

HEIDY CRISTINA BOAVENTURA SIQUEIRA

CLARISSA:
A CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADES COMO
METÁFORAS DA SOCIEDADE GAÚCHA DA
DÉCADA DE 1930

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
MONTES CLAROS/MG
JANEIRO/2020

HEIDY CRISTINA BOAVENTURA SIQUEIRA

CLARISSA:
A CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADES COMO
METÁFORAS DA SOCIEDADE GAÚCHA DA
DÉCADA DE 1930

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
MONTES CLAROS/MG
JANEIRO/2020

S618c Siqueira, Heidy Cristina Boaventura.
Clarissa [manuscrito]: a construção de masculinidades como metáforas da sociedade gaúcha da década de 1930 / Heidy Cristina Boaventura Siqueira. – Montes Claros, 2020.
116 f.

Bibliografia: f. 102-116.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2020.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição e modernidade. 3. Veríssimo, Érico – 1905-1975 – *Clarissa* – Análise literária. 4. Década de 1930. 5. Masculinidades. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: A construção de masculinidades como metáforas da sociedade gaúcha da década de 1930.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada **CLARISSA: A CONTRUÇÃO DE MASCULINIDADES COMO METÁFORAS DA SOCIEDADE GAÚCHA DA DÉCADA DE 1930**, de autoria da mestrande em Letras – Estudos Literários **HEDY CRISTINA BOAVENTURA SIQUEIRA**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – Orientador (Unimontes)

Prof. Dr. Lyzbi Nascimento (UFMG)

Prof. Dr. Ivana Ferrares Rebello (Unimontes)

Prof. Dr. Flávio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários
Unimontes

Prof. Dr. Flávio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 27 de fevereiro de 2020.

Dedico este trabalho a todos os amantes da Literatura e que nela vislumbram a oportunidade de interrogar-se sobre ela própria, o mundo, a humanidade e seus valores individuais.

AGRADECIMENTOS

O escritor espanhol Miguel de Cervantes, eternizado pelo seu personagem Dom Quixote de La Mancha, em obra homônima, escreveu: “Quando se sonha sozinho é apenas um sonho. Quando se sonha juntos é o começo da realidade”. Séculos mais tarde a frase se popularizou quando John Lennon a proferiu: “*A dream you dream alone is only a dream. A dream you dream together is reality*”, mais tarde cantada por Raul Seixas na música “Prelúdio”: “*Sonho que se sonha só, é só um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto é realidade*”. A conclusão desta pesquisa é a realização de um sonho, que não é fruto de um trabalho individual. Ela é resultado de várias contribuições, todas fundamentais, que agora, imersa em gratidão, passo a nomear:

A Deus, fonte de toda sabedoria, agradeço por ser alcançada, de forma tão benevolente, por sua graça e proteção; por manifestar a sua força diante das minhas fraquezas; sua luz, na minha escuridão; e por caminhar ao meu lado no árduo caminho em busca de crescimento científico.

Aos meus pais Mário e Albina, meu porto seguro, meu exemplo de força e luta construído no substrato do amor, agradeço pelas inúmeras vezes que renunciaram aos seus próprios sonhos para que eu pudesse realizar os meus e por me deixarem como legado a semente plantada de paixão pelos estudos, que devidamente cuidada tornou-se meu propósito de mudar a realidade à minha volta, fazendo diferença no mundo a partir da educação.

Aos meus irmãos Talita e Ítalo, pelos pequenos, mas tão gentis e valorosos gestos do dia a dia, que suavizaram as extenuantes horas empenhadas na conclusão desta pesquisa.

Ao povo do Estado de Minas Gerais, que dentre tantas demandas e recursos escassos, decidiu investir em pesquisa pública, por entender que sem ela não há desenvolvimento.

À Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, que me acolheu na minha Graduação de Bacharel em Direito, na minha Pós-Graduação *Lato Sensu* em Direito Processual e, hoje, na Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literatura/Estudos Literários.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura/Estudos Literários – PPGL/EL, que por entre debates apaixonantes dos textos teóricos e literários, descortina a necessidade de refletir sobre a arte e o cânone e sobre a Literatura como instrumento de se repensar a sociedade.

Ao meu Orientador, Professor Doutor Osmar Pereira Oliva, pelo carinho com que me acolheu; pela paciência, profissionalismo e comprometimento com os quais direcionou esta pesquisa.

À banca examinadora de qualificação, composta pelas Professoras Doutoras Edwirgens A. Ribeiro Lopes de Almeida e Ivana Ferrante Rebello, pela relevante contribuição a este trabalho.

Ao corpo discente da Pós-Graduação em Literatura/Estudos Literários – PPGL/EL, queridos colegas, pela oportunidade da convivência que me tornou mais humana; por compartilharem conhecimentos, angústias e alegrias.

À Professora Doutora Ionete Magalhães, pela amizade, suporte e por despertar em mim o amor pela pesquisa e pela docência.

Aos Professores e irmãos de alma, Iuri Simões e Marcelo Brito, meu refúgio e arrimo em cada fase desta pesquisa, pelo amor e pelo cuidado com que nutrem a nossa amizade.

Aos amados amigos Marcus Caribé, Iago Bartolomeu, Aline Ramos, Dayvison de Oliveira, Marinalva Gomes e Celeide Nunes, por me enxergarem melhor do que julgo ser e por inspirar ânimo aos meus dias.

Aos amados amigos Edisângela Melo, Ivan Joel dos Santos, João Paulo Leite, Lucélia Nogueira e Wesley Mendes, que mesmo à distância, são guarida e esteio dos meus projetos de vida.

Ao Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Literatura/Estudos Literários – PPGL/EL, Márcio Fialho, e a Bruno Lutianny, pelos laços que construímos e pelo alento em momentos de desânimo.

Aos Colegas da Prefeitura Municipal de Montes Claros, de forma especial, Anderson Carvalho, Ana Márcia Gomes, Diosmar Soares, Jéssica Ferreira e Priscila Batista, e das Faculdades Prisma – FAP, na pessoa de Claudiana Araújo, por tornarem menos penosa a necessidade de conciliar a jornada de trabalho e o mestrado.

Por fim, a cada amigo e familiar, que aqui deixo de nominar pelo exíguo espaço destinado a estes agradecimentos, pelas orações e afeto, que foram amparo nesses dois anos destinados à pesquisa.

Todos nós somos um mistério para os outros... E
para nós mesmos...

Quando os ventos de mudança sopram, umas
pessoas levantam barreiras, outras constroem
moinhos de vento.

Erico Verissimo

RESUMO

Esta dissertação analisa como as masculinidades dos personagens do primeiro romance de Erico Veríssimo, *Clarrisa*, publicado em 1933, são construídas e expressadas como metáforas da sociedade gaúcha da década de 1930. O estudo da biografia, obra e fortuna crítica de Veríssimo, e a contextualização do romance *Clarissa* no conturbado período de 1930 atestam que as masculinidades expressas pelos personagens podem ser refletidas como críticas a uma sociedade que, visando o capital, engendra o masculino e a literatura que romantizou estereótipos de heróis. Perquire, ainda, como o desempenho sexual, o êxito profissional, o imaginário de guerra, a religião e as artes reverberam no modo de ser do homem, exteriorizando-se nas suas premissas morais, modo de viver e pensar socialmente. A pesquisa teve como principal metodologia a vertente qualitativa e bibliográfica, priorizando a análise literária e sociológica, a partir de autores como Maria da Glória Bordini (1985; 1990; 1995; 2005; 2015), Elisabeth Badinter (1993), Sócrates Nolasco (1993), Pierre Bourdieu (2000; 2008; 2018) Luís Bueno (2001; 2006) e Sergio Miceli (2001).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Erico Verissimo; Década de 1930; Masculinidades.

ABSTRACT

This dissertation analyses how the masculinities of the characters of the first novel by Erico Verissimo, *Clarissa*, published in 1933, are built and expressed as metaphors of the *gaúcha* society of the 1930s. The study of Verissimo's biography, work and critical fortune, and the contextualization of the novel *Clarissa* during the troubled 1930s attest that the masculinities expressed by the characters can be reflected as criticism towards a society that by aiming the capital begets the masculine, and the literature which romanticized the stereotypes of heroes. This study also investigates how sexual performance, professional success, war imagery, religion and arts reverberate in man's way of being, reflecting their moral premises, way of living and thinking socially. The research had as main methodology the qualitative and bibliographic approach, prioritizing the literary and sociological analysis, based on authors such as Maria da Glória Bordini (1985; 1990; 1995; 2005; 2015), Elisabeth Badinter (1993), Sócrates Nolasco (1993), Pierre Bourdieu (2000; 2008; 2018) Luís Bueno (2001; 2006) e Sergio Miceli (2001).

KEYWORDS: Brazilian literature; Tradition and Modernity; Erico Verissimo; The 1930 decade; Masculinities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - CLARISSA E O ROMANCE BRASILEIRO DE 1930	13
1.1 Sobre Erico Verissimo: apenas um “contador de histórias”?	14
1.2 Simplesmente, <i>Clarissa</i>	24
1.3 Erico Verissimo: um romancista de 1930?.....	32
CAPÍTULO II - A CONSTRUÇÃO SOCIAL DE MASCULINIDADES HEGEMÔNICAS E SUBALTERNAS	41
2.1 Masculinidades e virilidade	49
2.2 Masculinidades e relação de trabalho	60
2.3 Masculinidades e beligerâncias	64
CAPÍTULO III - CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADES A PARTIR DA RELIGIÃO E DAS ARTES	70
3.1 O arquétipo da masculinidade e cinema na década de 1930	71
3.2 Ser artista não é coisa de macho!	75
3.3 Masculinidades, ideologia e religião	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

O texto literário é fruto do imaginário. Este é uma amálgama de memórias e experiências pessoais e coletivas, que são transportadas para aquele em decorrência da vivência sociocultural do seu enunciante, ainda que de forma inconsciente. Deste modo, a obra pode ser interpretada como representação mimética e artística da sociedade e da sua cultura. Erico Verissimo, escritor gaúcho, reconheceu que seu projeto literário era desnudar a engrenagem social, trazendo à lúmen sua hipocrisia e denunciando todo tipo de violência contra o ser humano que ela oculta.

O contraste entre a percepção da crítica literária do seu tempo e a grande recepção da obra pelos leitores foi o primeiro fator a despertar o interesse pelo tema da presente pesquisa. A constatação da maestria com que Verissimo transforma seus romances em metáforas da sociedade, onde homens são reificados diante da modernização da metrópole, os medos e dramas individuais são nivelados e os possíveis heróis, tornados anônimos, associada ao estudo de gênero, tema que sempre fascinou esta pesquisadora, e às questões sociais, que constituem a gênese da sua formação acadêmica (Bacharel em Direito) serviu de substrato ao questionamento inicial.

Embora não se possa afirmar que o antimachismo foi tese concebida por Verissimo e expressada em toda a sua obra romanesca, nota-se que sua ficção está impregnada da sua visão da vida e que seus personagens são dotados de características que questionam o padrão de masculinidade hegemônica da sociedade gaúcha.

A proposta inicial submetida e aceita pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários foi a de analisar a representação social e construção da masculinidade em *O tempo e o vento*. Todavia, o Orientador desta pesquisa, Professor Doutor Osmar Pereira Oliva, atentando-se para o grande volume de pesquisas acerca da trilogia em seus diversos aspectos, as pesquisas, ainda insipientes, sobre os romances iniciais de Erico Verissimo e a riqueza do mosaico que constitui os personagens masculinos da narrativa, propôs que o tema masculinidade fosse mantido, alterando-se o objeto de estudo.

Assim, ao adentrarmos nas narrativas de Verissimo da década de 1930, tornou-se perceptível as semelhanças na forma de concepção dos personagens masculinos, ou seja, são homens à margem do padrão hegemônico, que trazem a lúmen críticas ao papel

de masculinidade imposto socialmente, como também à literatura que romantizou estereótipos de heróis. Em êxtase diante da complexidade da obra de Verissimo, aventou-se analisar os personagens masculinos dos romances *Clarissa* (1933), *Caminhos cruzados* (1935), *Música ao longe* (1936), e *Um lugar ao sol* (1936). Entretanto, por se tratar de material demasiadamente extenso para um curto tempo de pesquisa, *Clarissa*, primeiro romance publicado por Erico Verissimo, foi escolhido como objeto deste estudo.

Sedimentada a ânsia de solver Verissimo em um lapso tão breve, a presente pesquisa propôs-se a responder a indagação: admitindo-se que o texto literário pode ser interpretado como representação mimética e artística da sociedade e da sua cultura, como se expressam e são construídas as masculinidades dos personagens do romance *Clarissa*, de Erico Verissimo, escrito na década de 1930?

Como crítica a uma sociedade que, visando o capital, engendra o masculino, excluindo aqueles que não são úteis ou compatíveis com o processo de modernização, Verissimo constrói personagens com masculinidades subordinadas. Na presente pesquisa, essas masculinidades são analisadas pelo viés do desempenho sexual nos personagens Barata e Zezinho; pela perspectiva do êxito profissional, em (Tio) Couto e Nestor; pela concepção religiosa e ideologia comunista, em Maurício Levinsky e Gamaliel; e, por fim, em Amaro Terra, personagem que centraliza todas essas discussões. Com tal desiderato, o texto está dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo apresenta a biografia, obra e a fortuna crítica de Erico Verissimo, e contextualiza o romance *Clarissa* no conturbado período de 1930. As informações apresentadas acerca do autor, obra e contexto histórico de sua publicação são basilares para que se possa melhor compreender as discussões que serão propostas nos capítulos subsequentes.

No segundo capítulo, a partir de Elisabeth Badinter (1993), Sócrates Nolasco (1993), Joan Scott (1995) e Pierre Bourdieu (2018) analisa-se a masculinidade como uma construção social, distinguindo-a, com fundamento em Robert W. Connell (1995), em masculinidades hegemônicas, de subordinação, de cumplicidade e marginalizadas. Assente nesse referencial teórico, analisamos, sob a perspectiva da virilidade, o olhar crítico dos demais personagens e do próprio narrador sobre o comportamento de Barata e Zezinho por demonstrarem características inadmissíveis no contexto da sociedade patriarcal gaúcha brasileira da década de 1930.

Ainda sob a concepção simplista da sexualidade, verifica-se a moral sexual masculina maniqueísta em relação às mulheres do romance. Para análise, destaca-se (Tia) Eufrazina, Belinha e Clarissa, classificadas como “santificadas”; e Dudu, Belmira e Ondina, que são tidas como objeto sexual ou que rompem com o paradigma social que lhes é imposto.

Outro pilar constitutivo da representação de “ser homem” dentro do sistema capitalista reflete-se sobre a autopercepção e percepção social dos personagens (Tio) Couto e Nestor. Assim, sob a ótica da forma estratégica como o sistema capitalista utiliza-se do imaginário social masculino, permeado por traços de força, poder e dominação para dar dinâmica à sua estrutura, analisam-se dois personagens que estão submersos no quimérico mundo da guerra: o menino doente Tônico e o Major reformado Nico Pombo.

No terceiro e último capítulo, a partir de diálogos das personagens Belina e Ondina, analisamos o cinema norte-americano como instrumento relevante para identificar e retratar as masculinidades hegemônicas, subordinadas e marginalizadas. Na sequência, discutimos os pressupostos do frágil desempenho sexual e fracasso profissional do personagem Amaro Terra em relação à sua masculinidade.

Por fim, por meio das vozes dos personagens Maurício Levinsky e Gamaliel, refletimos sobre a influência da religião em diferentes contextos históricos, reverberando na forma de ser do homem e exteriorizando-se nas suas premissas morais, forma de viver e pensar socialmente.

Capítulo I

CLARISSA E O ROMANCE BRASILEIRO DE 1930

1.1 Sobre Erico Verissimo: apenas um “contador de histórias”?

Erico Verissimo, talvez por modéstia ou por não vislumbrar nenhum demérito em sua afirmação, declarou várias vezes, em entrevistas e em seus escritos, que se considerava um “contador de histórias”.

Nascido em 17 de dezembro de 1905, em Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, no seio de uma tradicional família da oligarquia rural em decadência no começo do século XX, Erico Lopes Verissimo demonstrou uma inquietante curiosidade acerca do sentimento humano e das coisas do mundo durante toda a sua vida.

Estudou como interno no Colégio Cruzeiro do Sul, em Porto Alegre, retornando a Cruz Alta aos dezessete anos, em 1922, ano em que a cidade de São Paulo vivia a efervescência da Semana de Arte Moderna, que revolucionaria a linguagem literária, plástica e musical brasileira.

O ano de 1922 marcou o início do modernismo no Brasil, mas deixou marcas profundas também no jovem Verissimo, que viu sua vida modificada drasticamente com a separação dos seus pais Sebastião Verissimo da Fonseca e Abegahy Lopes. Com o intuito de ajudar financeiramente a mãe, Erico abandonou o curso ginásial e começou a trabalhar em um armazém. A reclusão, atrás do balcão do armazém, e a solidão, decorrente do divórcio dos pais, todavia, tornaram-se terreno profícuo para o jovem amante da literatura. Beatriz Badim Campos, em seu livro *Caminhos cruzados e um lugar ao sol: o projeto literário de Erico Verissimo* (2017) descreve a experiência de imersão na literatura do jovem Erico:

Nesse tempo, viajou por *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, cujo estilo o fascinou, apaixonou-se pelos contos do mineiro Afonso Arinos, tornou-se leitor entusiasta de Coelho Neto e de Afrânio Peixoto, além de admirar os realistas Aluísio de Azevedo, Émile Zola, Gustave Flaubert, entre muitos outros, e não se decidir se gostava mais de Machado de Assis ou de Eça de Queiroz. Como não conhecia limites quando o assunto era literatura, sua jornada como leitor ávido seguiu adiante, rompendo, inclusive, as barreiras da língua portuguesa: conheceu *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, que o encantou, fazendo-se leitor, em seguida, de Ribeiro Couto, João do Rio, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Mario e Oswald de Andrade, e com estes últimos, recebeu os ecos da Semana de Arte Moderna (CAMPOS, 2017, p. 43).

A paixão de Verissimo pela literatura o levou a transpor as fronteiras da literatura nacional e da língua portuguesa, pois, além de Émile Zola e Gustave Flaubert, atrás do balcão, também leu:

Hendrik Ibsen, Katherine Mansfield, Anatole France, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Rabindranath Tagore, Omar Khayyam, Norman Douglas, de quem leu o original em inglês, mesmo que com considerável dificuldade pela pouca familiaridade com a língua da qual iria tornar-se tradutor mais tarde (CAMPOS, 2017, p. 45).

Todas essas influências foram importantíssimas para que Verissimo, da máquina de escrever do armazém, esboçasse as primeiras linhas como contador de histórias. Do pequeno estabelecimento comercial, Erico, dotado de facilidade com a datilografia e redação, qualidade decorrente da sua intimidade com a leitura e escrita, passou a trabalhar em um banco. Não demorou a perceber, entretanto, que a facilidade para lidar com ofícios e relatórios não se aplicava aos números. Pouco tempo depois, ele assumiu o negócio mantido por sua família e tornou-se boticário da Farmácia Central. Entre a venda de medicamentos, Verissimo passou a dar vida aos seus personagens, sendo esta fase, também segundo Campos, decisiva em sua vida.

A habilidade para as letras, o amor pela literatura e o pouco talento para o ofício de boticário foram suficientes para cruzar os caminhos de Erico Verissimo e do também gaúcho Manoelito de Ornellas. Por intermédio desse amigo, que já havia publicado um livro de poemas, *Rodeio de estrelas* (1928), Verissimo teve o seu primeiro conto, “Ladrão de gado”, publicado no número 6 da *Revista do Globo*, em 1929, tornando-se conhecido fora dos limites de Cruz Alta. Após o êxito inicial, Verissimo começou a divulgar, por iniciativa própria, contos de sua autoria, os quais passaram a ser publicados no “Suplemento Literário” do *Jornal Correio do Povo*.

Em 1930, após a falência da farmácia da família, Erico mudou-se para Porto Alegre, onde começou a trabalhar na *Revista do Globo* da Editora Globo. Sergio Miceli, em *Intelectuais à brasileira* (2001), noticia que, na década de 1930, a Editora Globo era a segunda maior editora do Brasil, sendo precedida pela Companhia Editora Nacional/Civilização Brasileira e sucedida pela Livraria José Olympio Editora.

Já em 1932, a Editora Globo publicou o primeiro livro de Verissimo, *Fantoches*, uma coletânea dos contos já publicados isoladamente em suplementos literários de jornais e revistas. As despesas com a publicação de *Fantoches* foram totalmente financiadas pela

Editora graças ao apoio de Henrique Bertaso, responsável pela sessão editorial. Apesar dos 1.500 exemplares impressos, menos da metade foi comercializada: no primeiro ano foram vendidos entre 400 e 500 exemplares, sendo os demais consumidos por um incêndio, ainda em 1932, no armazém onde estavam depositados.

De acordo com Campos (2017), da amizade entre Erico Verissimo e Henrique Bertaso surgiu o material humano e profissional necessário para a larga expansão da Editora Globo e consequente abertura do mercado literário brasileiro:

Bertaso, à frente da Editora, e Verissimo, responsável pela Revista, tinham a combinação perfeita para a expansão da Editora do Globo: além de ambos serem apaixonados por livros, Bertaso tinha um tino empresarial aguçado herdado de seu pai, José Bertaso, sócio-fundador da Revista e Livraria do Globo, enquanto Verissimo possuía um olhar especial para a produção literária contemporânea, nacional e internacional (CAMPOS, 2017, p. 46).

A autora destaca que ambos priorizaram a diversidade e democratização do catálogo da editora, que contemplava desde romances policiais, literatura infantil, poesia, filosofia, aventura, folhetins, sem dissociar-se da chamada “alta literatura”, determinada segundo os padrões de legitimidade literária então dominante. Tudo isso segmentado em diversas coleções, como a “Nobel” e “Amarela”.

Outro fato relevante sobre a direção democrática da Editora Globo por Bertaso e Verissimo foi a abertura do mercado brasileiro para a literatura estrangeira em geral, e não apenas a francesa, que era a que mais se traduzia no Brasil naquela época. Para a tradução das obras estrangeiras foi necessária a constituição de uma equipe, a qual passou a contar com nomes como Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, dentre outros, além do próprio Erico Verissimo. Curioso é que Verissimo nunca teve contrato assinado como tradutor, escritor ou revisor de texto com a Editora Globo, embora tenha determinado os novos rumos da editora juntamente com o amigo Henrique Bertaso.

Foi por amor à literatura que nasceu, oficialmente, o escritor Erico Verissimo, “contador de histórias”, que teve o seu nome projetado no meio literário no decorrer da década de 1930, ganhando o mundo com seus personagens. Ao longo de quarenta anos dedicados à literatura, Verissimo transitou entre contos, romances, novelas, narrativas de viagem, ensaios, autobiografias, traduções e histórias dedicadas ao público infantil.

Os textos ficcionais publicados foram os contos *Fantoches* (1932), *As mãos de meu filho* (1942) e *Noite* (1954); e os romances *Clarissa* (1933), *Caminhos cruzados* (1935), *Música ao longe* (1936), *Um lugar ao sol* (1936), *Olhai os lírios do campo* (1938), *Saga* (1940), *O resto é silêncio* (1942), *O continente – O tempo e o vento* 1ª Parte (1949), *O retrato – O tempo e o vento* 2ª Parte (1951), *O ataque* (1959), *O arquipélago I e II – O tempo e o vento* 3ª Parte (1961), *O arquipélago III – O tempo e o vento* 3ª Parte (1962), *O senhor embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971).

É autor dos livros de viagem *Gato preto em campo de neve* (1941), *A volta do gato preto* (1946), *México* (1957) e *Israel em abril* (1969). Escreveu, também, a biografia *Um certo Henrique Bertaso* (1972); a autobiografia, *O escritor diante do espelho* (1966); e, como memórias, *Solo de clarineta* (1973)¹ e *Solo de clarineta* (volume 2)² (1976).

Na seara de literatura para crianças e jovens, Verissimo escreveu onze livros: em 1935, *A vida de Joana d’Arc*; em 1936, *As aventuras do avião vermelho*, *Os três porquinhos pobres*; *Rosa Maria no castelo encantado* e *Meu ABC*; em 1937, *As aventuras de Tibicuera*; em 1938, *O urso com música na barriga* e, em 1939, *A vida do elefante Basílio*, *Outra vez os três porquinhos*, *Aventuras no mundo da higiene* e *Viagem à aurora do mundo*.

Em 1985 a revista *Travessia* publicou um número dedicado a Erico Verissimo. Márcia de Lima e Silva, responsável pela bibliografia do autor, fez um levantamento das suas obras³ e constatou que Verissimo publicou contos, poemas em prosa e trechos de novelas em jornais e revistas como *Revista do Globo* (Porto Alegre), *Diário de Notícias* (Porto Alegre), *Correio do Povo* (Porto Alegre) e *Revista Desfile* (São Paulo). Além desses veículos, também tornou público diversos artigos na *Revista Lanterna Verde* (Porto Alegre), *Revista Província de São Pedro* (Porto Alegre), *Revista Anhembi* (São Paulo), *Revista Manchete* (Rio de Janeiro), *Zero Hora* (Porto Alegre), *O Estado de São Paulo* (São Paulo), *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), e *Informativo BAMERINDUS* (Curitiba).

¹ Nesta pesquisa utilizamos a edição de 2005.

² Segunda parte póstuma organizada por Flávio Loureiro Chaves. Nesta pesquisa utilizamos a edição de 2005.

³ Levantamento feito a partir da catalogação do Acervo Literário Erico Veríssimo da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, coordenado por Maria da Glória Bordini.

Seus livros tiveram repercussão internacional e foram traduzidos para vários idiomas como inglês, espanhol, alemão, italiano, holandês, francês, húngaro, norueguês, russo e romeno.

Precursor e defensor da abertura do mercado brasileiro para a literatura estrangeira, Verissimo também fez o trajeto inverso, divulgando a literatura brasileira nos Estados Unidos. As conferências proferidas pelo autor na Universidade da Califórnia foram organizadas como um conjunto de artigos e publicadas em inglês, em formato livro: *Brazilian Literature, an Outline*, único título originalmente escrito em língua estrangeira por Verissimo. Editado, primeiramente, pela Macmillan Company em 1945 e reeditado pela Greenwood Press de Nova York em 1969, esta obra, traduzida para o português como *Breve história da literatura brasileira*, foi publicada no Brasil pela equipe de pesquisadores do Acervo Literário em 1995.

De acordo com Antonio Candido, em entrevista publicada por Sandra Jatahy Pesavento *et al* no livro *Erico Verissimo: o romance da história* (2001), durante a conflituosa produção literária do decênio de 1930, Verissimo foi responsável pela “revelação do Brasil”, enfocando o Rio Grande do Sul de forma contundente em seus romances, tratando de problemas sociais e questões inerentes ao ser humano. À época, foi ladeado por Jorge Amado que escreveu sobre a Bahia; José Lins do Rego, que expôs a problemática dos latifundiários na Paraíba; Raquel de Queiroz, que contextualizou a seca do Ceará; e, ainda, Graciliano Ramos, que abordou a migração nordestina. Entretanto, embora esses escritores figurem como leitura obrigatória na maioria das universidades do país, o mesmo tratamento não é dado a Verissimo.

Miceli (2001) aponta a possível causa desse fenômeno:

Não fossem, por um lado, a existência da Globo em nível regional e, ainda mais, 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 deslanchar sua capacidade produtiva na mesma medida, tornando-se, na hipótese mais otimista, um letrado provinciano (MICELI, 2001, p. 194).

O crítico literário Alfredo Bosi, em seu livro *História concisa da literatura brasileira* (1996), utiliza a expressão “mediedade” para definir a ficção de Verissimo, embora ressalte que não se trata de uma produção “mediocre” (BOSI, 1996, p. 408).

Candido (2001, p. 14) reconhece a “irregularidade que faz a obra de Erico se escalar do mau ao excelente”, e destaca que a escrita acessível do escritor encontrou ampla acolhida nos leitores devido à sua “capacidade de se tornar convincente tanto para o leitor culto quanto para o leitor mais simples” (CANDIDO, 2001, p.15), aproximando-o de escritores como Eça de Queiroz, Dickens e Balzac.

Segundo Sandra Reimão, em *Mercado editorial brasileiro* (2018), *Incidente em Antares* (1971) foi o livro de autor nacional mais vendido no Brasil no ano de 1973, e *Solo de Clarineta* (1973) foi o de maior comercialização em 1974, ficando em 9º lugar em 1975. De acordo com Maria da Glória Bordini, em “As tentações de um jovem nos anos 1930” (2005), *Olhai os lírios do campo* (1938) foi a única obra da literatura brasileira a ultrapassar um milhão de exemplares vendidos, sem contar com campanhas de *marketing* ou de incentivo à leitura, nem com um autor de presença constante na mídia.

Entretanto, a modéstia do autor ao reduzir a sua produção literária ao lugar-comum de contador de histórias foi corroborada pela crítica do seu tempo, que o classificou em posição de inferioridade em relação aos principais escritores brasileiros. Flávio Loureiro Chaves, um dos primeiros autores a fazer a crítica sobre o escritor cruz-altense, destaca em seu livro *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo* (1972):

Creio que já não é possível determinar quando surgiu pela primeira vez a expressão “um contador de histórias”. O próprio Erico Verissimo adotou-a e, com uma modéstia exagerada, passou a chamar-se assim sempre que lhe exigiam uma autodefinição. A crítica míope – que não é tão modesta – também adotou o rótulo que o escritor permitira ou inventara. Mas empregou-a pejorativamente [...] (CHAVES, 1972, p. 71).

Ao contrário do que dizia a crítica de sua época, Verissimo dominava os procedimentos narrativos. A partir da tradução do romance *Contraponto*⁴ (1934), do romancista inglês Aldous Huxley, Erico Verissimo introduziu a técnica do contraponto na literatura brasileira. Em *O resto é silêncio* (1943), o escritor gaúcho narra a história de diferentes personagens em diferentes perspectivas, utilizando essa técnica que possibilita a ligação entre as trajetórias dos diferentes personagens da trama por meio da sobreposição dos protagonistas e fatos narrados e sem focar num único centro narrativo, oferecendo ao leitor um texto esteticamente diferenciado.

⁴ Título original: *Point conter point*, publicado em 1928.

Quanto à escolha da técnica do contraponto, em “Caminhos cruzados e a crítica” (1985), Bordini afirma que Verissimo não a utilizou com intenções imitativas, mas por uma questão estrutural relacionada ao projeto literário confesso do escritor, cujo objetivo era revelar a engrenagem social, bem como dar continuidade ao seu plano de democratização da literatura, iniciado quando estava à frente da Editora Globo:

Verissimo recorre a ele (o contraponto) por uma necessidade estrutural e não por intento imitativo. É apenas através desse artifício que poderia atingir a legibilidade responsável pelo êxito junto às massas sem prejudicar o sentido coletivo do entretecimento de tantos destinos numa só tela: a da cidade em que todos se juntam e paradoxalmente se isolam. Poderia, ao invés do contraponto, ter empregado a técnica do mosaico, mas perderia a dimensão temporal, a continuidade das vidas simultâneas e as possibilidades de ironia criadas pelos momentos coincidentes de existência individuais. Poderia ter se valido da justaposição por metonímia, como faz Virginia Woolf em *O quarto de Jacob*, mas isso impediria a leitura não sofisticada e é certo que Verissimo se propunha à democratização da literatura, como bem comprova sua atuação à frente da Editora Globo nas décadas de 30 e 40. O que importa é que, manejando destramente técnicas narrativas pouco conhecidas no Brasil daquela época, soube criar, para qualquer leitor, uma bela metáfora da sociedade urbana, aplicável não só a Porto Alegre de então, mas à ideia de cidade que ainda prevalece junto ao público: um lugar onde a ação pessoal de nada vale, porque a metrópole, ao mesmo tempo que os promove, torna anônimos todos os presumíveis heróis e nivela todos os dramas individuais, banalizando o livre arbítrio e reduzindo-os à paródia de si mesmo, contra a massa de interesses em choque, manipulados por forças que parecem situar-se para além do entendimento comum (BORDINI, 1985, p. 32-33).

De acordo com Chaves, em *Erico Verissimo: realismo e sociedade* (1976), Verissimo utilizou a técnica do contraponto de forma veemente em *Caminhos cruzados* (1935) com o intuito de dar destaque aos distintos segmentos e caracterizar a vida social como reificada; em *Clarissa* (1933), segundo Regina Zilberman, em “Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro” (2010), ele obstina traduzir um “cotidiano tanto em sua diversidade, quanto em sua continuidade, sendo essa a preocupação central do texto” (ZILBERMAN, 2010, p. 137).

Do exposto acima, percebemos que o julgamento apressado da crítica literária ofuscou, temporariamente, a importância de Erico Verissimo. Entretanto, a análise atenta dos seus personagens, cujos discursos são construídos quando dialogicamente combinados uns com os outros e examinados de forma panorâmica, revelam uma literatura engajada, comprometida com o ser humano e contra toda espécie de violência

sofrida por ele. Tal (re)análise elevou a fortuna crítica de Verissimo, que chegou a 1.300 títulos de acordo com estimativa de Flávio Loureiro Chaves⁵, em entrevista concedida a Daniele Marcon e João Claudio Arendt, publicada nos *Cadernos Literários* em 2015. O pesquisador ressalta que apenas Machado de Assis, Guimarães Rosa e Mario de Andrade atingiram número tão significativo na literatura brasileira.

Pesquisadores como Flávio Aguiar (1999; 2005), Flávio Loureiro Chaves (1976), Maria da Glória Bordini (1985; 1990; 1995; 2005; 2015), Regina Zilberman (2005; 2010), Sandra Jatahy Pesavento (1990; 2001) e Tristão de Athayde (1972) empreenderam minuciosa investigação do processo de criação e contextualização da obra de Erico Verissimo, produzindo farto e rico material para consulta de outros pesquisadores. O trabalho pioneiro desses autores propiciou novos olhares sobre o texto do “contador de histórias”, em diversas perspectivas, que também servirão de esteio para a presente pesquisa⁶.

Com o importante trabalho de resgate e reformulação da crítica, especialmente nas últimas décadas, houve aumento considerável de publicações de teses, dissertações e artigos que destacam aspectos relevantes das obras de Verissimo, relacionadas com as mais diversas áreas do conhecimento, dentre as quais citamos Letras, História, Sociologia, Filosofia, Psicologia e Educação. Parte considerável desses estudos refere-se à trilogia *O tempo e o vento*, que levou treze anos para ser concluída e marcou profundamente a carreira de Verissimo⁷. Embora a última parte tenha sido publicada em 1962, a trilogia ainda desperta a atenção do público leitor, servindo de roteiro para o filme homônimo, dirigido por Jayme Monjardim e lançado em 27 de setembro de 2013, com duas horas e sete minutos de duração.

Contrariando a sociedade patriarcal em que estava inserido, outra parte vultosa das pesquisas⁸ demonstra a obstinação de Verissimo pela construção de personagens femininas (inclusive protagonistas) fortes, racionais, estáveis, que contrastam com as figuras masculinas imprevisíveis e acomodadas. Em seu artigo “Erico e a história” (1990), Sandra Jatahy Pesavento chega a afirmar que “na obra de Erico, estranhamente, as figuras

⁵ A estimativa foi realizada em 2010, quando Chaves doou o seu acervo de Érico Verissimo para a Casa Erico Verissimo (MARCON; ARENDT, 2015, p. 122).

⁶ Consultar bibliografia sobre o autor nas referências.

⁷ Destacamos as pesquisas de Giacomolli (2015), Pesavento (1990; 2001) e Sarmiento (2009).

⁸ Aguiar (1999) Alves e Silva (2012), Bordini (1990) e Kantorski (2011).

femininas são as ‘personagens-terra’, os elementos que puxam para a realidade” (PESAVENTO, 1990, p. 43).

Assim, embora mencionadas na maioria das pesquisas, as personagens masculinas são utilizadas para comparação com as femininas, e suas características específicas e contextos em que estão inseridas ficam em segundo plano. Destacamos o trabalho de Alessandra Loiola Sarmiento, intitulado *A flor e o punhal: a crise do masculino na trilogia de Erico Verissimo* (2009), onde a autora lança um olhar sobre a crise da masculinidade, fazendo um contraponto entre os personagens Rodrigo e Floriano Cambará da trilogia *O tempo e o vento*.

Em pesquisa nas bibliotecas virtuais, especialmente nos bancos de teses e dissertações, observamos que *Clarissa* (1933) atrai menos atenção dos pesquisadores, visto que eles se distanciam da discussão acerca da construção da personagem feminina, focando, preferencialmente, na questão do contexto histórico da expansão industrial no Brasil ou nas representações da profissão da jovem Clarissa.

Não há dúvidas de que a complexidade da diegese de Erico Verissimo permite pesquisas sobre diversos aspectos, tais como tempo, espaço e seus personagens, além de oferecer substrato para análise sob a perspectiva sociológica e psicológica. Nesta pesquisa, interessam os personagens masculinos do primeiro romance de Verissimo, *Clarissa*, que são analisados sob o prisma psicológico, como restará demonstrado oportunamente, sem desconsiderar os aspectos sociais, visto que gênero é uma categoria de análise que põe em relação classe, raça e sujeito. Além disso, a masculinidade é uma questão muito problematizada no Rio Grande do Sul devido aos contextos rural e patriarcal nos quais se fundaram aquela sociedade, afetando profundamente a maneira de perceber o mundo de Erico Verissimo, de forma especial a concepção sobre os papéis de homens e mulheres.

Retomando a expressão utilizada por Pesavento (1990), os livros de Verissimo estão povoados de mulheres terra, mas também apresentam mitos de homens guerreiros e conquistadores como o admirável Capitão Rodrigo Cambará, personagem de *O tempo e o vento*. Desempenhando o papel de dominador, um homem das guerras, o Capitão Rodrigo Cambará traz em seu corpo as marcas da virilidade e sexualidade. É representado como um personagem com um grande sentimento de incompletude, fanfarrão, barulhento, materialista, risonho, debochado e jovial. Tem paixão pela vida e por seus prazeres,

especialmente os de “cama e mesa”; seu apetite sexual, na narrativa, está sempre relacionado à gula. Seu corpo é construído dentro da relação de poder; gabando-se de encantar as mulheres e torná-las submissas: “Mulher que vai uma vez comigo pra cama vai sempre⁹” (VERISSIMO, 2013, p. 209).

O Capitão Rodrigo perseguia um destino que acreditava ser morrer guerreando. Sentia-se sufocado no espaço doméstico e familiar, visto que concebia o espaço público como o seu lugar de origem e destino final. Nem o amor que sentia por Bibiana (que se tornou sua guerra pessoal, e desposar aquela bela jovem seria para ele como um troféu) foi capaz de modificá-lo. Apesar de ser um homem cheio de ideais libertários, tinha a convicção de que o homem é um ser superior à mulher, tanto que tratava as mulheres como objetos e seres destinados a lhe servir.

Assim, não são raras as construções de personagens masculinos ambíguos pelos narradores de Verissimo. Citamos ainda, no romance *O tempo e o vento*, nas partes II e III, respectivamente, “O Retrato” e “O Arquipélago”, Floriano Terra Cambará. Embora filho primogênito de Rodrigo Terra Cambará, neto do Capitão Rodrigo Cambará, o personagem recebe um nome que remete ao materno, Flora. Desde criança, Floriano apresenta-se demasiado quieto e dócil. Mostra-se frágil, puritano, recatado, hesitante, tímido, medroso e covarde; tem um sentimento de não pertencimento em relação à sociedade a qual pertence; dia após dia, sente-se mais solitário e desconfortável consigo mesmo e com o mundo que o cerca. Sente tanta necessidade de ser livre, que acaba preso a esta ideia, não conseguindo assumir nenhuma postura diante da vida.

A tessitura dessas figuras masculinas permite ao leitor questionar o paradigma de masculinidade apresentado pelo sul do país, pois a ambiguidade de tais personagens, demonstrando a vulnerabilidade até mesmo do mais viril dos homens, possivelmente, não é mera coincidência, mas fruto do projeto literário de Erico.

Esse pensamento encontra respaldo em texto de autoria de Verissimo, intitulado “Machismo”, publicado em 1976 na *Folha de São Paulo*, no qual, ao discorrer sobre o tema que intitula sua análise, ele aponta a existência de “doses variadas” de machistas em todas as sociedades, além de criticar o fato de que a literatura, por anos, romantizou a conduta destes homens. Portanto, já na década de 1930, Verissimo desconstrói o padrão

⁹ *O tempo e o vento*, parte I - O Continente.

de masculinidade hegemônica, trazendo à lúmen tipos identitários de outras masculinidades como forma de crítica à literatura que, segundo ele, frise-se, romantizou os papéis masculinos.

Neste viés, o mosaico de personagens masculinos de *Clarissa*, destoantes do padrão de masculinidade tradicional, patrimonial e patriarcal ainda dominante em 1930, é campo fecundo para discussões acerca das representações sociais de masculinidades da sociedade gaúcha no referido contexto histórico.

1.2 Simplesmente, *Clarissa*...

Clarissa, publicado em 1933, marca o início de uma mudança no estilo de escrita de Erico Verissimo. Em prefácio, datado de 1961, também publicado na edição de *Clarissa* de 2005, o autor reconhece a importância do livro para a sua carreira:

Além das minhas funções de secretário da *Revista do Globo*, para aumentar a renda mensal eu redigia uma página feminina para o *Correio do Povo* e à noite traduzia do inglês novelas policiais para a livraria do Globo, de sorte que para a minha própria literatura só me restavam – e assim mesmo nem sempre – os fins de semana. Escrevi *Clarissa* em quinze tardes de sábado e uma boa dúzia de domingos, feriados e dias santos. O livro apareceu um novembro de 1933 numa coleção de volumes de pequeno formato na qual havia, numa estranha mistura, obras de Gogol e Edgar Wallace, Pushkin e Fenimore Cooper. *Clarissa* marca uma nova fase na minha carreira literária. Escrevi essa novela impelido por uma necessidade de poesia (VERISSIMO, 2005a, p. 12).

Com o seu primeiro romance, *Clarissa*, Verissimo inaugura a saga da família Albuquerque, que se desdobra em outros três romances (*Música ao longe*, de 1934, *Um lugar ao sol*, de 1936, e *Saga*, de 1940), custando-lhe quase dez anos de dedicação. Os Albuquerque serviram como uma espécie de laboratório para os Terra e os Cambará, que ocuparam lugar de destaque na trilogia *O tempo e o vento* no final da década de 1940. A leitura conjunta desses livros revela as múltiplas histórias dos vários personagens, que vão se constituindo aos poucos através de cortes entre um romance e outro.

Clarissa, embora aparentemente revestido de simplicidade, narra a história da personagem protagonista que dá título à obra – uma adolescente de quase catorze anos, que sai da pequena cidade de Jacarecanga, no interior do Rio Grande do Sul, e vai morar em Porto Alegre, na pensão dos tios, para estudar e se formar professora – esconde uma

estrutura narrativa bem mais complexa, que passa despercebida por leitores incautos. As histórias dos demais personagens, habitantes da pensão de (Tia) Eufrazina, são reveladas ao leitor à medida que a menina Clarissa vai amadurecendo aos olhos de Amaro. A hospedaria, habitada por uma miscelânea de tipos humanos, pode ser analisada como um microcosmo da sociedade brasileira, conforme analisa Bordini em seu artigo “Érico Veríssimo nos anos 30: o contraponto e a forma da cidade moderna” (2015):

Veríssimo, em Clarissa, faz seu primeiro ensaio de apresentação da vida na cidade grande. Na pensão de tia Zina, a face multicultural da vida urbana está compartimentada nos diversos quartos, com seus habitantes de condição cultural tão distante quanto a dos estudantes para os caixeiros-viajantes, igualada, porém, pelos poucos recursos de todos. Clarissa, na sua ingenuidade pré-adolescente, testemunhando os dramas triviais de cada morador, alternadamente – um primeiro esboço contrapontístico – vai juntando os pedaços de vida que observa num mosaico representativo do que significa viver na cidade e sofrê-la, o que a leva a um novo estágio de amadurecimento (BORDINI, 2015, p. 97).

Rodrigo Petronio, professor de Literatura Espanhola e Hispano-Americana no Centro Universitário de Santo André, prefaciador da 5ª edição do romance (2005), ressalta que “o processo de amadurecimento da menina Clarissa encontra eco em todos os questionamentos pessoais a que ela é induzida por conta do meio em que vive, onde os personagens funcionam como espelhos de seus dilemas mais íntimos” (PETRÔNIO, 2005, p. 8). Discorre ainda o referido docente:

O que nos fala a tela de Clarissa pintada por Érico Veríssimo? Que o conhecimento de si só se dá em confronto com o mundo e ele é quem molda até aqueles nossos valores mais irredutíveis. Somos todos forjados conforme aqueles retratos feitos em câmara obscura, que se completam unicamente com a captação da luz exterior. Os defeitos e as virtudes dos habitantes da pensão de D. Zina são espelhos em que a face de Clarissa se projeta e só assim se forma e transforma (PETRÔNIO, 2005, p. 9-10).

Desse modo, o processo de amadurecimento da jovem Clarissa se dá por meio da convivência com seus companheiros de pensão. No terreno do feminino, tipos como (Tia) Eufrazina, que transitam na esfera pública ao assumirem o sustento financeiro da família, mas se mantêm dentro do padrão moral imposto à mulher no decênio de 1930, coexistem com outras que sobrepõem a sua satisfação sexual à regra de fidelidade do matrimônio,

como Ondina. Sob a perspectiva do discurso social moralizador do corpo da mulher, a sensualidade de Belmira e a devassidão de Dudu contrapõem-se ao recato de Belinha.

Na esfera do masculino, distantes do padrão hegemônico do contexto histórico em que se dá a narrativa, personagens como (Tio) Couto (desempregado que auxilia em tarefas domésticas consideradas femininas e que sobrevive do trabalho da esposa), Zezinho (estudante de medicina sem vocação para o ofício, definido pelos demais personagens como “efeminado”), Barata (comerciante casado, submisso à esposa infiel, díspare do preceito de beleza masculina) e Major Nico Pombo (militar aposentado, que ostenta as vitórias do passado) transparecem suas fragilidades, desconstruindo o imaginário social que foi solidificado pela romantização do estereótipo do homem gaúcho: destemido, viril, forte, imponente, que nunca apresenta fraqueza ou dúvidas, que não renuncia, que não demonstra sentimentos.

A religião e a ideologia, representadas pelas vozes dos personagens Levinsky (judeu estudioso, comunista e defensor de suas origens) e Gamaliel (prático de farmácia, evangélico com fortes convicções religiosas), também são reveladas como fatores que reverberam na forma de ser homem, exteriorizando-se em premissas morais, formas de viver e pensar. Nem mesmo o mais viril dos homens do romance, Nestor (o *bon-vivant*), passa ileso à desconstrução do estereótipo masculino predominante, visto que a sua inaptidão ao trabalho é reflexo do seu deslocamento na sociedade moderna industrial em expansão.

Entretanto, de todos os seres pitorescos que habitam a pensão de D. Eufrazina, quem mais desperta a atenção de Clarissa, intrigando-a, é Amaro Terra. Homem obscuro e fechado, cujo próprio nome transmite a ideia de amargura, ele passa os dias dividido entre o trabalho de bancário, para o qual parece não ter aptidão, e o seu quarto, onde, em silêncio, lê seus poetas e toca piano, sem perceber ou dialogar com qualquer outro morador da pensão, exceto Clarissa, para quem volta toda a sua atenção.

O romance é permeado pelo contraste de olhares da adolescente Clarissa e do quarentão Amaro. Ela é a luz, a pujança das descobertas, a esperança de mudança, o dia claro; ele é o sabor amargo do não vivido, o real, a sombra que se esgueira encolhido, ensimesmado, quase-mudo. A narrativa introspectiva possibilita perceber em ambos a capacidade do indivíduo de contemplar a si mesmo e o outro, refletindo acerca de sua vida a partir da alteridade.

Diante de um sistema neocapitalista em ascendência, em que o indivíduo, o outro (alter), é destituído de vida, coisificado e reduzido a um número, a uma estatística, objetivando a produtividade e a lucratividade, a alteridade, ou seja, a capacidade de conviver com o diferente, proporciona uma nova perspectiva a partir das diferenças. O ser humano passa a reconhecer o outro em si mesmo, estreitando laços de complementaridade e interdependência no modo de pensar, de sentir e de agir. Em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1998), a concepção bakhtiniana assente no sentido de que a consciência individual adquire existência a partir das relações e interações sociais. Assim, em Bakhtin, o diálogo é concebido como produto da relação de alteridade entre duas consciências socialmente organizadas e constituídas, uma vez que o autoconhecimento do sujeito ocorre pelo reconhecimento do outro.

Ainda em relação à alteridade presente em *Clarissa*, Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30* (2006), afirma que a capacidade de lidar com o “o outro e com mesmo” no interior de um único romance, dentre outras particularidades que serão discutidas em momento apropriado, também caracteriza o movimento do romance de 30, sendo Verissimo o autor que mais intensamente conseguiu essa façanha em suas narrativas. A técnica do contraponto, como já prenunciada no início deste capítulo, presta-se, também, a harmonizar e revelar dois eixos relevantes no romance: o pessoal e o social.

Dessa forma, Erico utiliza-se das duas personagens, Clarissa e Amaro, para contrastar atitudes distintas que, posteriormente, também serão destacadas em toda a sua ficção da década de 1930: esperança diante da vida e a desolação daqueles que esmagados pela máquina burguesa, veem todos os sonhos dissipados.

A tumultuada vida na pensão, que aprisiona Amaro às dificuldades cotidianas, é uma alegoria da modernidade em que vive a sociedade gaúcha naquele contexto histórico, que enclausura o indivíduo e o reifica.

Em *Erico Verissimo: realismo e sociedade* (1976), Chaves vislumbra no antagonismo das personagens uma diferenciação de classes sociais:

A própria oposição Amaro/Clarissa não é apenas uma oposição entre o homem maduro e a menina ingênua, entre o presente desencantado e o futuro em potencialidade. É, também, uma antítese que tem as suas raízes na posição social de Clarissa, filha duma classe na qual Amaro jamais penetrará e pela qual nunca seria eventualmente aceito (CHAVES, 1976, p. 15).

Essas contraposições serão mais bem explicadas no desenvolver desta análise. No entanto, priorizaremos as que, direta ou indiretamente, influenciarem nas representações masculinas, que é o foco nesta pesquisa.

Embora não haja menção expressa de tempo e espaço na narrativa, pode-se depreender que o tempo do romance é recente, visto que a expressão que o inicia é “só agora”. Além disso, Verissimo valoriza a modernidade quando o narrador destaca, dentre outras coisas, o avião que cruza o céu.

Regina Zilberman, em artigo intitulado “A personagem Clarissa: menina & moça” (2005), destaca o notável efeito cinematográfico utilizado por Verissimo em *Clarissa* e ressalta a dificuldade de se conduzir uma narrativa onde os eventos aconteçam diante do leitor, uma vez que a prática comum é trazer o verbo no passado, dando a impressão de que tudo já está concretizado quando do relato, afinal, segundo a autora, “o contar está associado ao uso do pretérito” (ZILBERMAN, 2005, p. 38-39).

Em sua publicação original, não há referência explícita a uma cidade. Todavia, sabe-se que o espaço é urbano, pois ao relatar que os pátios da pensão e da casa vizinha estão separados por um muro florido, o narrador sugere que as residências estão próximas, característica incompatível com o campo. A referência a Porto Alegre aparece somente no prefácio da reedição do romance, nos anos 1960, quando também se nomeiam locais característicos da referida cidade, como a Rua da Praia.

Em 1932, ano em que se passa a narrativa de *Clarissa*, Porto Alegre esbanjava sinais do progresso, resultado das mudanças significativas que vinham ocorrendo desde o final de década de 1920: automóveis e bondes cruzavam as ruas, vitrines chamavam a atenção dos transeuntes, aviões riscavam o céu. O famoso dirigível Graf Zeppelin sobrevoava a cidade a caminho do Rio de Janeiro ou de Buenos Aires.

A partir do final dos anos 1920, grandes mudanças marcaram a cidade. O projeto de saneamento moral do centro da cidade com o combate à prostituição, à mendicância, ao jogo, ao alcoolismo, bem como às habitações populares (cortiços, porões e modestas pensões) acarreta a demolição de centenas de prédios antigos para dar lugar a avenidas. Por volta de 1930, Porto Alegre tinha cerca de 200 mil habitantes; em 1935, 250 mil. Nesse período, quase quatro mil automóveis circulavam pelas ruas da cidade. A mesma usina a carvão, que espalhava fuligem pelo ar, abastecia Porto Alegre com energia elétrica, triplicando a capacidade produtiva da cidade.

Embora o Rio Grande do Sul não tenha sido afetado tão drasticamente quanto outros estados brasileiros com a crise financeira de 1929, decorrente da quebra da bolsa de Nova York, graças à diversificação da produção introduzida pelos imigrantes e uma industrialização relativa de produtos para o consumo, ainda assim a situação era grave. A vida das pessoas, inclusive as de classe média, carecia de recursos: os empregos eram raros; não havia uma previdência social pública nacional e organizada; a doença ou a morte de um chefe de família constituía uma tragédia que condenava todos à miséria ou forçava os filhos a interromper os estudos para trabalhar.

Em 1934, após chegar ao poder pelas armas em 1930 e derrotar a revolta de 1932, em São Paulo, Getúlio Vargas é eleito indiretamente presidente da República. A nova Constituição do Brasil, pela primeira vez, assegura o voto das mulheres, estabelece a educação pública como direito dos cidadãos e dever do Estado, institui um sistema judiciário próprio para organizar e fiscalizar as eleições e reconhece direitos trabalhistas e sindicais.

No campo das artes, Porto Alegre contava com dezenas de cineteatros, assim chamados porque alternavam sessões de cinema com espetáculos ao vivo, e vivia um surto editorial. Atilio Bergamini Junior, em “Contra Clarissa: cultura e desigualdade no primeiro romance de Erico Verissimo” (2007), adverte, todavia, que numa cidade com sessenta e quatro por cento de analfabetos e outros inúmeros analfabetos funcionais, o acesso à cultura era restrito:

Entender os objetos culturais como índices de progresso universal pode ser apressado, sobretudo numa sociedade em que a “cultura” serve para distinguir uma vez mais (em reforço), a partir de seu consumo e produção, os pobres dos ricos, as mulheres dos homens e assim por diante, com chave positiva no segundo polo da distinção (BERGAMINI JUNIOR, 2007, p. 3-4).

O referido autor destaca ainda que o enredo de *Clarissa* evidencia a distribuição desigual dos bens culturais entre personagens em classes sociais distintas, dando relevo à relação de amizade entre Dudu e Clarissa. Dudu é uma menina rica, lê romances, assiste filmes, toma sorvete, anda de carro com diversos namorados e passeia por toda a cidade. Clarissa, mais pobre, só pode andar a pé – não tem sequer o suficiente para o bonde. Vai à missa, mais por socialização do que por religiosidade, lê romances (proibidos pela tia,

com títulos como *A que morreu de amor*). É sistematicamente repreendida para que não olhe para os meninos e não vá ao cinema.

Dudu e Clarissa se encontram quando Clarissa estava lendo um romance:

Dudu olha o título. Faz um gesto depreciativo:

– A que morreu de amor. Conheço essa droga. A tia Beta tem. Pura besteira...

Clarissa faz uma careta de censura:

– Olha Dudu, um livro tão bonito, nem deves dizer isso...

[...]

[Dudu] Tem a voz grossa meio rouca, e uma maneira de falar toda especial: “Te digo, benzinho!” “É da pontinha!” “É do outro planeta!” Dudu! Dudu que tem liberdade, sapatos de salto alto, vestidos bonitos, namorados... Dudu que vai ao cinema e aos bailes quando quer... Dudu! (VERISSIMO, 2005, p. 89)

Bergamini Junior (2007) salienta que no final do trecho citado, Clarissa faz uma enumeração em que a liberdade aparece ao lado de sapatos de salto alto e vestidos bonitos, condicionando, em seguida, a liberdade à classe de Dudu. Para o autor, que relembra os efeitos de ironia que Machado de Assis tiraria desse tipo de enumeração, “Dudu, a menina rica, é como que proprietária da cidade inteira, uma cidade destruída e reconstruída ao gosto de sua classe” (BERGAMINI JUNIOR, 2007, p. 5).

Outro traço marcante da narrativa é o detalhado registro visual e musical. Das páginas iniciais até o final do primeiro capítulo, o narrador expõe a maneira como Amaro percebe o ambiente que o circunda, destacando não apenas os seres humanos, mas também as cores e as sensações suscitadas pelo espaço. Uma quantidade considerável de tons é mencionada: o roxo das glicínias, o dourado do sol e o azul do céu. Na sequência, de modo direto ou não, mais cores aparecem transformando o cenário observado por Amaro numa pintura. Cabe destacar que, por meio da percepção de Amaro, a luminosidade é reforçada pela juventude da menina Clarissa. No tocante à música, há citações de toda a espécie: pequenos trechos de canções populares, pregões de vendedores, música erudita. O personagem Amaro sonha em converter a ruidosa vida na pensão em música:

Um dia há de escrever a rapsódia da pensão de dona Eufrazina: uma música colorida e viva em que aparecerão os gritos do papagaio, as cantigas do Nestor e de dona Ondina, as risadas do major, as anedotas do Barata, a voz dolorosa do menino doente – a adolescência luminosa de Clarissa. Um dia... (VERISSIMO, 2005, p. 18).

O excerto acima ilustra as reflexões de Zilberman (2005) acerca de Amaro:

O esforço de Amaro é altamente expressivo das dificuldades de invenção com que se depara todo escritor, pois também o artista que lida com as palavras precisa proceder à transposição de sentimentos ou vivências originárias de sua experiência e imaginação para o mundo fantástico da ficção (ZILBERMAN, 2005, p. 39).

O mundo sonoro da pensão reflete o contexto político-social do Brasil na década de 1930. Gérson Luís Werlang, em sua tese de doutorado intitulada *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social* (2009), lembra que:

A política nacionalista do Presidente Getúlio Vargas instituiu, através de um programa do qual o compositor Heitor Vila Lobos participou ativamente, a obrigatoriedade do canto orfeônico nas escolas como parte de um plano de musicalização no Brasil. Os efeitos desse plano aparecem no romance, refletidos através do canto obrigatório do Hino Nacional no colégio antes do início das aulas (WERLANG, 2009, p. 29).

Werlang esclarece ainda que o samba, que aparece em diversos momentos do romance, erigiu na era Vargas como instrumento de propaganda e símbolo, ao lado do futebol, de unificação do país, ao ser escolhido como gênero musical tipicamente brasileiro.

Por todo o exposto, infere-se que *Clarissa* pode servir de substrato para os mais diversos enfoques. Todavia, como já ressaltado anteriormente, os personagens que compõem o mosaico de masculinos destoantes do padrão dominante em 1930 são o foco desta pesquisa. Com tal desiderato, faz-se necessário, contudo, contextualizar *Clarissa* no movimento do romance de 1930.

1.3 Erico Verissimo: um romancista de 1930?

Daniel Baz dos Santos, em sua dissertação de Mestrado em História da Literatura – *Tradição e renovação em Uma história do romance de 30, de Luís Bueno* (2012) – afirma que o romance de 30 jamais existiu como classificação taxonômica. Sua afirmativa encontra respaldo na assertiva de José Hildebrando Dacanal, no livro *O romance de 30* (1982):

Romance de 30 foi a denominação dada – não se sabe primeiro por quem – a um conjunto de obras de ficção escritas no Brasil a partir de 1928, ano da primeira edição de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, o qual, como está implícito, integra o grupo de autores obviamente qualificados de romancistas de 30 (DACANAL, 1982, p. 11).

Ainda segundo o autor supracitado, embora o conceito de romance de 30 seja impreciso, “nunca antes em um período de tempo tão curto tantos autores haviam escrito tantas obras tão próximas entre si” (DACANAL, 1982, p. 10), e enumera sete características principais que as obras produzidas no decênio de 1930 apresentam em comum: I. fidelidade à verossimilhança; II. estrutura narrativa linear ou com rompimento, que “nunca é tão violento que impeça de qualificar obras como ‘histórias com início, meio e fim’” (DACANAL, 1982, p. 15); III. linguagem de acordo com as normas gramaticais próprias dos grupos urbanos; IV. estruturas históricas identificáveis pelas características econômicas e sociais do enredo; V. personagens que vivem no espaço urbano mas são egressos do meio agrário, do que resulta vários conflitos no decorrer do enredo; VI. perspectiva crítica em relação às características políticas, sociais e econômicas do contexto histórico retratado; VII. otimismo, que poderia ser qualificado de ingênuo.

Esta última característica, o “otimismo ingênuo”, será veemente contestada por outros autores e refutada nesta pesquisa, como restará discutido à frente. E, ainda que algumas dessas marcas em diversas narrativas da década em questão sejam perceptíveis, a classificação é difícil e improdutiva. Melhor seria pontuar o que aproxima e o que distancia a produção desse período, visando trazer à luz autores e suas obras pouco conhecidas, que não se enquadram no que se convencionou chamar romance de 30. Ao que parece, um romance que não apresenta as características apontadas por Dacanal e corroboradas por outros críticos, acaba ficando à sombra dessa tipologia.

Apesar de apresentar características que, claramente a distingue dos romances da década de 1920, mais precisamente daqueles produzidos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, que inaugura o modernismo no Brasil, a produção da década de 1930 caracteriza-se pelo amadurecimento da literatura brasileira.

Em *Breve história da literatura brasileira* (1995), Verissimo faz análise acerca da literatura pátria e perquire no capítulo décimo, intitulado “Uma literatura chega à maioria”, o *corpus* romanesco da década de 1930 como reflexo do crescimento literário nacional. O autor ressalta que “a década de 30 trouxe à literatura brasileira sua

maioridade. Os traços da adolescência – um pendor ao mero jogo de palavras e cores, a falta de espírito de análise – desapareciam” (VERISSIMO, 1997, p. 119).

No mesmo sentido, Bosi (1996) afirma que o romance de 30, nascido das contradições da República Velha que pretendia superar, “vincou fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto e moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente” (BOSI, 1996, p. 383). Para este crítico literário, todavia, não se trata de um rompimento absoluto. Bosi afirma que a prosa de ficção, encaminhada para o “realismo bruto” de José Lins do Rego, Erico Verissimo e parte da obra de Graciliano Ramos, teria origem nos “brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos” (BOSI, 1996, p. 431) do movimento de 1922. Da mesma forma, o romance intimista teria sofrido influência do “desrecale picológico ‘freudiano-surrealita’, que chegou ao Brasil com o modernismo” (BOSI, 1996, p. 385).

O *E-Dicionário de termos literários* apresenta a definição de Eunice Cabral (2009) para romance intimista, também denominado de romance psicológico:

Termo atribuído ao romance cujo centro do universo semântico é o funcionamento da mente humana. [...]. A sua importância determina uma concepção de realismo sujeita ao modo como uma mente humana apreende o exterior. Todos os romances ditos psicológicos têm em comum o entendimento do mundo a partir de uma personagem ou do narrador, que se transforma no lugar dos seus pensamentos (CABRAL, 2019, s/p).

A partir dessa definição, podemos afirmar que os romances produzidos na década de 1930, classificados nesta categoria de análise, tendem a explorar o interior dos personagens (geralmente angustiados, solitários, sufocados pelo meio social, incomunicáveis ou pouco comunicativos), desnudando seus traumas, dificuldades para lidar com o seu “eu”, problemas morais, religiosos e psicológicos.

Com o intuito compreender a conflituosa produção literária do decênio de 1930, Luís Bueno, professor da Universidade Federal do Paraná, empreendeu uma pesquisa que resultou em seu já citado livro *Uma história do romance de 30* (2006). Como *corpus* da pesquisa, Bueno assevera que substituiu o critério da seletividade pelo da leitura extensiva: “em princípio, qualquer romance publicado entre 1930 e 1939 interessou ao trabalho e, desde que se localizasse um exemplar, foi lido” (BUENO, 2006, p. 15). A partir de suas leituras, reflexões e análises, Bueno desconstituiu a ideia que prevalecia na história literária de que o período da década de 1930 apresentava-se como dedicado ao

romance social regionalista. Ele ainda diferenciou o romance social ou proletário do romance psicológico ou intimista, situando a importância de ambos no referido decênio:

O romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência a diminuir a partir de um momento auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o correr dos anos (BUENO, 2006, p. 15).

Bueno também esclarece que o romance social possuía cunho “neonaturalista”, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico.

Ao destacar que a literatura de 1930 sobressaiu-se pela consciência de sua função histórica frente às importantes transformações econômicas, sociais e políticas vivenciadas pela sociedade brasileira naquele contexto, Bueno registrou o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas, e esclarece que “esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – deve ser creditado muito mais aos efeitos de uma crítica empenhada – que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigentes noutros – do que à literatura empenhada propriamente dita” (BUENO, 2006, p. 17). Insistindo na divisão do romance de 30 em “social” e “intimista”, o pesquisador afirma que, embora possa ser considerado “social” ou mesmo “regionalista”, Erico Verissimo, aproxima-se, em muitos momentos, do romance intimista.

Já para Bosi, a referida classificação não é tão elástica, ao afirmar que Verissimo “buscou realizar um meio-termo entre a *crônica de costumes* e a *notação intimista*” (BOSI, 1996, p. 408).

Embora se entenda que qualquer rótulo atribuído a Erico Verissimo como “romancista regionalista”, “romancista social” ou romancista “intimista” incorreria em inexatidão e desprezo à complexidade de sua obra, necessário se faz, ainda que no âmbito de *Clarissa*, discutir acerca dessa taxonomia.

Temístocles Linhares, em *Diálogos sobre o romance brasileiro* (1978), nega a existência de um regionalismo puro, admitindo que houve uma geração de romancistas que se interessaram em transpor a região nordeste para a ficção. Desse modo, Linhares exclui do regionalismo os romances originários da região sul, e, por conseguinte, os romances de Erico Verissimo.

Campos (2017) também diferencia, sob a insígnia de “grandes tendências do romance de 1930”, um movimento regionalista, produzido no nordeste do país, com destaque para Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos; e outro urbano, com Marques Rebello, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos e Erico Verissimo.

Para conceituar “regionalismo”, tanto Temístocles Linhares (1978) como Flávio Loureiro Chaves (1976) retomam Lúcia Miguel Pereira, esclarecendo que o romance regionalista entende o indivíduo como síntese do meio a que pertence e na medida em que se desintegra da humanidade, sobrepondo o particular ao universal, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico. Entretanto, tal conceito não é facilmente aplicável como, *a priori*, pode parecer. Chaves (1976) explica o motivo pelo qual o romance de 30, de forma genérica, foi considerado regionalista:

A maior parte do *romance de 30* foi regionalista porque, engajando-se no debate da crise social, dela se fez participante direto ou por pretender documentá-la sob um prisma naturalista (como ocorreu com José Américo de Almeida) ou por assumir intencionalmente uma conotação partidária. Entenda-se por partidário, aqui, não só a literatura honestamente panfletária (como é grande parte da primeira fase de Jorge Amado), mas igualmente aquela que, sob o pretexto de fazer a elegia do passado, o registro do folclore e dos costumes, acabou por definir uma posição ultrarreacionária que no seu conservadorismo não disfarça a tentativa de recuperação dum tempo historicamente morto (CHAVES, 1976, p. 33-34).

Anos mais tarde, Chaves tece reflexões sobre a dificuldade em classificar a obra de Erico Verissimo como regional, durante a entrevista que concedeu aos pesquisadores Daniele Marcon e João Claudio Arendt:

Então, a obra do Erico é regional? É, porque fixa a história de uma região. É regionalista? Não, ela é amplamente universalista, porque o que determina a história regional é essa dialética entre o transitório e o permanente, entre o masculino e o feminino, entre forças de corrosão e forças de preservação. (CHAVES, 2015, p. 151).

Conforme análise feita no início deste capítulo, em *Clarissa*, não há referência explícita a uma cidade, depreendendo-se, todavia, da narrativa, que a história se passa em um espaço urbano qualquer. Desse modo, não se pode afirmar que a paisagem define o

texto, nem, tão pouco, que a linguagem utilizada seja específica de alguma região, salvo quando o autor pretende caricaturar algum personagem.

Assim, fundamentando-se na teoria de Chaves e considerando que a observação de características regionais na narrativa serve para revelar o social, entendemos que *Clarissa* não pode ser enquadrado como romance regionalista, sendo melhor classificá-lo como romance urbano. Cabe ressaltar que o próprio Verissimo, em *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política* (1999), não se considerava um regionalista:

Nunca fui regionalista. Pelo menos nunca pretendi ser. A não ser que um sujeito que escreve sobre Paris ou Roma possa ser considerado regionalista. Claro, *O tempo e o vento* tem aspectos “regionalistas”, isto é, campeiros, gauchescos. O que quero dizer é que não sou regionalista como foram Simões Lopes Neto, Darcy Azambuja e Vargas Neto (VERISSIMO, 1999, p. 84).

A partir das leituras dos autores Alfredo Bosi (1996) e Luís Bueno (2006), com substrato na pesquisa de Maria da Glória Bordini (2015), acreditamos que *Clarissa* pode ser classificado como um romance intimista ou como um romance urbano social. A pensão de Eufrazina (Tia Zina) representa o microcosmo da vida urbana, onde os dramas corriqueiros de cada morador, quando analisados em conjunto, expressam as dificuldades de se viver na cidade. Assim, a abordagem social é a tônica do romance, é parte da estrutura do texto literário, e não apenas um tema abordado na narrativa.

Em depoimento publicado no livro *Erico Verissimo: o escritor no tempo* (1990), organizado por Maria da Glória Bordini, Verissimo, embora sem adesão a partido político definido, era confessamente adepto da literatura engajada:

Cada escritor, cada artista está, queira ou não, inserido no seu “tempo” e no seu “espaço”. Eis por que me parece impossível escrever-se um romance de nossos dias que não reflita os problemas de natureza econômica, política, social e existencial que nos perturbam. Claro, no caso dos alienados mentais a situação é diferente... (VERISSIMO, 1990, p. 68).

Para o escritor gaúcho, o fazer literário possui uma finalidade humana e social a ser explorada. Diante do exposto, é possível afirmar que *Clarissa* é um campo multifacetado para pesquisas. Entretanto, como já ressaltado na introdução, para que se consiga atingir o objetivo proposto, este estudo limita-se às questões humanas e sociais do romance, relacionadas à construção da masculinidade.

Bueno (2006) afirma que o fracassado é a figura hegemônica no romance de 30. O fracasso não adviria da ideia comum de derrota em luta, mas sim, da incapacidade para viver, para opor resistência aos problemas da vida. Tal característica, segundo o autor, seria o reflexo da visão da nacionalidade. Nessa perspectiva, o posicionamento de Bueno (2006) opõe-se ao de Dacanal (1986) quanto ao suposto otimismo ingênuo da década de 1930:

Assim como não é adequado falar em otimismo ingênuo generalizado no romance de 30, também não é muito apropriado identificar a exploração artística constante do fracasso à desistência. Trata-se antes de manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico (BUENO, 2006, p. 77).

Clarissa apresenta uma galeria de tipos masculinos assinalados com a característica de “fracassado”, que marcou o decênio de 1930. São homens como Barata, Zezinho, (Tio) Couto e a figura de destaque, Amaro Terra: inertes diante da vida, que postergam decisões, planos e sonhos. A influência desse fenômeno na construção da masculinidade desses personagens será devidamente analisada no segundo capítulo desta pesquisa.

Diante do exposto, podemos afirmar que a desconstrução do mito de que o heroísmo é privilégio exclusivo do homem militar e em guerra, cultura arraigada no Rio Grande do Sul na década de 1930, é uma tônica nos romances de Verissimo. O próprio escritor confessa:

Detesto a violência. Quanto às guerras, o diabo é que quem decide são os “sistemas”, e não as criaturas humanas. Creio que ninguém pessoalmente deseja a guerra, a não ser um psicopata. A maioria a detesta. Mas os sistemas entram em choque e, estimulados por símbolos patrióticos, lá se vão os homens como rebanhos para o matadouro. Não é mesmo uma coisa terrível? Com tudo quanto se tem inventado e descoberto neste século, os homens poderiam viver decentemente, confortavelmente... e em paz uns com os outros (VERISSIMO, 1999, p. 54).

Cabe esclarecer que o universo bélico dominante no Rio Grande do Sul por um período considerável de tempo contribuiu para que vigorasse o sentimento de exaltação do sujeito gaúcho graças à sua atuação nos confrontos, enaltecendo sua força e virilidade.

A literatura regionalista, no Rio Grande do Sul, buscava dar voz ao discurso de propagação dos atributos mais positivos do gaúcho e do suposto passado de heroísmos.

Em relato de suas memórias em *Solo de clarineta* (2005b), Verissimo afirma a existência do discurso retromencionado, inclusive nas escolas:

Nossos livros escolares – feios, mal impressos em papel amarelado e áspero – nunca nos fizeram amar ou admirar o Rio Grande e sua gente. Redigidos em estilo pobre e incolor de relatório municipal, eles nos apresentavam a História do nosso Estado como uma sucessão aborrecível de nomes de heróis e batalhas entre tropas brasileiras e castelhanas. (Ganhávamos todas). Nossos pró-homens pouco mais eram que nomes inexpressivos, debaixo de clichês apagados, em geral de retícula grossa: sisudos generais, quase sempre de longas costeletas, metidos em uniformes cheios de alamares e condecorações; estadistas de cara severa especados em colarinhos altos e engomados (VERISSIMO, 2005b, p. 265).

Embora não se possa afirmar que o antimachismo foi tese concebida por Verissimo e expressada em toda a sua obra romanesca, é seguro afirmar que sua ficção está impregnada da sua visão da vida. Seus personagens, de forma especial em *Clarissa*, objeto deste estudo, são dotados de características que questionam o padrão de masculinidade hegemônica da sociedade gaúcha da década de 1930.

Julgamos oportuno registrar a asserção de Tristão de Athayde, em “Erico Verissimo e o antimachismo” (1972):

Não há, pois, no antimachismo de Verissimo nenhuma crítica ao autêntico heroísmo. Muito menos qualquer apologia da covardia, do conformismo ou do efeminamento do homem pela renúncia à sua varonilidade. O que há é, precisamente, uma análise da verdadeira varonilidade. Do verdadeiro heroísmo. Que tanto existe nos homens como nas mulheres, que são tanto mais heroicas e varonis quanto menos se apresentam e se inculcam como tais. É contra o *mito do machismo*, do masculinismo, que representa uma deformação primária da autenticidade da atitude heroica em face da vida. [...]. O herói, para ele, é o oposto do valentão (ATHAYDE, 1972, p. 93).

A forma com que Verissimo constrói os masculinos em *Clarissa* demonstra o seu ideal antimachista. Inseridos no contexto do romance de 1930, nenhum personagem é apresentado a um grande evento. Cada um deles tem a sua masculinidade, e, também, valores, aferidos diante dos pequenos aspectos do cotidiano.

Por fim, apenas a título de registro, já que a presente pesquisa não comporta discussão de tal vulto, resta destacar que Flávio Loureiro Chaves, revendo o seu

posicionamento, em entrevista concedida à Daniele Marcon e João Claudio Arendt, acima já mencionada, sustenta que Erico Verissimo não pode ser enquadrado como um romancista da década de 1930. Segundo Chaves, Verissimo pertence à geração da literatura latino-americana da segunda metade do século XX, “aquela geração que, num determinado momento histórico, procurando fixar as identidades regionais, trabalhou mitos universais” (CHAVES, 2015, p. 123). Entretanto, como o próprio Chaves admitiu, tal posicionamento carece de uma pesquisa aprofundada.

Este capítulo objetivou apresentar Erico Verissimo aos leitores contemporâneos que ainda não o conhecem ou sabem pouco sobre sua iniciação literária. Aproveitamos os dados para problematizar a categoria do romance de 30, visto que *Clarissa* foi um romance produzido nesse contexto historiográfico, mas sem pretender vinculação estética com outras obras da mesma época.

No próximo capítulo, seguindo a vertente de interpretação sociológica, discutiremos representações de masculinidades, considerando que o tema é recorrente na obra do escritor gaúcho e chegou a ser tratado de forma muito peculiar em uma das suas crônicas jornalísticas, da qual trataremos mais adiante.

Capítulo II

A CONSTRUÇÃO SOCIAL DE MASCULINIDADES HEGEMÔNICAS E SUBALTERNAS

Segundo a filósofa Elisabeth Badinter, em seu livro *XY: sobre a identidade masculina* (1993), a posse de cromossomo Y ou de órgãos sexuais masculinos não basta para definir o macho humano. Para a autora, o “tornar-se masculino” envolve fatores psicológicos, sociais e culturais. Dessa forma, não existe um modelo masculino universal (válido para todos os tempos e lugares); ele difere segundo a classe social, a raça e a idade. Badinter (1993) também afirma que a masculinidade deve ser sempre pensada no plural e constantemente reconstruída devido às constantes transformações que ela sofre através da história.

Raramente, ouve-se a ordem “seja mulher”, enquanto tal exortação é dirigida aos homens, independente da idade, na maioria das sociedades. Com o intuito de engendrar um homem viril, corajoso, esperto, conquistador e imune às fragilidades e inseguranças, com frequência, admoesta-se o sexo masculino: “Isto é brinquedo de menina!” “Homem não chora!” “Homens não vestem rosa!” “Menino não abraça nem beija outro menino, só os maricas!” “Você transou com ela? Não? É um bobo!” “Você é um medroso, parece mulher!”

Segundo Simone Cabral Marinho dos Santos, em artigo intitulado “O modelo predominante de masculinidade em questão” (2010), existem paradigmas tradicionais de relações de gênero que corroboraram, no decurso do tempo, o padrão de dominação masculina, contribuindo para a reprodução de estereótipos de homens de sexo forte, dominadores e viris, delegando às mulheres o papel marginal na sociedade, por serem supostamente frágeis e submissas. Desse modo, segundo a autora, é o domínio masculino que prevalece no campo do discurso e da linguagem.

A partir da análise do perfil da mulher em textos literários, Pedro Carlos Louzada Fonseca escreveu o artigo “Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: referências obrigatórias” (2009), onde afirma que desde a Idade Média a representação do feminino apresenta-se constituída por uma forte disposição androcêntrica que se caracteriza pela depreciação da figura feminina, apresentando uma visão notadamente misógina da sua realidade.

Todavia, em “Masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre sexos” (2000), Sergio Gomes Silva adverte que o modelo de sexualidade humana vivenciado hoje surgiu a partir do século XVIII. Silva evidencia o estudo de Michel

Foucault¹⁰, no qual ele destaca que o termo “sexualidade” surgiu no século XIX, sendo, portanto, uma expressão pertencente às sociedades modernas e pós-modernas. Silva (2000) explica que até o século XVIII, adotou-se cientificamente a concepção do *one-sex-model*, termo que, como o próprio nome indica, se refere a um sexo, ou seja, o masculino, acarretando a masculinização dos órgãos genitais femininos. A mulher era vista, portanto, como um homem invertido, sendo o clitóris um pênis atrofiado:

O modelo de perfeição estava representado na anatomia masculina, onde a regra fálica distinguia perfeitamente o domínio de superioridade e inferioridade masculina e feminina respectivamente. Concebida como um homem invertido e inferior, a mulher será um sujeito “menos desenvolvido” na escala da perfeição metafísica (SILVA, 2000, p. 9).

O autor de *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud* (2001), Thomas Walter Laqueur, assevera que somente em 1759 um esqueleto feminino foi detalhado em um livro de anatomia. Contudo, quando as diferenças entre macho e fêmea passaram a ser investigadas de forma mais detalhada já havia um padrão estabelecido – o masculino – e as formas de representação já estavam marcadas pela política de poder do gênero, na qual o sexo masculino era o detentor do poder, e o feminino o subalterno. Laqueur (2001) argumenta que o modelo de sexo único no contexto social daquela época poderia ser entendido como uma forma de preservar o pai, porque se acreditava que a semente do macho era mais forte do que a da fêmea, sendo o homem, portanto, mais importante para a reprodução.

Com a queda do conceito de unicidade e perfeição do corpo masculino na passagem do século XVIII para o século XIX, a concepção *two-sex-model* passou a ser adotada, com a diferenciação entre homens e mulheres pautada, segundo Silva (2000), pelo sexo político-ideológico. “De homem invertido, a mulher passa a ser o inverso do homem, ou, sua forma complementar” (SILVA, 2000, p. 9). Essa nova concepção, entretanto, não ressignificou o papel da mulher na sociedade, pois complementar pressupõe subordinação, ou seja, a sociedade continuou a ser organizada de forma vertical, segundo

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. v. 2. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

o primado da masculinidade. Aos homens era destinada a conquista do espaço público; à mulher, o espaço privado.

Sob a perspectiva de complementariedade, o homem viril, macho, forte e inflexível é construído socialmente, em detrimento da mulher frágil, doce, delicada e flexível. Tais características ainda justificariam a habilitação masculina para ocupar funções sociais “superiores” no espaço público. A análise acerca da concepção relacional dos espaços público e privado será feita em tempo oportuno.

Em conformidade com Santos (2010), foi com o advento da sociedade moderna urbana-industrial na Europa que o modelo masculino começou a ser questionado de forma mais ampla em razão das transformações políticas, econômicas e sociais daquele contexto. A ocupação do espaço público pelas mulheres com o trabalho fora de casa, a luta por direitos civis e, posteriormente, sociais deram origem ao movimento feminista de emancipação, que se caracterizou pela rejeição à coerção e ao controle da sociedade patriarcal, influenciando diretamente na mudança do comportamento sexual.

De acordo com Badinter (1993), com o avanço do feminismo na década de 1960 e o questionamento dos papéis reservados aos homens e mulheres na sociedade, houve um abalo da ideia universal de superioridade masculina. O esvaziamento dessa ideia acarretou uma crise na masculinidade e o surgimento, especialmente na Inglaterra, nos Estados Unidos e na Austrália, e em menor grau, nos países nórdicos, de estudos acadêmicos interdisciplinares dedicados a tópicos relacionados ao que significa ser homem na sociedade contemporânea, conhecidos como *men's studies*.

Todavia, segundo Badinter, ainda que a discussão encontre mais adeptos atualmente, a fragmentação do controle masculino não é produto exclusivo da contemporaneidade. Para ela, “as preciosas francesas estiveram na origem do primeiro questionamento do papel dos homens e da identidade masculina, [nos séculos XVII e XVIII, na França e na Inglaterra], países que tinham fama de ser os mais liberais da Europa” (BADINTER, 1993, p. 12). Pertencentes à aristocracia ou à burguesia da época, as preciosas eram financeiramente independentes dos homens, solteiras em sua maioria, defensoras do amor e do prazer sexual, da igualdade entre os sexos e do acesso à mesma educação intelectual dada aos homens. Subverteram os valores sociais de sua época ao questionarem a instituição do casamento e os papéis de esposa e mãe como destino indesejável da mulher.

Joan Scott definiu como “gênero” as relações díspares pautadas nas diferenças entre os sexos e a maneira como se dá sentido às relações de poder, em seu artigo traduzido para o português como “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (1995). Para Scott, enquanto categoria de análise, o gênero aventaria discussões críticas sobre noções de classe e raça, e a respeito do interesse da historiografia em uma história que incluisse os discursos dos oprimidos, numa análise do sentido e da natureza dessa opressão. No entanto, a autora adverte que gênero é frequentemente utilizado como sinônimo de mulheres, em razão do vocábulo conferir uma maior erudição e seriedade ao trabalho:

“Gênero” parece se ajustar à terminologia científica das ciências sociais, dissociando-se, assim, da política (supostamente ruidosa) do feminismo. Nessa utilização, o termo "gênero" não implica necessariamente uma tomada de posição sobre a desigualdade ou o poder, nem tampouco designa a parte lesada (e até hoje invisível) (SCOTT, 1995, p. 75).

Em oposição a essa interpretação supostamente “despolitizada”, Scott (1995) propõe um uso mais abrangente do gênero, incluindo o homem e a mulher em suas múltiplas variáveis e relações de poder. Em suas problematizações, ela estabelece três posicionamentos teóricos sobre os estudos de gênero, apontando as limitações de cada um deles. O primeiro, uma tentativa feminista de entender as origens do patriarcado. O segundo compromete-se com a crítica feminista, com fundamento numa tradição marxista. E o terceiro, dividido entre o pós-estruturalismo francês e as teorias de relação do objeto, inspirando-se em diversas escolas da psicanálise, explica a produção e a reprodução da identidade de gênero do sujeito.

Ainda de acordo com Scott (1995), a teoria do patriarcado é limitada por não conseguir demonstrar como a desigualdade de gênero constitui as demais desigualdades. As teorias marxistas estão intimamente ligadas às causas econômicas, não trazendo explicações para o desenvolvimento do patriarcado fora do capitalismo, enquanto as teorias pós-estruturalistas e “teoria de relação de objeto” limitam a produção da identidade de gênero e o conceito de gênero na esfera doméstica e da família. Assim, a partir da análise da dimensão de gênero nas teorias supracitadas, a autora postula que “o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. Seria melhor dizer: o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (SCOTT, 1995, p. 88).

Em claro diálogo com Scott (1995), Pierre Bourdieu denominou de “violência simbólica” o processo conexo de dominação masculina e subordinação feminina, em seu livro *A dominação masculina* (2018). De acordo com o sociólogo francês, não se trata de uma violência corpórea, mas uma violência “suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, [que somente é legitimada porque exercida/suportada sob uma forma tal que ela permaneça como que] desconhecida” (BOURDIEU, 2018, p. 12).

Ao analisar antropologicamente a sociedade Cabila, na Argélia, no período de 1950 a 1960, Bourdieu (2018) teorizou um sistema de representações comuns à civilização mediterrânea, no qual indica que as diferenças biológicas são reconstruídas simbolicamente, discriminando homens e mulheres em categorias hierarquizadas de relação de gênero. O falo representa um instrumento de força metafórica; a vagina, a fragilidade, por remeter a ideia de passividade. Logo, para Bourdieu, mais do que atributos físicos naturais, os órgãos sexuais masculinos e femininos são valores culturais e socialmente construídos.

Robert W. Connell noticia, em seu artigo “Políticas da masculinidade” (1995), que a intitulada “crise da masculinidade” originou, nos anos 1970, trabalhos em língua inglesa com o tema “papel do sexo masculino”, que significava, basicamente, “um conjunto de atitudes e expectativas que definiam a masculinidade apropriada” (CONNELL, 1995, p. 187). Embora essas pesquisas tenham sido relevantes para a construção do campo de estudos sobre as masculinidades, Connell (1995) ressalta a sua fragilidade no sentido de compreender questões relacionadas ao poder, violência e desigualdade material.

Em consonância com Connell (1995), em artigo intitulado “Discursos sobre a masculinidade” (1998), Pedro Paulo de Oliveira critica a teoria do papel masculino socialmente sancionado, visto que ela serviu de base para o nascimento do que ele denominou de “discurso vitimário”. Segundo o autor, em algumas análises, essa teoria utilizou-se de conceitos do marxismo, apontando a dinâmica social capitalista como a responsável pela constituição e pelo aniquilamento da masculinidade e, portanto, pela relação de dominação de homens em relação às mulheres e homossexuais. Oliveira argumenta que o perigo de adotar acriticamente tal teoria seria que “os homens poderiam aproveitar os benefícios da dominação masculina de uma forma mais tranquila, já que, para eles, esta situação seria explicável por forças externas, pela natureza ou convenção, ou mesmo até, pelo próprio comportamento feminino” (OLIVEIRA, 1998, p. 11).

Com o intuito de corrigir essa vulnerabilidade nas pesquisas sobre o papel do sexo masculino, estimulado pelos estudos realizados pelos movimentos feministas e pelos movimentos gay e lésbico, Michael S. Kimmel formulou, em 1987, a teoria da masculinidade hegemônica. Baseado em estudos clássicos sobre a América Latina, que apontam que o desenvolvimento de alguns países implica no subdesenvolvimento proposital e característico de outros, Kimmel, em “A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas” (1998) postulou que “à medida que o ideal hegemônico de masculinidade se estabelece, este é criado por oposição a um feixe de ‘outros’, cuja masculinidade foi problematizada e desvalorizada” (KIMMEL, 1998, p. 103). Em síntese, Kimmel teorizou que:

[...] as masculinidades são socialmente construídas [...]. [...] as masculinidades são construídas simultaneamente em dois campos interrelacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). [...] a masculinidade como uma construção imersa em relações de poder é frequentemente algo invisível aos homens cuja ordem de gênero é mais privilegiada com relação àqueles que são menos privilegiados por ela e aos quais isto é mais visível. (KIMMEL, 1998, p. 105).

De acordo com Souza, em seu artigo “As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a(s) masculinidade(s)” (2009), a pesquisa de Kimmel foi recepcionada pelos estudos de Connell (1995), que apontou para a multiplicidade das masculinidades, diferenciando-as por padrões, as quais ele classificou em masculinidades hegemônicas, de subordinação, de cumplicidade e marginalizadas, baseando o seu conceito de hegemonia na formulação do italiano Antonio Gramsci¹¹.

Robert W. Connell e James W. Messerschmidt afirmam, em artigo intitulado “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito” (2013), que “o conceito de masculinidade hegemônica não equivale a um modelo de reprodução social; precisam ser reconhecidas as lutas sociais nas quais as masculinidades subordinadas influenciam

¹¹ Antonio Gramsci (22 de janeiro de 1891-27 de abril de 1937). Filósofo italiano, marxista. Ampliou o conceito da palavra hegemonia, utilizada no início do século XX, na Rússia, com o intuito de indicar a influência das classes trabalhadoras sobre as demais classes. Gramsci utiliza a categoria de classes sociais, teorizada por Karl Max, e a expressão hegemonia para explicar os modos de dominação exercidos pela burguesia como forma de estabelecer uma base teórica para a contra estratégia proletária adequada para as novas formas políticas do capitalismo moderno (RAMOS, 2012).

formas dominantes” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 241). Para os autores, embora a masculinidade hegemônica seja adotada por uma minoria, é normativa e legitimada ideologicamente:

Desse modo, as masculinidades hegemônicas podem ser construídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos. Eles oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero. Ademais, eles se articulam livremente com a constituição prática das masculinidades como formas de viver as circunstâncias locais cotidianas. Na medida em que fazem isso, contribuem para a hegemonia na ordem de gênero societal (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 253).

Embora os autores afirmem que a masculinidade hegemônica envolve a formulação de ideias culturais, eles advertem que ela também deve ser considerada sob a ótica de práticas não discursivas (trabalho assalariado, violência, sexualidade, trabalho doméstico e cuidado com as crianças) e ações rotineiras não refletidas, uma vez que “a coerção também emerge no interior da própria pessoa” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 258).

Por fim, Connell e Messerschmidt ressaltam que o conceito de masculinidade hegemônica foi originalmente formulado em relação ao conceito de feminilidade hegemônica, em uma ordem patriarcal do gênero. Entretanto, é importante ter em foco que o gênero é sempre relacional. Assim, a mudanças nos padrões sociais de feminilidade alteram, por oposição, os de masculinidade:

Como é bem mostrado pelas pesquisas com histórias de vida, as mulheres são centrais em muitos dos processos de construção das masculinidades – como mães, colegas de classe, namoradas, parceiras sexuais e esposas; como trabalhadoras na divisão sexual do trabalho, e assim por diante. O conceito de feminilidade enfatizada põe o foco sobre a complacência em relação ao patriarcado, e isso continua a ser altamente relevante na cultura de massa contemporânea. Ainda, as hierarquias de gênero também podem ser afetadas pelas novas configurações das identidades e das práticas das mulheres, especialmente mulheres mais jovens – configurações que estão crescentemente sendo reconhecidas pelos homens jovens (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 265-266).

Assim, os autores entendem que o conceito de masculinidade hegemônica deve acompanhar a dinâmica social, atentando-se para a ação histórica recíproca entre feminilidades e masculinidades, sob pena de torna-se obsoleto.

2.1 Masculinidades e virilidade

Conforme Sócrates Nolasco asseverou em *O mito da masculinidade* (1993), a partir do nascimento, com a observação e diferenciação dos genitais, a sociedade já impõe expectativas de comportamentos distintos para homens e mulheres, que “desenharão os contornos das subjetividades dos indivíduos” (NOLASCO, 1993, p. 41). Homens e mulheres sofrem forte controle pedagógico durante a vida, seja da família, seja da escola, seja das relações sociais. Qualquer desvio é classificado como problema de ordem médica, psíquica ou moral. O homem é estereotipado por uma sucessão de absolutos: competir e ser o melhor sempre; ser forte; jamais se envolver afetivamente; nunca renunciar.

Badinter (1993) explica que a identificação feminina é relacional, enquanto, conturbadamente, a masculina é oposicional, e ressalta que é imposto ao homem romper com o exemplo feminino materno. A filósofa francesa aprofunda a reflexão sobre o tema, citando a pesquisa de Lillian Rubin¹² (1986), psicoterapeuta e socióloga americana, na qual ela afirma que “[...] a agressividade masculina contra as mulheres pode ser interpretada como uma reação forte a esta perda precoce e ao sentimento de traição que a acompanha, que o desprezo pela mulher vem da ruptura interior exigida pela separação” (BADINTER, 1993, p. 55). Portanto, esse desprezo, de acordo com Rubin (1986), vem do medo e não da arrogância, “medo sentido pela criança que se vê obrigada a rejeitar a presença todo-poderosa de sua mãe” (RUBIN, 1986, *apud* BADINTER, 1993, p. 55).

Para Badinter (1993), a identidade sexual, assim como as identidades social e psicológica, obedece a um complexo processo de semelhança com algumas pessoas (relação positiva de inclusão) e de diferença com outras (relação negativa de exclusão). O agrupamento com pessoas do mesmo sexo e faixa etária para prática de atividades censuráveis pelos adultos, tais como apedrejamento de animais, piadas e conversas

¹² RUBIN, Lillian Rubin. *Des Etrangers intimes*. Paris: Robert Laffont, 1986. p. 69-70.

agressivas e de conotação sexual, são comuns entre adolescentes do sexo masculino e estão mais relacionadas com o de afirmação de sua identidade masculina e menos com a agressividade biológica:

O gosto dos pré-adolescentes machos pelas atividades ruidosas, os jogos sujos e a obscenidade é uma outra forma de afirmar sua virilidade contra o universo feminino materno, no qual tudo isso é proibido. Tais atitudes persistem em numerosos homens adultos, desde que se encontrem reunidos, como testemunham os vestiários esportivos (BADINTER, 1993, p. 55).

Outro processo de identificação oposicional, que compete ao homem resolver internamente, é o de não se conduzir como uma mulher. Socialmente, os papéis femininos e masculinos são bem delimitados de forma a assegurar a naturalização da dominação do homem sobre a mulher. Consoante Badinter:

A identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela força. A identidade feminina, ao fato de ser possuída, dócil, passiva, submissa. “Normalidade” e identidade sexuais serão inscritas no contexto da dominação da mulher pelo homem (BADINTER, 1993, p. 99).

As proposições de Badinter (1993) acerca da identidade masculina podem ser complementadas pela assertiva de Nolasco (1993) de que desempenho sexual e êxito profissional são constitutivos da representação de ser homem. Desse modo, os meninos crescem acreditando que serão aceitos em razão do que conquistarem (neste caso, a mulher é vista como objeto) e não pelo que realmente são. Dessa forma, Nolasco afirma:

Os meninos crescem estimulados a contar vantagens e méritos [...]. O fio condutor para o sucesso é a preparação para o trabalho e para a iniciação sexual. Os meninos crescem orientados para assumir comportamentos voltados a performances intimistas, devendo para isso ser silenciosos e discretos quando falam sobre suas dificuldades, mas contundentes e expressivos quando falam dos méritos obtidos em conquistas amorosas e profissionais, mesmo que estes méritos sejam narrativas produzidas por suas fantasias (NOLASCO, 1993, p. 43).

Alimentados pelas fantasias de onipotência e senhorilidade, e corroborados pelo poder social que lhes é conferido, os homens passam a incorporar a agressão às suas identidades, o que, sobreposto à virilidade produz os machões (NOLASCO, 1993).

Ainda que se saiba que a sexualidade não determina o gênero, a maioria das sociedades patriarcais identifica masculinidade e heterossexualidade. Segundo Badinter (1993), a masculinidade heterossexual tem um conceito formado mais por exclusões do que por inclusões. Desse modo, a autora argumenta que:

Ser homem significa não ser feminino; não ser homossexual; não ser dócil, dependente ou submisso; não ser efeminado na aparência física ou nos gestos; não ter relações sexuais nem relações muito íntimas com outros homens; não ser impotente com as mulheres (BADINTER, 1993, p. 117).

Destarte, para Badinter (1993), a homofobia é parte integrante da masculinidade heterossexual e desempenha o papel psicológico de reforçar as características de quem está dentro do padrão da heterossexualidade, além de se constituir como um mecanismo de defesa psíquica para evitar o reconhecimento de características próprias, as quais o homofóbico é incapaz de aceitar:

Ver um homem efeminado desperta enorme angústia em muitos homens, pois desencadeia neles uma tomada de consciência de suas próprias características femininas, como a passividade e a sensibilidade, que eles consideram um sinal de fraqueza. [...]. Dirigir a própria agressividade contra os homossexuais é um modo de exteriorizar o conflito e torná-lo suportável (BADINTER, 1993, p. 119).

A autora admite ainda a função social da homofobia dentro da masculinidade heteronormativa: aumento de confiança em si mesmo e aprovação social quando um hétero exprime seus preconceitos contra um homossexual. Assim, a pressão excessiva (pessoal e social) para o êxito masculino, tanto no trabalho como na vida sexual, pode conduzir ao ódio contra si mesmo, recalcado e projetado no exterior, objetivado na pessoa de outro homem, que, em tese, recusa a própria virilidade. O ódio direcionado a um homossexual, portanto, funcionaria como um revelador daquilo que o sujeito nega em si mesmo e que não se gostaria de ser.

É importante salientar que a homossexualidade passou a ser vista como patologia por volta do fim do século XX. Anna Rita Maciel Simião, em sua dissertação de mestrado *Sexualidade e perversão na psiquiatria de Krafft-Ebing* (2015), informa que, em 1886, o psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing definiu a homossexualidade como uma

inversão congênita. Apenas em 17 de maio de 1990, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da Classificação Internacional de Doenças (CID).

O romance *Clarissa* está contextualizado na década de 1930, época em que a homossexualidade era entendida como uma “inversão congênita” durante o nascimento ou desenvolvimento do indivíduo. Embora não se possa afirmar que o personagem Zezinho (também chamado por alguns de Zezé) seja homossexual, da narrativa depreende-se que o referido estudante de medicina é alvo de chacota dos outros personagens por não demonstrar o comportamento de virilidade esperado do homem heterossexual. A mulata Belmira exclama: “Olha só o maricão!” (VERISSIMO, 2005, p. 23). Ondina brada com desprezo: “Um efeminado!” (VERISSIMO, 2005, p. 43). Zina observa: “[...] parece que tem medo de moça.” (VERISSIMO, 2005, p. 61). O narrador, ao descrevê-lo, ressalta: “Zezinho tem uma voz delicada, de timbre feminino.” (VERISSIMO, 2005, p. 43).

E, assim, talvez porque, confessadamente, escreveu *Clarissa* “impelido por uma necessidade de poesia” (VERISSIMO, 2005a, p. 12), mas visto que encontrou na literatura uma finalidade humana e social a ser explorada, Verissimo denuncia a sociedade machista que impõe ao homem o estereótipo absoluto de força e virilidade, rechaçando e desvalorizando qualquer sentimento ou atitude relacionada à sensibilidade atribuída à mulher.

Essa crítica social também é revelada no preconceito naturalizado nas falas dos personagens (Tia) Eufrazina, (Tio) Couto e Major Nico Pombo, a seguir transcritas, que podem passar despercebidas por um leitor incauto:

D. Zina sacode a cabeça, penalizada.

_ Esse pobre menino, longe de casa, sempre doentinho...

O major, chupando o seu chimarrão, comenta:

_ No meu tempo, os rapazes eram mais sadios. Não se viam tipos como esse do Zezé: raquítico, pálido, com voz de moça...

Agora é o tio Couto que dá o seu palpite:

_ Também ele teima em estudar medicina. Cada vez que tem que fazer uma autópsia, no necrotério, bota as tripas pra fora, fica enjoado e imprestável pra todo o resto da semana...

_ Couto! _ responde d. Zina _ isto não são conversas pra hora da mesa...

_ Ora, ora, mulher... Aqui ninguém é fraco do estômago, que eu saiba (VERISSIMO, 2005, p. 136-137).

Neste diálogo entre os personagens supracitados, estão claras a ridicularização e a forma preconceituosa ao se referirem a Zezinho como um masculino que destoa do paradigma de macho que estava impregnado no imaginário social do gaúcho. Infere-se do excerto transcrito que a masculinidade de Zezinho, porque subalterna e desviante, como apresentou Nolasco (1993), é considerada doença e serve, em consonância com a teoria de Badinter (1993), para reforçar as características dos demais que estão dentro do padrão da heterossexualidade.

Barata – caixeiro viajante e contador de anedotas – é outra personagem caracterizado no romance *Clarissa*. Traído pela esposa Ondina, durante toda a narrativa, são ressaltadas as suas características, que se contrapõem ao estereótipo de beleza masculina daquela época. Os padrões estéticos masculinos serão mais bem discutidos no capítulo seguinte. Entretanto, necessário se faz destacar o foco que o narrador dá às disformias estéticas de Barata:

[Barata] Tem os olhinhos inchados de sono, a voz grossa e pastosa. As calças, muito justas, lhe modelam as coxas gordas, pondo em relevo o **ventre** (VERISSIMO, 2005, p. 23, grifo nosso).

Barata, de cabeça baixa, gordo e pesado **como um porco**, refocila no prato transbordante (VERISSIMO, 2005, p. 42, grifo nosso).

Barata, repoltreado na cadeira, colete desabotoado, está numa modorra **de jiboia enfartada** (VERISSIMO, 2005, p. 69, grifo nosso).

O traço caricatural consiste na exacerbação de certas características que identificam o personagem e, neste caso, o narrador opta pelo recurso grotesco, ou seja, nomeia o personagem com o nome de um inseto repulsivo, acentua seu porte físico no ventre, ridicularizando sua gordura e exagero alimentar e, na sequência, a alegoria da passividade é figurada pela jiboia enfartada. Todos esses elementos compõem a imagem grotesca de Barata.

Em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1986), Wolfgang Kayser assevera que o grotesco “causa um efeito ridículo e horroroso ao mesmo tempo” (KAYSER, 1986, p. 72), opõe-se ao sublime, ao alto. Sua expressão é o mundo ao avesso, do baixo, do ventre, da comida, da bebida – elementos que se relacionam ao escatológico. Não é por acaso que o personagem é comparado a um porco – referência exemplar do grotesco.

O grotesco utiliza-se da “caricatura como reprodução de uma realidade disforme, nada bonita, inclusive com a intensificação da desproporção” (KAYSER, 1986, p. 30). Ao caricaturar Barata com aspectos grotescos, o narrador deixa transparecer a não adequação do personagem ao arquétipo de masculinidade do contexto social em que se encontra inserido.

O olhar crítico dos demais personagens e do próprio narrador sobre Barata justifica-se, também, com fundamento na teoria de Badinter (1993), no fato deste personagem ter renunciado a sua própria virilidade e viver num contexto de passividade em relação à sua esposa. Da narrativa, não se pode afirmar que existe uma passividade sexual de Barata em relação à Ondina, mas submissão explícita de ordens de uma mulher direcionadas à um homem, inadmissíveis para a sociedade patriarcal gaúcha brasileira da década de 1930.

A construção do personagem com a intenção de ironizar a sociedade machista da época, já se revela no nome do personagem, remetendo à ideia de um inseto monogâmico¹³ e desprezível. A ironia consiste em Barata, dentro do contexto familiar daquela época, permanecer fiel à esposa que tem relações extraconjugais com Nestor, como será analisado a seguir. E, por não exercer a virilidade como é esperada pela sociedade, ao personagem cabe o escárnio e a insignificância. Sob a ótica do êxito profissional, que também será teoricamente melhor discutido a seguir, a atividade de caixeiro viajante se encontra em declínio numa sociedade em transição da vida rural para a modernização. Portanto, Barata é símbolo de fracasso e, por isso, dever ser desprezado e viver à margem do comportamento socialmente aceito e esperado de um homem da sociedade gaúcha da década de 1930.

No âmbito desse pensamento simplista da sexualidade, Nolasco (1993) indica que a moral sexual masculina também é maniqueísta em relação às mulheres. Conforme o pesquisador, desde pequenos, os homens veem a família como fonte “provedora e catalisadora” dos seus afetos. Assim, nesta perspectiva, os homens constituirão suas famílias, reservando à esposa o lugar antes ocupado pela mãe. Na concepção masculina, portanto, as mulheres seriam divididas em dois grupos. No primeiro, estariam as mulheres que pudessem ser exibidas para a sociedade como um troféu ou um atestado da sua

¹³ Fonte: Mundo dos Animais. Disponível em: <https://www.mundodosanimais.pt/animais-selvagens/animais-monogamicos/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

virilidade. Com estas, os homens teriam relações sexuais casuais, as “aventuras”. No segundo grupo, estariam as mulheres tidas como diferentes das primeiras, as “santificadas”. A estas caberia o título de esposas. Para Nolasco, “de forma sucinta, os homens tendem a ser os filhos da santa e os homens da puta” (NOLASCO, 1993, p. 69).

De acordo com Michel Dorais, em seu livro *O erotismo masculino* (1994), a escolha das parceiras pelos homens e a atração sexual não são naturais ou predestinadas, dependem antes de uma série de fatores sociais e psicológicos, recorrendo a toda uma simbologia: “não é tanto o que o outro exerce; é sobretudo o que essa pessoa representa, por exemplo, em termos de beleza física, de atitudes psicológicas, de complementaridade, de valorização ou de desafios antecipados” (DORAIS, 1994, p. 87). Analisando as conotações simbólicas da sexualidade humana, Dorais explora a questão da fantasia sexual que, retomando os estudos de Nolasco (1993), estariam relacionadas, em grande maioria, com o primeiro grupo de mulheres, com as quais os homens desejam afirmar sua masculinidade:

[...] a fantasia talvez represente uma válvula de escape graças a qual o homem mantém um equilíbrio entre os seus desejos e as restrições da realidade [...]. A fantasia serviria assim para corrigir simbolicamente o real, realizando na imaginação cenários que não podem ser concretizados na realidade, seja por que motivo for (DORAIS, 1994, p. 76).

Em *Clarissa*, também é possível perceber a divisão das mulheres entre os grupos aqui citados. (Tia) Eufrazina, Belinha e a própria Clarissa podem ser enquadradas no segundo grupo, elas são “santificadas”. Este estereótipo encontra respaldo na figura de Maria, mãe de Jesus. No contexto religioso, Maria é apresentada como um exemplo de abnegação, de aceitação da palavra divina sem hesitação. É modelo de mãe, que concebe imaculada, que sofre por seu filho, acompanhando-o de forma discreta, sem expor seu sofrimento. Maria é, portanto, a síntese do comportamento que se espera da mulher no panorama social: manter-se casta, primar pela obediência e não questionar as ordens do seu superior.

Eufrazina, como revela o narrador, “nunca esteve na escola”. Casou-se com Couto, a quem foi garantido o acesso à educação, “mas no fim das contas não arranhou nada. Um nulo!”. “Ela é quem dirige a pensão, quem trabalha para o marido” (VERISSIMO, 2005, p. 33). Zina, como é carinhosamente chamada por alguns personagens do romance,

demonstra-se fiel aos preceitos do casamento e normas de condutas sociais impostas. Todavia, mostra-se uma mulher forte, que assume o papel de provedora financeira do lar. Como as demais mulheres do grupo que ocupa, preocupa-se com a reputação, com a moral e com os bons costumes. Também é religiosa, professando a fé católica (VERISSIMO, 2005).

Belinha é uma moça solteira de trinta e cinco anos (VERISSIMO, 2005), que vive na pensão de (Tia) Eufrazina e cuida da mãe doente, D. Glória. Almeja um bom casamento. Idealiza Amaro, mas contenta-se com a possibilidade de contrair matrimônio com o seu professor de canto, o Sr. Licurgo:

Enfim, se o seu Amaro quisesse... Porque ninguém pode negar que é um bom partido. Simpático, inteligente, compositor, quieto, bom moço. Enfim... Nem um olhar, nem uma esperança. Antes havia um tiquinho de esperança, assinzinho do tamanho duma unha. Mas hoje, desilusão completa. Nada. Silêncio, cara fechada, indiferença. Mas não vale a pena desesperar. Seu Licurgo vem aí. Reserva. Quem sabe? Feio – é verdade – mas remediado, professor de canto e solfejo, homem maduro e sério. Na falta de outro, serve. Mas que timidez! Até que ele se declare, as galinhas chegarão a criar dentes... [...]. Enfim, o seu Licurgo não é precisamente um marido ideal. Mas serve... Há piores (VERISSIMO, 2005, p. 179).

Belinha, assim como (Tia) Eufrazina, adequa-se ao estereótipo da mulher brasileira da década de 1930, representado em campanhas de publicidade e publicadas em *magazines*. Conforme atesta Cristina Spengler Azambuja, em seu artigo intitulado “O papel social da mulher brasileira nas décadas de 30 a 60” (2006), a mulher ideal era retratada nas propagandas veiculadas na revista *O Cruzeiro*: mulher educada para ser mãe/esposa, conformando a imagem da mulher brasileira aos costumes e tradições, de forte influência católica, de apelo nacionalista; mas, paradoxalmente, moderna, influenciada pelo consumismo.

Praticante da fé católica, Belinha demonstra dar importância à castidade e às promessas feitas a São Sebastião como sinal de fé: “Belinha acaba de ler *Elzira, a morta virgem*. [...]. Na cômoda do quarto, na frente da imagem de São Sebastião, está sempre a vela acesa. Promessa” (VERISSIMO, 2005, p. 178). No tocante ao consumismo, em várias passagens da narrativa, é possível perceber sua preocupação com a aparência: “Belinha vem descendo as escadas [...], o rosto branquíssimo de pó de arroz”

(VERISSIMO, 2005, p. 23), e com assuntos relacionados ao cinema, moda e revistas, produtos do consumismo e da modernidade que se avizinhavam da década de 1930.

Quanto a Clarissa, as suas dúvidas pueris, apresentadas para o leitor ao longo da narrativa, a vigilância constante e pulso firme da Tia Eufrazina demonstram que a adolescente está sendo educada para figurar no imaginário masculino entre as mulheres dignas de contraírem o casamento:

Tia Zina viera muito cedinho ao quarto, dera-lhe dois beijos chupados e este conselho:

_ Seja muito feliz e tenha muito juizinho, não faça como essas meninas sapecas da força da Dudu, que **andam se refestelando por aí com os rapazes...** uma coisa horrórosa! (VERISSIMO, 2005. p. 143, grifos nossos).

Como se percebe, o narrador usa expressão semelhante àquela que caracteriza Barata como um porco. Por analogia, o leitor pode bem considerar que a personagem Dudu é comparada a uma porca, o que, no imaginário popular, remete à ideia de mulher sem pudor, de vida livre.

Para se esclarecer o antagonismo das personagens Clarissa e Dudu na narrativa, é importante, primeiramente, diferenciar os espaços público e privado. Em artigo intitulado “Entre o público e o privado: o papel da mulher nos movimentos sociais e a conquista de direitos no decorrer da história” (2015), Elizabete David Novaes relata que a conceituação específica de público e privado, articulada aos papéis sexuais, se originou com a construção das democracias ocidentais no século XIX. Tal contexto foi marcado pela constituição de um espaço político inseparável do público, do qual, porém, foram excluídos as mulheres e os proletários. Diferentemente da sociedade tradicional pré-capitalista, na qual a família era uma empresa coletiva em que todos os membros atuavam juntos, Novaes (2015) destaca que o racionalismo da sociedade burguesa definiu lugares, dividiu tarefas e segregou espaços sexuais. Apesar do exposto, a autora acautela que o público e o privado não podem ser percebidos de forma dicotômica, e sim relacional. Embora ideologicamente representados como distantes e separados pela proposta política liberal, historicamente, homens e mulheres participavam das duas esferas, ainda que de formas distintas e, às vezes, não ostensivas. Além do contexto político, Novaes (2015) discorre sobre a perspectiva moral dos espaços público e privado:

[...] o público deve ser pensado neste contexto, como domínio moralmente inferior ao privado, porém, com significados distintos para homens e mulheres. Desse modo, para as mulheres o público significava o “risco de perder a virtude”, já que se associava o público com a ideia de desgraça moral e, para os homens, a imoralidade se aliava a uma tendência oculta que lhes permitia ultrapassar os limites dados pelos papéis de marido e pai, associando o público com a ideia de liberdade, “o lado de fora” que não feria a família por permanecer distante dela (NOVAES, 2015, p. 54-55).

A oposição entre as personagens Clarissa e Dudu é acentuada sob a concepção moral da esfera pública. O limite de Clarissa, para manter as virtudes para as quais está sendo educada, é a pensão da Tia Eufrazina. Desfrutar da vida extramuros é tornar-se uma “mulher desfrutável” para o pensamento ideológico daquele contexto histórico e social. O narrador registra claramente esses limites no seguinte trecho:

Dudu entra na pensão da d. Zina como mensageira de um outro mundo, do mundo que está lá fora. Conta histórias fabulosas. Um novo tipo de coquetel. A última invenção em matéria de gelado. Uma fita de cinema, sensacional. Rapazes. Novos amores. [...]. Dudu chega, conversa, ri, canta e se vai... [...] Clarissa leva-a até o portão. [...]. Encosta tristemente o rosto ao muro. O portão é o limite. Além do portão está a vida com todos os seus mistérios e todos os seus encantos (VERISSIMO, 2005, p. 186).

É importante ressaltar que, segundo Guaciara Lopes Louro, em *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista* (1997), a profissão para a qual Clarissa estava se qualificando, qual seja, professora, estava no rol das consideradas compatíveis para as mulheres no contexto da década de 1930. Portanto, nem o seu futuro emprego teria o condão de lhe conferir lugar de fala no espaço público.

Retomando a divisão de Nolasco (1993), as personagens Dudu, Belmira e Ondina enquadrar-se-iam no grupo de mulheres com as quais os homens afirmam sua sexualidade.

Dudu, como antecipado, o oposto de Clarissa, representa o contrário do estereótipo de uma mulher honesta para o contexto histórico e social da década de 1930: frequenta bares, desfruta de muita liberdade, usa sapatos de salto e tem vários namorados, anda sozinha de automóvel com um rapaz, entende e fala sobre sexo (VERISSIMO, 2005), ficando implícito para o leitor que, inclusive, já tenha perdido a sua virgindade.

Belmira também é uma personagem estereotipada. A ela são atribuídas a volúpia e a sensualidade naturalmente imputadas às mulatas: “A mulata se esgueira por entre as

mesas, rebolando as ancas” (VERISSIMO, 2005, p. 43). No imaginário brasileiro, a mulata sensual sempre encarnou as fantasias sexuais do homem branco. No romance, Belmira é objeto de desejo de Nestor, que será apresentado oportunamente: “Tamborilando com os dedos na mesa, olhos pregados em Belmira, Nestor sorri e cantarola um samba que fala em ‘mulata’ e em ‘orgia’” (VERISSIMO, 2005, p. 24).

Já Ondina, embora casada com Barata, rompe com o paradigma social que lhe é imposto. Em vez de ser submissa ao marido, submete-o às suas vontades: “Barata segue-a, silencioso e dócil, como um paquiderme amestrado” (VERISSIMO, 2005, p. 57). Não concretizada as suas expectativas em relação ao casamento, aventura-se em um caso extraconjugal com Nestor, debaixo do mesmo teto em que vive com o marido, agindo, segundo o narrador, com naturalidade, “sem o menor temor, como se nada tivesse acontecido” (VERISSIMO, 2005, p. 133). Embora se aproveite dos momentos em que o marido está trabalhando, Ondina não demonstra o menor receio de ser julgada moralmente pelos demais moradores da pensão de (Tia) Eufrazina: “Quando desce a escada, tem meneios de mulher fatal e deita olhares cumpridos para o Nestor, à hora das refeições” (VERISSIMO, 2005, p. 184).

Ondina transgredir o ideal do amor romântico que conduziu os casamentos a partir do século XIX. Segundo Miriam Pillar Grossi, no artigo “Masculinidades: uma revisão teórica” (2004), no amor romântico há uma desigualdade na relação, uma vez que cabe às mulheres o compromisso com a manutenção do sentimento e da troca emocional, enquanto aos homens basta o encontro sexual. Assim, a entrega é da mulher, que deverá submeter-se sexual e afetivamente apenas ao marido. O homem, na medida do possível, também poderá garantir sua vida sexual extraconjugal.

Não se percebe em Ondina sentimento de culpa. Ao contrário, há deleite com a situação. A personagem sente-se recompensada em sentir prazer ainda que com um relacionamento extraconjugal: “E Ondina [...] pensa numa tarde escura de chuva e num beijo quente e longo que não tinha o gosto familiar e enjoativo dos beijos do marido...” (VERISSIMO, 2005, p. 184).

Desse modo, Ondina transita livremente entre os dois grupos de classificação de Nolasco (1993). Ora sendo a esposa “santificada” sob a ótica de Barata, ainda que sobre ele exerça o seu domínio; ora sendo destinatária do desejo de Nestor, papel que assume

com naturalidade, empregando seus artifícios de sedução, explicitamente descritos na narrativa.

2.2 Masculinidades e relação de trabalho

Para Nolasco (1993), ao contrário do que teorizou Badinter (1993), “a crise na identidade dos homens se inicia com a crise no mundo do trabalho e da família e não com o feminismo” (NOLASCO, 1993, p. 55). Segundo o autor, reproduz-se na sociedade capitalista e na família burguesa do século XIX a ideia de que um homem não pode ser considerado como tal sem um trabalho para prover as necessidades da sua família. Entretanto, com a revolução industrial e a ascensão de novas tecnologias, as indústrias substituíram a mão de obra humana pela mecanizada, aumentando significativamente o desemprego e a redução salarial.

No tocante ao trabalho, pilar constitutivo da representação de “ser homem”, Nolasco (1993) afirma que:

[...] parte do sucesso e da prosperidade da estratégia capitalista reside no fato de que, ao transformar os princípios do sistema em padrão de desempenho para comportamento dos homens, ela deixa de ser uma questão ideológica para se transformar em uma questão cotidiana. Assim, toma corpo e sobrevive por meio dos projetos e da visão de mundo dos indivíduos. A prosperidade do sistema capitalista depende da manutenção dos valores e do modelo de comportamento dos homens. Para isso foi preciso que a relação estabelecida entre os homens e o trabalho seguisse padrões semelhantes aos de uma doutrina religiosa, com dogmas, verdades e formas semelhantes de controle e repressão (NOLASCO, 1993, p. 54).

Desse modo, o papel social masculino imposto faz com que o homem trabalhe sempre mais e melhor, com receio de ser julgado e comparado com os demais, e, dessa forma, reproduz, de forma inconsciente, a ideologia capitalista. Para o autor, o trabalho serve também, no senso comum, como parâmetro para atenuar a culpa por amores extraconjugais e justificar atos de agressão familiar. Assim, se o homem trabalha e não deixa faltar bens materiais para a sua família, ele está legitimado para ter relações sexuais com outras mulheres que não a sua esposa, tendo como justificativa a necessidade de descarregar a tensão do cotidiano. Pelo mesmo motivo, ele também pode agredir, verbal ou fisicamente, os próximos a ele quando acontecem situações que lhe desagradam.

No livro *O poder do macho* (1987), a socióloga Heleieth I. B. Saffioti discute que a relação estabelecida entre os homens e o trabalho serve à prosperidade do sistema capitalista. Segundo ela, no tocante às classes sociais da sociedade moderna, a grande maioria dos homens constitui a classe dos trabalhadores que, em troca de um salário, obedece a ordens de patrões, uma minoria que detém o poder econômico. Assim, o poder econômico está, quase sempre, associado ao poder político, permitindo que a minoria imponha regras de conduta à maioria.

Para Saffioti (1987), embora a classe trabalhadora tenha consciência que a energia dispendida em seu trabalho é desproporcionalmente superior ao salário percebido e esteja disposta a lutar por melhores condições de trabalho, é reticente e hesitante quando se trata de encampar bandeiras levantadas por mulheres. O mesmo acontece na maioria dos sindicatos, segundo a socióloga, que obstaculiza a participação feminina. As exceções seriam os sindicatos patronais:

Questões como estas devem ser respondidas à luz da complexidade da sociedade moderna. Em nenhuma classe social, o homem abre mão espontaneamente de seus privilégios. Nas camadas privilegiadas, contudo, existe uma consciência mais aguda da identidade dos interesses econômicos entre homens e mulheres. Ainda que o homem não ofereça de mão beijada seus privilégios, a participação feminina em algumas atividades não ameaça o interesse básico comum da família burguesa, isto é, ampliar sua própria riqueza (SAFFIOTI, 1987, p. 22).

A autora argui que o processo de construção da solidariedade ainda está em fase inicial em meio às camadas da classe trabalhadora, uma vez que a luta pela sobrevivência neste grupo é brutal. Desse modo, utilizando-se da ideologia machista, que legitima a dominação da mulher pelo homem, a classe patronal impede ou ao menos dificulta a união entre trabalhadores e trabalhadoras:

Sem dúvida, o machismo do trabalhador volta-se contra ele mesmo: primeiro, porque ele paga um preço excessivamente alto para mandar na mulher; segundo, porque a supremacia masculina impede, ou pelo menos dificulta, o avanço das lutas das classes trabalhadoras (SAFFIOTI, 1987, p. 23).

A socióloga critica ainda que, pela ideologia dominante, somente é considerado macho o provedor das necessidades da família. Admite-se a contribuição da mulher no

orçamento doméstico desde que seja o homem a ganhar o maior salário a fim de exercer a função de chefe familiar.

A ideologia dominante impõe ao homem a necessidade de ter êxito econômico, independentemente do número de empregos oferecidos pela economia nacional, do grau de dependência do Brasil em relação às potências altamente industrializadas, [desconsiderando-se ainda que], numa sociedade competitiva, o êxito de alguns poucos constrói-se [sic] graças ao fracasso de muitos (SAFFIOTI, 1987, p. 24).

Neste contexto que associa masculinidade e trabalho, analisamos os personagens (Tio) Couto e Nestor. Como prenunciado neste capítulo, Couto, embora tenha tido acesso à educação, não tem um emprego, fazendo, vez ou outra, alguma atividade doméstica sob ordem e supervisão de sua esposa Eufrazina:

O tio Couto parece um príncipe. Ainda não arranjou emprego. Passa o dia inteiro tomando mate chimarrão e conversando fiado com o major. Às vezes inventa um trabalho no pátio ou no jardim: podar uma roseira, plantar uma flor, consertar o galinheiro (VERISSIMO, 2005, p. 33).

Durante toda a narrativa, o personagem demonstra-se passivo no tocante à vida profissional: “o tio Couto continuava na moita, sem se mexer para procurar trabalho” (VERISSIMO, 2005, p. 186). Desempregado, imóvel diante do destino que a vida lhe impôs, ele “mais dorme do que faz outra coisa” (VERISSIMO, 2005, p. 80). Dependente financeiramente do trabalho do sexo feminino, no caso, sua esposa, a masculinidade de Couto destoa da hegemonia da década de 1930 no Brasil.

Partindo do pressuposto de que o êxito profissional é um dos constitutivos da representação de ser homem, conforme apregoa Nolasco (1993), o narrador de *Clarissa* retira do personagem, inclusive, o lugar de fala no espaço público, ao assinalar que Couto não trabalha e quer regenerar a República (VERISSIMO, 2005). O fato de o homem não trabalhar retira dele, dentro do imaginário social, a igualdade com os demais e a possibilidade de discussão das decisões políticas da comunidade em que vive. Além disso condena-o à desmoralização no contexto familiar: “Também, a culpa é minha. Não trabalho. Todos sabem que vivo à custa da Zina...” (VERISSIMO, 2005, p. 163).

Quanto a Nestor, ele pode ser enquadrado na masculinidade subalterna do *bon vivant*, expressão francesa que significa boa vida e que qualifica um indivíduo como

amante dos prazeres da vida. Tradicionalmente, uma pessoa *bon vivant* é aquela que não trabalha, mas beneficia-se de uma vida de privilégios por ser sustentado financeiramente por outrem. No imaginário brasileiro, essa figura esteve relacionada com o malandro ou boêmio, cujo estilo de vida foi representado pela Música Popular Brasileira (MPB) e, principalmente, pelo samba.

Ao que tudo indica pela narrativa, Nestor é sustentado pela família. Não estuda e não trabalha: “Vive cantando. Um vagabundo (diz o tio Couto) que nunca consegue fazer seus preparatórios” (VERISSIMO, 2005, p. 32). Sorridente, jogador de *water polo*, futebol e hóquei; fuma, assobia e canta seus sambas, e é bastante preocupado com a aparência física. Embora seja amante de Ondina, não deixa de dirigir falas com apelos sexuais à Belmira.

A opinião dos moradores da pensão sobre Nestor, classificando-o como vagabundo por não possuir um emprego, ainda que os homens também vivam numa masculinidade subalterna, demonstra que a ideologia capitalista se apropria do padrão de masculinidade hegemônica para engendrar a visão de mundo dos indivíduos.

Com o crescimento industrial no Brasil e modernização no Rio Grande do Sul, masculinidades como as de Couto, Nestor e Barata, que não servem ao sistema capitalista, são alijadas da sociedade, merecendo, portanto, olhar de reprovação do narrador e dos demais personagens do romance *Clarissa*.

2.3 Masculinidades e beligerâncias

Como já exposto nesta pesquisa, o imaginário masculino está permeado por traços de força, poder e dominação. Assim, de forma oportuna e estratégica, o sistema capitalista utiliza-se do imaginário social e o que nele representa ser homem para dar dinâmica à sua estrutura. A fim de suplantar a perda da dignidade do assalariado diante da situação econômica a que é submetido, o capitalismo apropria-se da imagem do guerreiro, modelando o parâmetro ideal de conformismo e resistência:

Para os homens, a linguagem do trabalho tem sido a linguagem das guerras e da expressão da soberania, utilizada para minimizar o sentimento de fragilidade e impotência que sentem diante da finitude da vida. “Lutar”, “vencer”, “batalhar” são termos comumente usados para se referirem [sic] ao

trabalho, contextualizando-o no panorama de pequenas guerras, ações violentas e massificantes (NOLASCO, 1993, p. 63).

As guerras, que remontam às imagens míticas dos heróis, a atribuição de características como força, poder, coragem, inteligência, sagacidade e repulsa do medo, ocupam espaço simbólico na identidade dos homens. Tal peculiaridade demonstra, também, a dificuldade masculina de lidar com a alteridade e adaptar-se a mudanças, conforme discorre Nolasco (1993):

As circunstâncias de morte em que os homens se veem mergulhados nas guerras definem quão complicado é para eles suportar o que a diferença carrega em si. A morte interdita a possibilidade do discurso da diferença, impede a expressão de outra forma de perceber e conduzir a vida. A veemência do comportamento violento e agressivo impede o fluxo e o refluxo das trocas, para fazer valer o desejo voraz de ter o outro, possuí-lo, para com isso impedir que ele tenha sua própria concepção de vida. A lógica da guerra não reconhece o lugar do outro como de quem se fala e para quem se fala. Nas guerras o que impera é um ou outro, jamais ambos. Esta é a mesma lógica porque os homens foram socializados: nela não há lugar para dois, três, ou quatro quando se trata do poder. A adesão à guerra mostra como é difícil para um homem interagir com realidades complexas, relativas e multifacetadas (NOLASCO, 1993, p. 79-80).

No romance *Clarissa*, dois personagens estão submersos nesse imaginário de guerra: o menino doente Tônico e o Major reformado Nico Pombo.

Tônico perdeu as duas pernas em um acidente com um bonde e vive em uma cadeira de rodas. Muito doente e impossibilitado de trabalhar, Tônico mora com a mãe, D. Tatá. Viúva, ela sustenta o filho com os poucos recursos que aufera como costureira. O rapaz não tem amigos. Segundo a sua genitora, o menino gosta de “coisas de militância, de soldados, de guerra” (VERISSIMO, 2005, p. 62): “às vezes Tônico fica a olhar com olhos compridos e ansiosos os aviões que passam. Tônico gosta de aviões, gosta de soldados, gosta de histórias de guerra. Tinha vontade de ser militar quando ficasse grande” (VERISSIMO, 2005, p. 35).

Em *Clarissa*, Verissimo faz denúncia da brutalidade sistematizada do capitalismo ao ressaltar a oposição entre a miserabilidade em que vivem Tônico e sua mãe, em uma casa sombria e infestada de ratos e a riqueza da casa ao lado, onde os moradores são gordos, corados, fortes e sãos, e cuja moradia não tem “sombras, nem ratos furtivos, nem cheiro de hospital, nem uma mulher pálida que trabalha curvada sobre a máquina de

coser” (VERISSIMO, 2005, p. 76). Depreende-se desse cenário que a acusação moral de Verissimo consiste em demonstrar que o capitalismo encoraja a exploração da classe dominada, sendo, portanto, instrumento de poder para uma classe dominante que insiste em não enxergar a necessidade do outro.

Retomando Nolasco (1993), como na guerra não há lugar de poder para mais de um, Tónico tenta adequar-se à sociedade excludente que lhe é apresentada. Sua primeira atitude é cortar as pernas de todos os seus soldadinhos guerreiros. Entretanto, simbolicamente, o oficial sadio continua com as duas pernas e a espada erguida, em sinal de demonstração de poder. Percebendo que a sociedade não se igualará a ele a ponto de incluí-lo, Tónico deseja marcar, alcançar o parâmetro de guerreiro resistente, mas, mutilado, cai no chão.

A metáfora de exclusão do sistema capitalista e, por conseguinte, do imaginário de masculinidade hegemônica de homens inúteis ao trabalho, torna-se mais perceptível na fala de Nestor: “Tónico não pode entrar no céu. Deus só quer anjos com duas pernas” (VERISSIMO, 2005, p. 161); e de outro personagem inominado: “Antes morrer do que penar” (VERISSIMO, 2005, p. 166).

Na racionalidade da guerra capitalista, o indivíduo é reificado, a alteridade é desconsiderada e a vitória de uns poucos é construída sobre o sacrifício de outros tantos. Tal metáfora foi registrada em uma gravura na sala da casa de Tónico onde se vê: “Napoleão Bonaparte montado em seu cavalo branco, visitando, soberbo, um campo de batalha depois da vitória. O chão está juncado de cadáveres, de mochilas destroçadas, de bandeiras, de canhões e carabinas, e de sangue” (VERISSIMO, 2005, p. 168).

Assim como o Major Nico Pombo, sarcasticamente, Tónico também tem o seu nome derivado de “Antônio”, que significa “de valor inestimável”, “digno de apreço”¹⁴. Entretanto, nenhuma das duas masculinidades eram apreciadas no contexto de modernização da sociedade brasileira da década de 1930. Ironicamente, ambos os nomes são reduzidos numa alusão ao enfraquecimento do ideal masculino de beligerância.

É possível que o sobrenome Pombo seja uma referência histórica ao pombo Cher Ami¹⁵, que foi o único animal condecorado com a *Croix de Guerre* por uma missão

¹⁴ Fonte: Dicionário de nomes próprios. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/antonio/>. Acesso em: 27 jun. 2019.

¹⁵ Fonte: Revista História Zine. Disponível em: <https://historiazine.com/tagged/revista-hz>. Acesso em 27 jun. 2019.

realizada no dia 4 de outubro de 1918. Cher Ami significa “querido amigo” em francês. Este pombo correio da Primeira Guerra Mundial foi o responsável por entregar doze mensagens de vital importância ao quartel general estadunidense na França e salvar a vida de aproximadamente duzentos homens.

O Major Nico Pombo, durante todo o romance, demonstra o seu apego ao passado, ressaltando “os cabelos brancos que perderam a cor no serviço da pátria, [...] as revoluções que fez, as pessoas importantes que conheceu” (VERISSIMO, 2005, p. 21), os parentes de alta patente que possui e a admiração pela forma de governo monárquica. É uma caricatura de masculinidade que detém a ilusão de poder.

No livro *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (2001), Raymundo Faoro resalta que “os valores burgueses, que estimam no produtor o único elemento útil na sociedade, desprezam o homem que não planta, não fabrica e não faz a riqueza circular. O militar, sem utilidade social, seria um monstro obsoleto” (FAORO, 2001, p. 563).

Em 1976, no já mencionado artigo “Machismo”, Verissimo remete ao mito do “centauro dos pampas”, que, segundo ele, transmitia ao restante do Brasil a ideia de que o gaúcho detinha o monopólio da coragem, bravura e impetuosidade. Ressalta que, sendo um Estado de fronteira, que durante mais de cem anos foi cenário das mais sangrentas batalhas do Brasil, tendo abrigado, no mínimo, onze guerras e revoluções, era natural que o Rio Grande do Sul formasse uma sociedade em que só poderiam sobreviver os fortes.

Dóris Helena Soares da Silva Giacomolli, em sua pesquisa intitulada *Masculinidades em conflito em “Um certo Capitão Rodrigo”*: da luta pela hegemonia à masculinidade mitificada (2015), afirma que o mito do centauro dos pampas se formou por meio da representação imagética do gaúcho montado em seu cavalo. Ainda segundo a pesquisadora, tanto os centauros mitológicos quanto as imagens míticas dos gaúchos foram aproximados por suas características de valentia, nobreza, coragem, dom de guerrear, instinto selvagem, poder de sedução e a fascinação irresistível pelas mulheres, além do grande apetite sexual:

O gaúcho, na sua imagem telúrica e ufanista, supervaloriza a terra e é capaz de morrer defendendo ideais e suas fronteiras. Na reinvenção do imaginário social, o gaúcho se reflete nesse ser mitológico, o centauro, reconhecido por sua bravura e destemor. Na medida que [sic] é representado na mitologia oral gaúcha como um exímio guerreiro que recebe forte influência do solo em que

habita, que gosta da luta em primeiro lugar, mas que é amante arrebatado das mulheres e da bebida, não poderia ser comparado a uma figura mais semelhante. Dessa aproximação do gaúcho que andava sempre em cima do cavalo, animal que se sobressaía dentre todos os outros, nas lides campeiras e com o qual tem forte ligação e com o qual sua imagem se acha irremediavelmente unida, surgiu a associação à figura mitológica do centauro (GIACOMOLLI, 2015, p. 102).

Entretanto, para Verissimo (1976), o gaúcho que “proclama aos quatro ventos sua hombridade”, é um “produto caricatural”, em alguns casos, “vítima da literatura regionalista”, mas para o qual não há mais espaço na era do rádio, da televisão, das “estradas de cimento” e das “bombas de gasolina”, ou seja, da modernização.

Segundo Miceli (2001), a sociedade brasileira passava por um momento conturbado de mudanças significativas no contexto em que o romance *Clarissa* é narrado:

As décadas de 1920, 1930 e 1940 assinalam transformações decisivas nos planos econômicos (crise do setor agrícola voltado para a exportação, aceleração dos processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do Estado em setores-chaves da economia etc.), social (consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado etc.), político (revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado etc.) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas, surto editorial etc.) (MICELI, 2001, p. 77).

Diante desse cenário multifacetado, Major Nico Pombo também figura como crítica de Verissimo ao culto da violência, da virilidade e da hombridade como sinal de superioridade. Major Pombo é o reflexo de uma sociedade rio-grandense baseada nas virtudes da bravura militar em declínio. Apega-se ao passado de glórias pela incapacidade de lidar com a complexa realidade que lhe é apresentada e por não conseguir admitir que já não é mais útil ao sistema:

Ó Couto! Ó Barata! Ó Amaro! Vamos, meus amigos. Desçam! Acordem! Eu preciso falar! Preciso dar conselhos a vocês, maldizer os homens e as coisas públicas, ditar normas de governo e de vida, fazer perguntas... Eu estouro! Não aguento mais. É do meu feitio: preciso conversar, conversar, conversar... (VERISSIMO, 2005, p. 181).

A inadequação social do Major Nico Pombo expõe o pensamento de Verissimo de que “o heroísmo não é uma virtude apenas militar, do homem em face da luta física e da

morte, uma valentia biológica masculina, mas uma atitude serena em face do sofrimento e da vida” (ATHAYDE, 1972, p. 92).

Neste capítulo buscamos ressaltar as masculinidades subalternas dos personagens Zezinho, Barata, Couto, Nestor, Tônico e Major Nico Pombo, todas construídas a partir do ideal de masculinidade hegemônica relacionado com virilidade, trabalho e beligerância.

Cabe destacar, ainda, que todos esses personagens têm em comum o fato de não terem filhos. Ou seja, além das disparidades apontadas em relação ao estereótipo masculino dominante, não serviram ao sistema capitalista com a reprodução da força de trabalho para manter um quadro reserva e, portanto, mão de obra com custo baixo. Há de se ressaltar, também, que a cultura patriarcal reforça a ideia de que homens com filhos não fazem greve e não defendem seus direitos devido às responsabilidades advindas da paternidade.

No próximo capítulo, discutiremos masculinidades, ideologia e religião a partir da análise dos personagens Maurício Levinsky, o judeu comunista, e Gamaliel, o evangélico e prático de farmácia. Para além dessa discussão, direcionaremos o olhar para a masculinidade do intrigante Amaro Terra, personagem central da narrativa, o qual merece uma análise mais detida em face da protagonista Clarissa.

CAPÍTULO III

CONTRUÇÕES DE MASCULINIDADES A PARTIR DA RELIGIÃO E DAS ARTES

3.1 O arquétipo da masculinidade e o cinema na década de 1930

Assim como na maior parte da América Ibérica, a década de 1930 no Brasil foi marcada por inseguranças em torno da identidade nacional e projeção internacional. A dimensão continental do território brasileiro, sua diversidade racial, o passado colonial e a recente vivência da república foram propícios para tornar a cultura um espaço privilegiado para os debates que envolviam o projeto nacional, cujo objetivo era o desenvolvimento do país rumo à modernidade.

A descoberta de peculiaridades regionais, que deveriam ser unificadas em torno de uma cultura nacional, e a possibilidade de ampliar a difusão de ideias por meio da reprodução cinematográfica dotou o cinema de uma importância fundamental na criação de uma identidade brasileira.

O público de cinema, basicamente constituído pela classe média urbana desejava em alcançar a modernidade, tornou-se admirador do cinema norte-americano, o qual vivenciava o ápice da produção de filmes do gênero *western*, popularmente conhecidos como “filmes de cowboys” ou “filmes de faroeste”. O termo inglês *western* significa “ocidental” e refere-se à fronteira do oeste norte-americano durante a colonização. Essa região também era chamada de *far west* (extremo oeste), originando o termo faroeste, utilizado no Brasil e Portugal.

O tipo de personagem mais comum deste gênero fílmico é o do *cowboy* solitário. Em regra, o termo *cowboy* era atribuído aos criadores de gado. Nos filmes, porém, tal denominação era frequentemente utilizada para se referir a pistoleiros, bandoleiros, jogadores, xerifes, garimpeiros ou, simplesmente, vadios, que vagueavam de cidade em cidade, possuindo apenas a roupa que trazia no corpo, um revólver e um cavalo. O cenário é composto por pequenas cidades, geralmente, com apenas uma avenida principal onde se destacam o *saloon* (local de jogatina, álcool e, eventualmente, prostituição), e a cadeia, onde reside o xerife. A tecnologia da época (telégrafos, locomotivas, dentre outras) frequentemente contrasta com a violência das cidades jovens e sem lei, onde predominam a força e as armas. As perseguições e os confrontos físicos dramáticos, em gênero de duelo, são as técnicas mais utilizadas para ressaltar a ideia de perigo iminente, numa sociedade onde os riscos se sucedem diariamente e a violência parece ser a única forma de garantir a segurança.

Os filmes faroestes clássicos representavam um mundo governado por homens, criando no imaginário social a simbologia de uma América heroica, decente, branca e masculina. Em sua tese de doutorado, *Cowboys & Indians: masculinidades no cinema indígena e de faroeste* (2019), Carlos Bões de Oliveira explica que as posições de gênero são estáticas e hegemônicas nos faroestes clássicos:

Os homens brancos servem para proteger as suas subordinadas mulheres dos homens de cor, sejam eles índios, negros ou mexicanos, já que na tradição do faroeste clássico uma tonalidade mais escura de pele é, quase sempre, um sinal iminente de perigo e ameaça (OLIVEIRA, 2019, p. 117).

A partir da assertiva de Oliveira (2019), é possível afirmar que os filmes de faroeste atingiram o universo simbólico dos norte-americanos, de todas as classes sociais, com também de diversos outros países, solidificando, assim, a figura da masculinidade ocidental. No Brasil, a figura do *cowboy* destemido, forte, corajoso e solitário foi associada às figuras do sertanejo e do gaúcho, servindo de esteio para a construção de uma identidade social.

Diante da expressividade e da influência dos faroestes no que concerne à masculinidade, Louro (1997) ressalta que a identidade sexual não existe sem negociação ou construção:

[...] toda identidade sexual é um constructo instável, mutável e volátil, uma relação social contraditória e não finalizada. É possível pensar as identidades de gênero de modo semelhante: elas também estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo. Essas construções e esses arranjos são sempre transitórios, transformando-se não apenas ao longo do tempo, historicamente, como também transformando-se [sic] na articulação com as histórias pessoais, as identidades sexuais, étnicas, de raça, de classe (LOURO, 1997, p. 28).

Desse modo, o cinema, pelo seu discurso com poder na esfera representacional, afetou a construção de masculinidades, fazendo uma distinção entre homens hipermasculinizados (selvagens, beirando ao animalesco) e os feminilizados (voláteis e passivos).

Tal distinção dicotômica em relação à masculinidade, construída no imaginário de homens e mulheres, é representada no romance *Clarissa*. As personagens Clarissa, Ondina e Belinha demonstram admiração pelos atores do gênero *western* e menosprezo pelos que atuam nos gêneros comédia e tragédia:

As conversas continuam, animadas. Ondina e Belinha discutem cinema:

_ Ah! Homem para mim há de ser como o **Warner Baxter, forte, corpulento, simpático...** – diz a primeira.

[...]. Belinha discorda:

_ Eu, minha filha, prefiro o **romantismo do Novarro**. Ai! Que olhos, meu Deus, que boquinha de anjo, que encanto! Maravilhoso! Ai!

_ **Um efeminado!** – faz Ondina, com desprezo (VERISSIMO, 2005, p. 42-43, grifos nossos).

O ator norte-americano Warner Leroy Baxter nasceu em 29 de março de 1889, em Columbus, Ohio, e morreu em 7 de maio de 1951, em Los Angeles, Califórnia. Em 1914, estreou no cinema com *Her Own Country* e, posteriormente, atuou em diversos filmes mudos durante a década de 1920. Em 1929, atingiu a fama ao vencer o Oscar de melhor ator pelo seu papel de Cisco Kid em *In Old Arizona* (1928), de Irving Cummings e Raoul Walsh, um dos primeiros *westerns* sonoros.

Em outros trechos do romance, Ondina e Clarissa demonstram fascínio pelo ator Gary Cooper. Frank James Cooper nasceu em Helena, no dia 7 de maio de 1901, e faleceu em *Los Angeles*, em 13 de maio de 1961. Foi um ator estadunidense, duas vezes vencedor do prêmio Oscar de melhor ator. Sua carreira durou desde a década de 1920 até o ano de sua morte, tendo atuado em mais de cem filmes. Ele era reconhecido por seu forte estilo de atuação e pelos vários papéis em filmes do gênero *western*.

Já o mexicano Jose Ramón Gil Samaniego nasceu em 6 de fevereiro de 1899 e faleceu em 30 de outubro de 1968 e ficou conhecido profissionalmente como Ramón Novarro pelas suas atuações no cinema, teatro e televisão nos Estados Unidos. Ele iniciou sua carreira em filmes mudos em 1917, tornando-se uma das principais atrações de bilheteria da década de 1920 e início da década de 1930. Novarro foi divulgado pela *Metro-Goldwyn-Mayer Inc.* – MGM como um “amante latino”, levando-o a ocupar o posto de símbolo sexual após a morte de Rodolfo Valentino.

Novarro era homossexual, e por ser católico, viveu em conflito com a doutrina em que foi criado. Carmen Miranda, ao conhecê-lo na década de 1940, ficou espantada com

os trejeitos do então homem fatal. Naquela época, embora os casamentos arranjados entre artistas famosos fossem comuns, sobretudo se eles fossem gays e lésbicas, Novarro negou-se a se casar para manter as aparências. Tal decisão fez com que sua carreira fosse prejudicada, visto que o público estranhava um ídolo solteiro, aceitando melhor os que tinham famílias. Aos poucos, Novarro foi sendo preterido pelas produtoras de filmes até seu nome sumir dos letreiros.

Observando a biografia dos atores acima mencionados, Warner Baxter e Gary Cooper ficaram famosos pelos vários papéis em filmes do gênero *western*, onde demonstravam virilidade, força e coragem – características de masculinidade hegemônica. Já Novarro, embora tenha ficado conhecido inicialmente como o “amante latino”, foi repudiado pela sociedade de sua época devido a sua opção sexual e por se negar a assumir o papel heteronormativo de constituir uma família.

Bakhtin (1998) ressalta que no romance o personagem não deve ser heroico, “nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto traços positivos quanto os negativos, tanto os traços inferiores quanto os elevados, tanto os cômicos quanto os sérios” (BAKHTIN, 1998, p. 402). O personagem, portanto, não deve ser apresentado como algo imutável e sim como alguém passível de evolução.

Em oposição ao romance, a epopeia transita no mundo do passado heroico nacional, construída numa zona de representação longínqua, absoluta e imutável, narra os grandes feitos dos deuses, semideuses e heróis. O herói da epopeia serve a um ideal comunitário, não possuindo, portanto, ideologia particular.

É perceptível, portanto, que o estereótipo de masculinidade construído a partir dos filmes *westerns* assemelha-se ao dos heróis da epopeia. Dessa forma, os *cowboys* têm a mesma função dos heróis épicos: criar no imaginário social uma identidade absoluta e imutável, tanto como indivíduo pertencente a uma nação como perfil de homem idealizado como necessário ao desenvolvimento social.

Neste contexto, não há espaço para um arquétipo masculino frágil e passível de mudança diante das intempéries da vida. Assim, nada mais natural que as personagens femininas de Clarissa, representações miméticas da sociedade brasileira na década de 1930, rechacem os atores com traços afeminados, enquanto direcionam sua admiração aos heróis dos filmes *westerns*.

3.2 Ser artista não é coisa de macho!

Percebido como solitário, triste e quieto, Amaro Terra é caracterizado no romance *Clarissa* como um homem de quarenta anos, cheio de planos, mas paralisado pelo medo do fracasso. Sua história é retomada na narrativa *Um lugar ao sol* (1936)¹⁶, quando são apresentados fragmentos da infância do personagem para o leitor e sua condição de passividade é reafirmada.

Em *Clarissa*, os hábitos de Amaro intrigam os moradores da pensão de D. Zina. Segundo Gamaliel, “Amaro anda sempre triste” (VERISSIMO, 2005, p. 38). Para D. Zina, é “Coitado, uma boa alma! Não incomoda ninguém. Vai pro banco, volta do banco. Pede banho, vai pro quarto. Vive lendo e tocando piano. Mal fala com a gente... Boa alma”. (VERISSIMO, 2005, p. 62).

Já para Dona Tatá, a quietude do personagem causa incômodo: “Que moço esquisito! Tão misterioso! [...]. Quem vive muito fechado, muito retirado, sempre tem um vício feio na vida... Não é bom confiar muito...” (VERISSIMO, 2005, p. 62).

Para Clarissa, Amaro é símbolo da falta de movimento, da ausência de leveza, da privação de felicidade: “Seu Amaro é sempre o mesmo homem calado, carrancudo, que não brinca com a gente, que nem ao menos faz gestos... É parado, parado, quieto, como aquele peixe pintado ali na parede. Pode cair a casa que a criatura não diz água” (VERISSIMO, 2005, p. 20).

Ao longo da narrativa, o próprio Amaro adquire consciência do que os outros pensam sobre ele: “Os outros dizem: ‘O seu Amaro é um moço carrancudo...’ ‘O seu Amaro não sabe rir...’ ‘O seu Amaro é misantropo...’ ‘O seu Amaro não gosta de ninguém...’” (VERISSIMO, 2005, p. 85-86).

Amaro apresenta-se ao leitor como um indivíduo afeito à leitura:

Amaro caminha para o piano. [...]. O olhar morto passeia em torno, vê as imagens familiares: a cama desfeita, **os livros da noite, empilhados** sobre o mármore da mesinha de cabeceira, a escrivaninha com **papéis em desordem**; [...]. (VERISSIMO, 2005, p. 15, grifos nossos).

Amaro recorda com amargura que na sua adolescência sentiu passar pela sua frente raparigas em flor, **sem sequer levantar os olhos dos livros em cuja**

¹⁶ Nesta pesquisa utilizamos a edição de 1995.

leitura mergulhara. Elas cantavam e riam ao sol. Ele – insensato – **pensava que a vida estava só nos livros...** (VERISSIMO, 2005, p. 97, grifos nossos).

Sentado no banco do jardim, **Amaro lê os seus poetas** (VERISSIMO, 2005, p. 97, grifo nosso).

O hábito de leitura do personagem é explicitado de forma recorrente porque esta é uma experiência determinante em sua existência. A convivência com a leitura interfere na vida de Amaro e o ressignifica. Neste ponto, é cabível fazermos uma digressão para melhor compreender quem é o poeta pelo qual Amaro demonstra nutrir tanta admiração no curso do romance: John Keats.

John Keats nasceu em Londres em 1795 e morreu em Roma em 1821. Apesar de uma vida breve, morreu de tuberculose com apenas 25 anos, viveu intensamente. A mesma doença que ceifou sua vida tirou a do seu pai quando ele tinha apenas 8 anos, e, posteriormente, vitimou também sua mãe e irmão. Keats foi considerado um dos maiores nomes da segunda geração romântica na Inglaterra, porém não obteve reconhecimento em vida. Morreu sentindo-se fracassado, pois seu talento foi reconhecido somente após sua morte.

Apesar da insegurança financeira, Keats abandonou uma carreira promissora na medicina, depois de muitos anos de estudo, para se dedicar à poesia. Para Keats, citado pela poeta e cientista política Eli Boscatto em “A efemeridade da vida na poesia de John Keats” (2012) “se a poesia não surgir tão naturalmente quanto as folhas em uma árvore, é melhor que não apareça mesmo” (KEATS, *apud* BOSCATTO, 2012, s/p). É possível que grande parte das poesias de John Keats trate da efemeridade da vida em decorrência das tragédias familiares e da doença que lhe acometeu quando ainda era muito jovem. Para Boscatto (2012), a efemeridade da vida consubstancia-se nas poesias de Keats por meio da ideia de um tempo em que tudo precisa ser muito rápido e que logo será esquecido. Para ela, tais poemas estão além das fronteiras do tempo e são como um frescor para a alma ao resgatar emoções enterradas na aridez do cotidiano.

O personagem Amaro, leitor de John Keats, tem a sua experiência transformada durante o contato com a literatura. Como leitor, tem sua vida permeada pela poesia, pois com ela interage de forma complexa, refletindo, inclusive, na sua identidade masculina. A leitura deixa o campo do imaginário, rompe a distância entre o lido e o vivido para se aproximar do mundo físico e, de certa forma, corporificar o personagem.

Apesar de a profissão de bancário não ser muito rentável, em 1932, ano em que se passa a narrativa do romance, o salário propiciava estabilidade financeira para Amaro, principalmente na situação em que ele se encontrava: solteiro e sem família. Entretanto, assim como o poeta Keats, Amaro não demonstrava aptidão para o exercício da sua profissão:

Só de pensar na opinião do contador do banco, Amaro sente um mal-estar desconfortante. Quando terminará o conflito? Conflito com a vida, com os homens que andam pela vida a se magoarem uns aos outros, a disputar lugares aos encontros e cotoveladas? Cada dia que passa é uma **tortura que se repete. O expediente do banco**, o tá-tá-tá das máquinas de escrever, os cavalheiros que discutem juros de mora, taxas, câmbios; contínuos que passam com pastas gordas de **papéis cheios de algarismos; e homens inclinados sobre as carteiras, escrevendo, registrando, calculando...** e a **fúria de uns para conseguirem juros mais vantajosos, e o desespero de outros por não poderem pagar os títulos vencidos, e as ameaças de protesto, e mais juros, e mais cálculos, e números, números, números, afogando, esterilizando, complicando, matando**. Só de pensar naquelas coisas, **Amaro sente arrepios** (VERISSIMO, 2005, p. 42, grifos nossos).

O trecho acima ilustra o conflito pelo qual passava o personagem. Leitor de poeta romântico, apaixonado platonicamente por uma adolescente, estudioso de música clássica e de piano, sua existência não é harmônica com o seu dia a dia na burocracia do serviço público, em uma repartição financeira, onde o que importa são os lucros, o acúmulo de capital, a variação econômica e os números.

O seu sonho era escrever grandes poemas e sinfonias, daí a sua distração. O mundo habitado por Amaro já não era mais o dos homens reais, e sim dos exímios poetas e músicos. Tratava-se de um artista frustrado, contemplativo, por isso seu alheamento em relação aos demais hóspedes da pensão e sua atitude reclusa, tornando-se um estranho naquele microcosmo.

Com o foco em seu poeta, Amaro esperava que a inspiração o encontrasse em meio a distração de um dia qualquer e que dele fizesse instrumento para a construção de algo grandioso:

Amaro caminha para o piano. Seus dedos magros batem de leve nas teclas. Duas notas tímidas e desamparadas: mi, sol. Mas a mão tomba desanimada (VERISSIMO, 2005, p. 15).

Um dia há de escrever a rapsódia da pensão de dona Eufrazina: uma música colorida e viva em que aparecerão os gritos do papagaio, as cantigas do Nestor e de dona Ondina, as risadas do major, as anedotas do Barata, a voz dolorosa do menino doente – a adolescência luminosa de Clarissa. Um dia... (VERISSIMO, 2005, p. 18).

Amaro deixa o piano. As frases que compôs não o satisfazem. Não importa. Amanhã talvez lhe venha uma onda boa de inspiração. Amanhã... (VERISSIMO, 2005, p. 56).

No campo da música, Amaro demonstra desprezo pela cultura popular, projetando sua admiração em Ludwig van Beethoven (1770-1827):

A música não lhe dá dinheiro. Os editores sempre vêm com a mesma desculpa: “Nós sabemos que o senhor tem talento, que sabe compor, mas infelizmente o nosso público quer sambas e foxtrotes. Escreva uma marchinha para o Carnaval que vem, um samba ou coisa que o valha, e nós editaremos a música por nossa conta”. Nessas horas Amaro pensava sempre no carão severo e inflexível de Beethoven. E tinha vontade de dizer num ciclo de oração: “Mestre, não faça caso, eles não sabem o que dizem...” (VERISSIMO, 2005, p. 41).

Cabe ressaltar que, embora em 1932 o samba tenha extrapolado o território dos morros onde nasceu, ganhando destaque nas rádios brasileiras e incremento pela indústria do disco, conforme assinala Milton Fábio Baungartner em “Dos 20 para os 30: origem, conceito e imagem da “Velha Guarda” de Pixinguinha e Almirante” (2017), a “música popular tinha ares de substrato social, de bibliografia quase nula e de pouca seriedade aos olhos da intelectualidade” (BAUNGARTNER, 2017, p. 29). Tal fato justifica o descaso de Amaro pela música popular, pois suas composições clássicas não renderiam lucros para as gravadoras e, por isso, foi orientado a compor músicas que fossem do agrado do público.

Outro ponto que merece destaque em relação à música popular brasileira é que grande parte das canções que fizeram sucesso na década de 1930 tinha letras relacionadas com amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades e esperas sem fim. Em “Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do samba-canção” (2001), Maria Izilda Santos de Matos afirma que “o sofrimento aparece como uma imposição indiscutível do destino, estando a paixão associada ao martírio. A prova mais clara dessa dor é o pranto” (MATOS, 2001, p. 78).

Todavia, cabe lembrar que a masculinidade hegemônica, conforme Nolasco (1993), é constituída por padrões absolutos como não falar de medos, inseguranças e fantasias, não se queixar de fracassos amorosos, ocultar e reprimir sentimentos, suportar a dor, não exprimir vulnerabilidade. Assim, a música popular naquele contexto, segundo Matos (2001), permite uma reflexão em torno da subjetivação dos sentimentos e de como se dá a construção dessa subjetividade de forma diferenciada em homens e mulheres. O samba, foxtrotes e marchinhas de carnaval, relacionar-se-iam, portanto, à demonstração de sentimentos, enquanto a música clássica, ao menos no âmbito do romance, estaria correlacionada com a razão. Afastar-se da razão faria transparecer ainda mais a frustração amorosa de Amaro e sua fragilidade masculina.

Por outro lado, em *Beethoven* (2012), Bernard Fauconnier descreve o músico como um homem dotado de uma personalidade forte que o motivou a desvencilhar-se dos planos do pai, projetando-o como um dos grandes gênios da música:

As condições nas quais aprende música poderiam tê-lo desestimulado para sempre; o papel de macaquinho amestrado ou de menino prodígio que o pai decide fazê-lo desempenhar na esteira de Mozart teria sido o melhor meio de lhe cortar as asas se ele não tivesse sabido afirmar, pela força da vontade e a conjuntura de circunstâncias felizes, sua têmpera excepcional, sua personalidade poderosa, mistura de brutalidade e de melancolia, de delicadeza sensível e de ambição desmedida (FAUCONNIER, 2012, p. 3).

Amaro é fascinado pelo compositor alemão porque ele soube posicionar-se diante das dificuldades que lhe foram apresentadas pela vida. A força de vontade e ambição que projetaram Beethoven como um dos compositores mais respeitados e mais influentes de todos os tempos são atributos que faltam em Amaro.

Para Fauconnier (2001), a obra de Beethoven é marcada por seus ideais de liberdade. Este espírito libertário e audaz também falta em Amaro, que se percebe preso ao passado e inerte diante dos projetos de vida que ele próprio concebeu para si. No entanto, Amaro guarda semelhanças com o compositor alemão: ambos permaneceram solteiros, dedicando suas vidas para a música. Em razão da surdez que acometeu Beethoven quando ele tinha pouco mais que trinta anos, ele era visto por muitos, assim como Amaro, como um homem sisudo, de cabelos em alvoroço, olhar penetrante e misantropo.

Quanto à Literatura, segundo Miceli (2001), a década de 1930 é marcada por um surto editorial que fomentou o estabelecimento de inúmeras editoras e transformações que afetaram a definição do trabalho intelectual:

[...] aquisição de rotativas para impressão, diversificação dos investimentos e programas editoriais, recrutamento de especialistas para os diferentes encargos de produção e acabamento, inovações mercadológicas nas estratégias de vendas – implantação do serviço de reembolso postal, contratação de representantes e viajantes etc. –, mudanças na feição gráfica dos livros, com o intento de ajustar o acabamento das edições às diferentes camadas do público, e, sobretudo, empenho das principais editoras em verticalizar o processo produtivo e diversificar suas atividades. As tarefas de composição e impressão automatizaram-se das atividades a cargo das diversas seções de que se compõe o departamento editorial. Este, por sua vez, passa a abrigar setores especializados de revisão, tradução e ilustração, motivando a contratação de especialistas, como por exemplo, consultores e leitores, paginadores, capistas, e também propiciando a formação de um pequeno grupo de escritores profissionais, os romancistas (MICELI, 2001, p. 148-149).

De acordo com Miceli (2001), a carreira de romancista alcançou sua plenitude no decênio de 1930. Entretanto, foi marcada por um processo de feminilização, não permitindo aos intelectuais do período o acesso ao capital de relações sociais, que era direcionado em favor de carreiras objetivamente definidas como masculinas, quais sejam, aquelas cujo trabalho consistia em alguma forma de assessoria técnica (Engenharia, Medicina, Direito) e as incumbidas do trabalho de representação política dos grupos dominantes.

A partir da constatação de Miceli (2001), é certo afirmar que a inclinação de Amaro para a escrita, tida à época como uma atividade feminina por privilegiar sentimentos em detrimento da razão, destoa do padrão hegemônico de masculinidade da sociedade gaúcha, que primava pela virilidade do homem demonstrada pelo uso da força. A paixão do personagem por poesia também reflete um desvio do estereótipo de masculinidade, uma vez que o homem gaúcho, no imaginário social, é tido como um guerreiro destemido e cheio de atitude diante da vida e das pessoas.

Amaro, porém, enquanto observa Clarissa, “sente como nunca o peso de sua imobilidade. Ele – o homem parado, a negação do movimento. Sempre ali, fechado com os seus poetas, os seus músicos, no quarto pequeno de solteiro. Sempre prisioneiro” (VERISSIMO, 2005, p. 83). Prisioneiro de si mesmo, do seu passado, dos projetos

inacabados, dos medos nunca vencidos. É na poesia, especialmente nos versos de Keats, que Amaro busca significado para sua vida:

O menino pálido do passado tinha tido um sonho muito grande. Vontade de correr o mundo, de ver, de ouvir, de viver... Fez como o poeta: *There was a naughty Boy,/And a naughty boy was he,/He would not stop at home,/He could not quiet be.* Sim, era uma vez um menino tolo que não queria ficar em casa, quieto... Achou que devia existir um mundo extraordinário além do horizonte... Então *He took/In his Knapsack.../A Book/Full of vowels/And a shirt...* (VERISSIMO, 2005, p. 83).

Ademais, como o menino do poema, Amaro tinha sonhos quando criança. Nos seus olhos de garoto “havia uma saudade impossível, a saudade de uma terra nunca vista” (VERISSIMO, 2005, p. 37). Não lhe faltava coragem para enfrentar o desconhecido. Acreditava que bastava munir a mochila de sonhos e enfrentar o mundo.

O mundo não terminava ali no fim daquela rua quieta, que tinha um cego que tocava concertina, um cachorro sem dono que se refestelava ao sol, um português que pelas tardinhas se sentava à frente de sua casa e desejava boa tarde a toda a gente. **Não. O mundo ia além** (VERISSIMO, 2005, p. 37, grifos nossos).

Não lhe faltando ânimo, Amaro muniu a mala de sonhos, camisas e uma carta de recomendação. Abandonou seus pais e partiu para a capital. Percebendo-se em meio de estranhos, perdeu o espírito aventureiro. Os sonhos ainda estavam ali dentro dele, mas concretizá-los tornara-se penoso demais. Portanto, ia esperando a vida passar e conformando-se com tudo, com todos, principalmente com sua própria inércia. Ao ler o poema, Amaro recordava seu passado, mas devaneava sobre aquilo que um dia ele sonhava ser: “o moço pálido só pensava em um dia poder escrever grandes poemas e grandes sinfonias...” (VERISSIMO, 2005, p. 84).

Amaro reviveu resquícios de sua infância nos poemas de Keats e seus sonhos emergiram. Sentiu novamente entusiasmo pela vida, simpatia pelas coisas e pelas pessoas. Contudo, sua timidez pareceu inibir sua alegria de falar e de estar com os outros, “e agora ele está aqui – rumo dos quarenta anos, à janela dum quarto de pensão, olhando para uma menina em flor que rodopia ao sol...” (VERISSIMO, 2005, p. 86). Amaro apaixonou-se, mas ao se perceber impossibilitado de concretizar o seu amor por Clarissa, apega-se à fugacidade da beleza do ser amado:

Clarissa! **Agora ela é poesia, ingenuidade, ternura, incompreensão, encantamento...** Para ela a vida está cheia de surpresas e de atrações irresistíveis. **Mas, amanhã, que virá? Amanhã? A dissolução, a deformidade do corpo e do espírito. Hoje – a menina verde, fresca, risonha. Amanhã – a matrona gorda, senhora respeitável,** que sabe em que mês devemos plantar couves, **que não acredita “nessas bobagens dos poetas” e que nem sequer há de saber ensinar aos filhos a mentira bonita dos contos de fadas** (VERISSIMO, 2005, p. 98, grifos nossos).

Por ser alheio ao mundo dos homens e, constantemente, buscar o espaço imaginário dos poetas como forma de fuga dos seus problemas, Amaro enxerga Clarissa, jovem destinatária de sua afeição, com a poesia: bela, sublime, leve, intocável. Mas reconhece que, em breve, o ser amado transitará de mundo e, então, perderá não só a beleza, mas a leveza e a capacidade de valorizar o que, para ele, realmente importa na vida. Assim, mais uma vez, como forma de sobreviver à sua realidade, Amaro invoca os versos de Keats: “Agora compreende mais que nunca que só na arte a beleza é imortal. Canta-lhe na cabeça o verso de Keats: *A thing of beauty is a joy for ever*” (VERISSIMO, 2005, p. 98).

Os defeitos dos companheiros de pensamento, inerentes aos homens e mulheres de uma sociedade comum, serviam aos olhos de Amaro como enaltecimento das qualidades de Clarissa. Os demais personagens do romance habitavam o mundo real, o campo das sombras, da escuridão, onde Amaro imóvelmente via a vida passar. A existência lhe era inútil, passageira, uma sequência de atos rotineiros e sem importância. Apenas quando contemplava Clarissa, a clara, a luminosa, Amaro, o amargo, sentia-se reviver. Para ele, aquela é a “alma que amanhece” (VERISSIMO, 2005, p. 97). Então, lembrando Keats, ao contemplar Clarissa, constatava que a beleza eterna pertencia apenas às artes e que aquele ser amado era belo naquele espaço de tempo em que ainda se permitia coabitar o mundo da poesia.

Percebemos que a temática acerca da efemeridade da vida, tão presente na poesia de Keats, materializa-se na vida de Amaro, que, atônito, viu passar sua mocidade e presenciou o desabrochar da vitalidade de Clarissa.

O aquário com um peixe que Amaro deu para Clarissa como presente de aniversário é alegoria do drama vivido pelo personagem: recluso e solitário no mundo que criou para si e totalmente alheio à existência de pessoas e acontecimentos à sua volta. O narrador

sonda os pensamentos de Clarissa, que faz a correlação do microcosmo de Pirulito, nome dado ao peixe, e Amaro:

Seu Amaro, se eu não tivesse medo de dizer uma bobagem, eu ia dizer uma coisa para o senhor. Ia dizer que o senhor é muito parecido com Pirulito. Por quê? Porque eu sou amiga do Pirulito e ele nem fica sabendo: **vive ali dentro do aquário, não vê ninguém, não fala com ninguém e nem fica sabendo que eu sou amiga dele. Pois o senhor é bem assim: vive no seu quarto, fechado, não fala comigo, não me vê nem fica sabendo como eu sou sua amiga. O senhor é muito parecido com Pirulito.** Eu sei que isso é bobagem de menina, mas o senhor me desculpe: é o que eu sinto (VERISSIMO, 2005, p. 159, grifos nossos).

Como resultado de sua inércia, Amaro percebe-se sozinho ao final do romance, lamentando a partida da luz que lhe iluminava com intermitência: Clarissa. Não obstante, ao compreender a ausência de Clarissa, Amaro renega o mundo dos versos, o qual almejou ao longo de toda a narrativa, e o sentimento que o fazia sofrer – o amor por Clarissa: “Poeta, sim. Antes não fosse. Preferia ser opaco, espesso e insensível à beleza e ao sonho” (VERISSIMO, 2005, p. 204).

Entretanto, nem a negação da sua condição de poeta é suficiente para ~~lhe~~ impulsioná-lo a uma mudança de estilo de vida. Mais uma vez, Amaro lamenta, sente, sofre, reflete “ainda bem que ninguém sabe...” (VERISSIMO, 2005, p. 204), e continua sua trajetória, provavelmente à espera que algo grandioso lhe aconteça e defina os rumos de sua vida.

A passividade de Amaro é reafirmada em *Um Lugar ao Sol* (1995). Neste romance, o personagem, agora já desempregado, redescobre-se apaixonado por Clarissa ao reencontrá-la na Pensão de D. Zina, mas lhe falta coragem para declarar o seu amor. Ele demonstra-se um homem com dificuldades de lidar com o sexo, o qual julga sujo, em razão dos ensinamentos que teve de sua tia carola Manoela. Sem dinheiro, Amaro passa a morar na simples pensão de Docelina de quem se torna escravo sexual, apesar da repulsa inicial, em troca de refeições completas, cama quente, pijamas novos e um piano. Partindo do pressuposto teorizado por Nolasco (1993) de que desempenho sexual e êxito profissional são constitutivos da representação de ser homem, podemos afirmar que Amaro vive em total conflito com sua masculinidade.

Segundo Nolasco (1993, p. 71), “o imaginário masculino está permeado por marcas de força, poder e dominação, tanto do outro quanto de si. No âmbito sexual não é

diferente, os homens limitam seu prazer a dominar e subjugar, reproduzir no âmbito privado o que se passa na esfera pública.” Pela análise das características de Amaro Terra, percebe-se, todavia, que ele, o homem, é o dominado pelo sexo feminino, no caso, Docelina. Amaro não subjuga, é subjugado:

O braço gordo e quente da mulata envolveu-lhe o pescoço. **Quis erguer-se mas sentiu-se puxado com violência. Caiu de costas na cama. E por cima dele tombou o corpanzil de Doce** – cálido, mole, derramado. Os lábios dela procuravam os seus. Amaro, desesperado, sacudia a cabeça dum lado para outro, fugindo. **Fez um esforço violento para se libertar. Inútil. Docelina era pesada e forte. Seus braços carnudos o pregavam implacavelmente à cama** (VERISSIMO, 1995, p. 296, grifos nossos).

Durante toda a narrativa é perceptível que Docelina detém a iniciativa da conquista e o poder nas relações sexuais. Dentro do padrão de masculinidade patriarcal e diante da inércia e falta de virilidade de Amaro, Docelina exerce o papel destinado ao homem na relação.

Criado sob sua vigilância incansável de uma tia carola, Manuela, cuja opinião sobre sexualidade é imutável, Amaro cresce associando sexo ao pecado, o que lhe acarreta graves problemas de ordem psicológica e sexual, como salienta o narrador de *Um lugar ao sol*:

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. **A culpa toda fora de tia Manuela.** Era a irmã mais velha do seu pai. Uma solteirona religiosa, **seca, intolerante e inflexível como um profeta.** [...]. **Odiava o mundo. Odiava o sexo. E o sexo para ela eram principalmente os homens** (VERISSIMO, 1995, p. 96, grifos nossos).

O fiasco na esfera sexual se estende para a vida profissional. Desempregado, Amaro torna-se escravo sexual de Docelina em troca de um piano, “uma cama quente, pijamas de lã, bifos suculentos, pão farto com manteiga” (VERISSIMO, 1995, p. 404). Prisioneiro dos projetos inacabados e dos medos nunca vencidos, o personagem considera-se um fracassado. O narrador onisciente revela a frustração de Amaro:

Era suja mas boa a gaiola que Doce lhe armara. [...]. Se ao menos ele fosse colorido e cantador como o canário belga! **Se ao menos pudesse aproveitar aquela miséria moral para compor um grande poema sinfônico que mais tarde lhe desse nome. Mas qual!** Ele ouvia uma harmonia interior maravilhosa. Quando ia dar-lhe forma gráfica, ela fugia. **Era inútil.** (VERISSIMO, 1995, p. 404, grifos nossos).

Embora reconheça o seu insucesso enquanto homem, Amaro teme o julgamento social: “Havia vizinhos quase íntimos. [...]. Quando os cumprimentava, Amaro corava de leve. Eles sabiam. Quase todo mundo sabia” (VERISSIMO, 1995, p. 333). Entretanto, toda a sua repulsa converte-se em desprezo por Temístocles, filho de Docelina, e por seu amante, que não é nominado no romance: “O mais horrível era que via no sorriso do empregado público aposentado e nos olhares do mulatinho Temístocles uma maneira sutil de dizer: Seu pirata, nós sabemos de tudo” (VERISSIMO, 1995, p. 332).

Ao conviver com Temístocles, que é caracterizado na narrativa com traços femininos acentuados, Amaro demonstra repulsa:

No corredor encontrou o filho de Doce. [...]. **Sentiu um calafrio.** O rapaz era como uma cobra. **Caminhava gingando, rebolando as ancas femininas.** E o pior era quando **cantava com voz contralto. E que nome! Temístocles.** A mãe lhe tinha um grande amor. Os carinhos... Temístocles pra cá. Temístocles pra lá. Toma este leitinho, menino, que estás muito pálido. Cuidado com os resfriados, Temístocles. [...]. **E o filho usava o perfume da mãe.** E depois havia mais aquele **velho cínico** que tossia toda a noite. **Que abria às onze horas a porta do seu quarto para o mulatinho. Que lhe dava presentes, gravatas, pregadores.** Que gostava de discutir política. **Que acompanhava todas as procissões.** Se eu arranjar um emprego – pensava Amaro – vou embora desta casa (VERISSIMO, 1995, p. 290-291, grifos nossos).

A repulsa de Amaro por Temístocles, caracterizada como homofobia, pode ser justificada, portanto, na teoria de Badinter (1993). Temístocles, totalmente despido das pressões sociais de sustentar uma masculinidade heteronormativa, desperta em Amaro uma enorme inquietação, uma vez que desencadeia nele a tomada de consciência de suas próprias características femininas, as quais se evidenciam pela passividade emocional, profissional e sexual que permeia a sua vida.

É perceptível ainda que, embora em diálogo com o personagem Gamaliel Amaro tenha se confessado ateu, ao criticar os atos do amante de Temístocles, que vive a homossexualidade, mas continua a participar fervorosamente dos eventos religiosos, ele

reproduz o discurso oficial da Igreja Católica daquela época, consolidado no padrão de família heterossexual monogâmica. Para a Igreja Católica, a homossexualidade era considerada uma perversão, uma patologia passível de cura, e o ato homossexual um grave crime contra a castidade. Esse discurso religioso materializou-se de tal forma na articulação social, que a moral sexual foi reproduzida por indivíduos que sequer compartilhavam da fé católica. A reflexão de Amaro, portanto, demonstra como a religião reverbera na concepção de ser homem, exteriorizando-se nas premissas morais e na forma de viver e pensar socialmente.

O nome do filho de Docelina também causa antipatia em Amaro. Por ser amante da leitura, Amaro sabe que Temístocles foi um político e general grego que viveu entre os anos de 528 a.C. e 462 a.C. Ambicioso, decidido, dotado de capacidade e de uma excelente oratória, alcançou os patamares mais elevados da política ateniense. Mesmo tendo derrotado a frota naval do Rei Xerxes na batalha de Salamina, foi acusado de traição e condenado ao ostracismo. Quando precisou escolher entre dois pretendentes à mão de sua filha, optou pelo mais virtuoso, declarando que: “Prefiro um homem sem dinheiro a dinheiro sem homem.”

Da mesma forma, o homônimo grego suscita em Amaro questionamentos sobre a sua masculinidade. De forma oposta ao general Temístocles, Amaro demonstra-se imóvel diante da vida e das dificuldades que ela lhe impõe. Sob o olhar do herói grego, possivelmente demonstraria toda a sua inutilidade, uma vez que não obteve sucesso profissional e, portanto, não acumulou posses, nem tão pouco tenha virtudes a destacar, já que, desempregado, vive financeiramente e sexualmente dependente do sexo feminino.

Assim, Amaro demonstra total afastamento do padrão de masculinidade hegemônica da década de 1930 e do mito fundante da sociedade gaúcha que atribui ao homem viril a característica de herói. Sintetiza ainda a construção das masculinidades dos personagens do romance *Clarissa*, trazendo a lúmen críticas a uma sociedade que, visando o capital, engendra o masculino, colocando à margem aqueles que não são compatíveis com o processo de modernização e industrialização.

3.3 Masculinidades, ideologia e religião

Em *As formas elementares da vida religiosa* (1996), Émile Durkheim argumenta que a religião exerce forte influência nas sociedades porque, por meio dos seus rituais e simbologias, ela afeta os indivíduos tanto social como emocionalmente. Para o sociólogo francês, a religião é antes de tudo um sistema de crenças e de práticas, cuja existência baseia-se numa distinção essencial entre fenômenos sagrados e profanos. Dessa forma, a observância de crenças moralmente impostas somente é possível em decorrência da instituição de um caráter sagrado para esses seguidores que os lhes permite distinguir suas atitudes dentro dos rituais coletivos como sagrados, e aquilo que é feito individualmente e que a religião seguida não aprova como algo profano. O sagrado, portanto, é algo extraordinário, enquanto seu oposto, o profano, está relacionado às coisas ordinárias e mundanas.

Gamaliel, personagem de *Clarissa*, “prático de farmácia e metodista” (VERISSIMO, 2005, p. 39), exprime, em vários trechos do romance, a sua crença de distinção do sagrado e do profano. Ao saber da morte do menino Tonico, professa a sua fé na vida eterna: “Mais um inocente vai entrar no reino de Deus. Ele disse: ‘Deixai vir a mim os pequeninos’” (VERISSIMO, 2005, p. 161).

O sagrado também se expressa na associação entre o alimento do corpo e do espírito, que o conduzirão ao reino dos céus: “Ó Deus, abençoa este alimento que vou tomar e dá-me também o pão espiritual, por amor de Cristo Te suplico! Amém” (VERISSIMO, 2005, p. 177).

No contexto desta pesquisa, cabe ressaltar que os discursos e práticas religiosas têm a função de estruturar a masculinidade, dando ao homem a semelhança eterna com a divindade desde que exercida de acordo com o padrão imposto pela religião. Em vista disso, mesmo que na prática os indivíduos não consigam vivenciar essa masculinidade pregada pela religião, ela é imposta enquanto sagrada. Logo, todo desvio aos seus padrões estabelecidos será combatido de forma coercitiva.

O processo de construção da figura masculinizada de Deus, por meio de atributos físicos e subjetivos como força, autoridade, barba, cabelos grisalhos, potência, coragem etc., perpassa milênios da construção da história da humanidade. Do mesmo modo, Deus

não é representado, seja nas pinturas, discursos e práticas, como um homem com características atribuídas às mulheres como emoção, doçura, afeto.

Em seu artigo intitulado “A representação social da masculinidade na religiosidade contemporânea” (2011), a cientista da religião Fernanda Lemos disserta que este fenômeno tem sido tão bem construído no imaginário religioso judaico-cristão, que os sujeitos têm uma concepção da imagem masculinizada de Deus, “mesmo porque os atributos remetidos às mulheres descaracterizariam a potência dominadora do divino (fragilidade, carinho, emoção), seriam características de um deus fraco e sensível” (LEMOS, 2011, p. 12).

Desse modo, a religião seria uma parceira da instituição familiar e social na ação de legitimar a supremacia da masculinidade, e, ao mesmo tempo, dar legitimidade por meio do discurso religioso.

Partindo do pressuposto de Clifford Geertz (1989) em *A interpretação das culturas*, as construções religiosas são penetrantes e duradouras, permeadas por histórias míticas como a que Deus formou o homem do pó da terra e tirou de sua costela a mulher (BÍBLIA, 2000)¹⁷, e a da mulher que levou o homem para caminho do mal ao instigá-lo a comer do fruto proibido, acarretando a expulsão do paraíso e maldição de toda a humanidade (BÍBLIA, 2000)¹⁸, validam a ideia da preferência da divindade pelo masculino.

Igualmente trechos bíblicos como “mulheres sejam submissas a seus maridos, como ao Senhor, pois o marido é o chefe da mulher, como Cristo é o chefe da Igreja, seu corpo, da qual ele é o Salvador” (BÍBLIA, 2000, p. 1502)¹⁹, conferem à representação masculina a primazia sobre todas as coisas, principalmente sobre a mulher.

Além de todas as já citadas características atribuídas a Deus, destaca-se também a qualidade de provedor, qualidade que o cristianismo tentou divinizar enquanto papel legítimo do homem na família nuclear. Gamaliel professa a crença no Deus provedor, conforme se depreende do seguinte trecho: “Não desanime, senhor Couto. A quem Deus promete não falta” (VERISSIMO, 2005, p. 44).

Segundo Oliveira, em seu livro *A construção social da masculinidade* (2004), o encargo de provedor destinado à masculinidade tem sua legitimidade no cristianismo dos séculos XVIII e XIX, momento em que a burguesia encontrou nos ideais cristãos solo

¹⁷ Gêneses, 2:7-25, p. 50-51.

¹⁸ Gêneses, 3:1-24, p. 51.

¹⁹ Efésios, 5: 22-23, p.1502.

fértil para o desenvolvimento da família, cujo núcleo fora centrado na figura masculina. Para o sociólogo, o ideal moderno de masculinidade, amplamente apoiado pelo cristianismo, se transformou num baluarte contra a decadência e a degeneração dos costumes.

Em consonância com Oliveira (2004), Lemos (2011) afirma que:

A moral cristã encontrou na dominação masculina um instrumento importante para a manutenção da ordem, que só teria eficácia em sua perpetuação mediante a força, a coerção (atributos relegados aos homens) da instituição religiosa. Portanto, a associação entre religião e masculinidade contribuiu para a realização do ideal moderno da burguesia, que visava controlar e coibir distúrbios sociais, que desarticulassem esta estrutura racional de manutenção e evolução de uma sociedade perfeita. Esse ideal burguês de masculinidade colocou o homem enquanto agente unificador da instituição familiar, e encontrou na religião sua “parceira mais fiel” (LEMOS, 2011, p. 13).

Neste processo, por conseguinte, a mulher se torna mero apêndice da família assumindo um papel secundário, passivo. Para o homem, ser o chefe de família representa muito mais que ser o provedor financeiro do lar, pois cabe a ele, também, a responsabilidade de vigiar os comportamentos que não correspondam à disciplina e moral cristã, o que resulta na vigilância constante da sexualidade dos filhos. Para o homem, é de sua responsabilidade impedir que questões como sexualidade, homossexualidade, aborto, dentre outras, sejam sequer mencionadas, por contrariarem o dogma cristão.

Gamaliel demonstra assumir o dever de propagar a disciplina e moral cristã, ora aconselhando outros personagens, ora refletindo sobre situações cotidianas. Para ele, o desvio dos padrões cristãos estabelecidos é uma ofensa ao sagrado e, portanto, serão punidos por Deus: “Dizem que a mulher de fulano anda namorando o cicrano. Sinais dos tempos. Imoralidade aberta. [...]. E ruião cidades. E o fogo dos céus cairá sobre Sodoma e Gomorra. Está escrito” (VERISSIMO, 2005, p. 177-178).

Refletindo o padrão de masculinidade que tem por responsabilidade impedir que fatos que contariam o dogma cristão sejam propagados, Gamaliel, em conversa com o Zezinho, aconselha sobre a necessidade de renúncia à homossexualidade como forma de se garantir um lugar no paraíso eterno: “Meu amigo, ouça o que diz a Bíblia: ‘Se teu olho direito te serve de escândalo, arranca-o e lança-o fora de ti; porque é melhor que se perca um dos teus membros do que o teu corpo vá para o inferno’” (VERISSIMO, 2005, p. 43).

No artigo “Religiosidade no contexto médico: entre a receptividade e o silêncio religioso” (2014), Anderson Nunes Pinto e Eliane Brígida Moraes Falcão afirmam que “a associação entre religiosidade e saúde possui raízes históricas: durante a maior parte da história da humanidade, a magia, a religião e a cura quase sempre andaram juntas” (PINTO; FALCÃO, 2014, p. 39). Como exposto no capítulo anterior desta pesquisa, a masculinidade de Zezinho, porque subalterna e desviante, é considerada doença pelos outros personagens. Desse modo, conforme explícito no excerto de *Clarissa* acima transcrito, Gamaliel vislumbra a religião como método de cura da suposta doença que acomete seu colega de pensão, Zezinho.

Ainda em consonância com o pensamento de Pinto e Falcão (2014), ao longo do romance, Gamaliel representa a correlação entre religiosidade e saúde, ao exteriorizar sua crença religiosa e exercer a profissão de prático de farmácia.

Para melhor caracterizar Gamaliel e analisar a influência religiosa no comportamento desse personagem, é preciso contextualizar a igreja metodista. O metodismo teve origem na Inglaterra, no século XVIII, a partir da dissidência de um jovem pastor anglicano chamado John Wesley (1703-1791). Quando era estudante da Universidade de Oxford, Wesley foi um dos líderes de um grupo de cristãos que se reunia regularmente com o objetivo de aperfeiçoar sua vida espiritual. Por causa de seus hábitos metódicos de estudo e oração, os estudantes acabaram sendo apelidados de "metodistas".

Segundo informa Bertone de Oliveira Sousa no artigo “Historiografia do protestantismo no Brasil: percursos e perspectivas” (2012), a Igreja Metodista, influenciada pela Guerra de Secessão nos Estados Unidos, que impulsionou a imigração de muitos sulistas confederados para o Brasil, especialmente São Paulo, sendo, em sua maioria, presbiterianos, metodistas e batistas, chegou ao Brasil em 1867. No Rio Grande do Sul, de forma específica, as atividades da Igreja Metodista tiveram início em 1885, tendo muita aceitação na sociedade riograndense.

Destacando a relevância da Era Vargas para a autonomia do protestantismo, Sousa (2012) afirma que a educação religiosa continuou baseada no modelo norte-americano, não havendo, portanto, abertura para a autonomia cultural do protestantismo brasileiro. “No entanto, o nacionalismo, a industrialização e os agravantes sociais dela decorrentes foram a semente para a formação de uma nova consciência nos cursos de teologia protestantes” (SOUSA, 2012, p. 173).

De acordo com Hideide Aparecida Gomes de Brito Torres, Margarida Fátima Souza Ribeiro e Renilda Martins Garcia, no livro *Cânones da Igreja Metodista* (2019), um dos elementos fundamentais da Igreja Metodista é a leitura devocional da Bíblia como instrumento de reflexão e ação para capacitar o povo de Deus. A ação educativa da Igreja acontece em escolas dominicais. Em *Clarissa*, Gamaliel é descrito como um homem de “um narigão fino e comprido”, usuário de roupas lustrosas, e que, de forma cotidiana, ostenta sua “Bíblia de capa surrada, o seu cheiro de farmácia” (VERISSIMO, 2005, p. 70). Um homem que “só cuida da sua botica e da sua Escola Dominical” (VERISSIMO, 2005, p. 79).

Gamaliel ocupa-se do estudo da Bíblia a ponto de deixá-la surrada, dedica-se à escola dominical e sempre encontra uma mensagem bíblica que se aplica a cada situação cotidiana. Essa constatação exprime a ideia, já apresentada anteriormente, de que a religião atravessa diferentes contextos históricos e reverbera na forma de ser do homem. Para ilustrar essa evidência, destacamos um interessante e extenso diálogo entre Gamaliel e Amaro:

Amaro torna a abrir o livro. Gamaliel atravessa o jardim, metido na sua roupa domingueira de sarja azul. Passo miúdo e apressado, vai contente, com a Bíblia debaixo do braço. Feliz – pensa Amaro. – Vai garantir o seu par de asas imaculadas para a Eternidade. Feliz!

_ Bom dia, seu Amaro!

_ Bom dia!

_ Então – pergunta Gamaliel, detendo-se por um momento –, não vai a alguma missa?

Amaro faz um gesto negativo.

_ Fico com os meus poetas... – explica.

O farmacêutico faz um gesto de repreensão:

_ Herege! É preciso escutar a voz do Senhor...

_ Oh! Mas Ele não me fala...

Gamaliel se aproxima de Amaro, apostólico:

_ Falando sério, seu Amaro... O Senhor nunca foi tocado pela graça do Espírito Santo?

_ Que eu saiba...

O rosto de Gamaliel tem uma expressão grave. Com a sua voz macia, declara solenemente:

_ O senhor sabe que eu sou capaz de perder a minha Escola Dominical hoje, só para convertê-lo ao Evangelho?

_ Acredito...

O prático de farmácia arranja o nó da gravata. Silêncio curto.

_ Seu Amaro, o senhor nunca teve mesmo uma revelação, por menor que fosse? Nunca lhe aconteceu nada de sobrenatural: um aviso, uma voz em sonho, uma graça qualquer do Altíssimo?

Amaro tem nos lábios um sorriso amargo:

_ Um dia – diz – entrei numa igreja...

_ Protestante? – interrompe Gamaliel, sôfrego.

_ Não me lembro... uma igreja...

_ Orou, pediu fé a Deus?

_ Não...

_ Então o que foi fazer lá?

_ Fiz como o meu poeta – explica Amaro, mostrando-lhe o livro que tem na mão –, fui a uma igreja porque o seu silêncio e a sua sombra fresca são propícios ao sonho e à leitura...

_ E então? Veio a revelação?

Amaro sacode a cabeça.

_ Não. Veio um cavalheiro que era sacristão ou coisa que o valha... Aproximou-se de mim e disse: “O senhor desculpe, mas aqui não é sala de leitura...”.

Gamaliel está escandalizado. Sorri amarelo.

_ Garanto que não era igreja evangélica. Nós somos muito tolerantes, muito tolerantes! E, depois, todos os homens são irmãos...

_ Eu creio...

O prático de farmácia tira o relógio, impaciente.

_ Mas, seu Amaro, é preciso tratar seriamente desse magno problema. Cuide da sua alma. Que será dela na Eternidade? Olhe que um dia a morte vem e seus poetas não poderão acudir o senhor no inferno... Quando a hora da morte chegar, pode ser tarde... Cristo disse: “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida”. Olha o relógio aflito.

_ Olhe, está na hora...

_ Da morte?

_ Seu Amaro, não brinque com essas coisas. Até logo! Mas eu não desanimo. Tornaremos a falar no assunto. Até logo!

Afasta-se, no mesmo passo miúdo e apressado. E Amaro tem a impressão de que um bando de anjos rechonchudos seguem, protetores, o prático de farmácia, volitando ao redor de sua cabeça (VERISSIMO, 2005, p. 99-100).

Da análise do diálogo acima transcrito entre um personagem protestante e outro agnóstico, depreende-se a religião espelhada nas formas de viver e pensar socialmente. Para Gamaliel, a crença em um Deus e a vivência de acordo com os preceitos divinos é indispensável para garantir a eternidade sagrada, onde o homem desfrutará de uma vida de alegrias, diferente do caos da vida terrena. Ir contra os dogmas da igreja levaria, inevitavelmente, o indivíduo a sofrer as torturas eternas no inferno. Já para Amaro, não existe outra vida se não a terrena. Tudo é fugaz. Por isso a necessidade de desfrutar da beleza das artes enquanto vida tiver.

O realce dado por Gamaliel à tolerância da igreja protestante reflete o período que Antonio Gouvêa Mendonça denomina de Projeto de Cooperação e Unionismo (1916-1952), no artigo “República e pluralidade religiosa no Brasil” (2003), quando houve uma tentativa de aproximação entre as diferentes igrejas evangélicas, de superação das

diferenças teológicas e do desenvolvimento de programas evangelísticos. Espelha também o liberalismo teológico do protestantismo, cuja história “se estende por todo o século XIX e praticamente metade do século XX, parte da convicção de que o cristianismo deve ser prático, deve ser uma religião para a vida, tem de ser eminentemente ético” (MENDONÇA, 2003, p. 155).

Amaro pode ser analisado como alter ego do seu criador, Erico Verissimo, que se refere a si mesmo como “um homem apaixonado pela vida, [...] e ao mesmo tempo, lá no fundo, um que se entedia com facilidade. Um homem com qualidades de cristão, mas que não consegue acreditar em religião” (VERISSIMO, 1973, p. 5), na entrevista “Erico Verissimo: a melodia das memórias”, concedida a Eunice Jacques e publicada no Caderno B do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, em 21 de novembro de 1973.

Tanto para Amaro quanto para Verissimo, Deus é uma ideia abstrata. Ambos demonstram descrédito na figura austera e punitiva de Deus descrita no Antigo Testamento da Bíblia. Em entrevista concedida a Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa, em *Gentíssima: 28 entrevistas* (2007), Verissimo declara que:

Eu gostaria de obrigar Deus a existir ou, antes, me obrigar a acreditar na sua existência. Impossível. Sou um agnóstico que tem uma certa nostalgia de Deus. As descrições, análise e explicações que leio ou ouço do Todo Poderoso não me convencem. Se ele existir tem de ser muito maior do que o Deus do Velho Testamento (VERISSIMO, 2007, p. 70).

Ainda no contexto de análise da correlação entre masculinidade, ideologia e religião, faz-se necessário lançar luz sobre o comportamento do personagem Maurício Levinsky. No romance, Levinsky é caracterizado como um judeu admirador do comunismo, e um homem bastante estudioso: “Levinsky passou a noite em claro, estudando um ponto de direito internacional privado” (VERISSIMO, 2005, p. 17). Durante a narrativa, o leitor toma conhecimento de que o judeu está cursando preparatórios e o faz com bastante afinco, como se pode observar na fala de D. Zina: “O judeu, esse só vive pros livros” (VERISSIMO, 2005, p. 61).

Em “O ensino secundário brasileiro em 1930 no contexto da cultura escolar e história da educação” (2012), Carmen Regina de Carvalho Pimentel e Anamaria Gonçalves Bueno de Freitas esclarecem que na década de 1930, o ensino secundário não passava, na maior parte do país, de cursos preparatórios, de caráter exclusivamente

propedêutico. Entretanto, o momento histórico tornava imperiosa a necessidade de eliminar o analfabetismo e preparar o trabalhador urbano para o concorrido mercado de trabalho, uma vez que o sistema de ensino existente era para atender à elite e não respondia às aspirações do momento. Assim, para suprir tais necessidades, surgiu uma escola dual: de um lado, uma escola preparando para carreiras universitárias; do outro, escolas preparando a força de trabalho, conforme explicam Pimentel e Freitas (2012):

Eram escolas para as classes médias e ricas e outra diferenciada, para os mais pobres, os trabalhadores. Por isso, o sistema educacional é visto como uma instituição que preenche duas funções estratégicas para a sociedade capitalista: a reprodução da cultura e a reprodução da estrutura de classes (PIMENTEL; FREITAS, 2012, p. 936).

O interesse de Verissimo pelo componente judaico da sociedade contemporânea, confessado pelo autor riograndense em seu relato de viagem *Israel em abril* (1969), também é perceptível pela razoável presença de imigrantes judeus, ainda que periféricos, em sua obra. Em *Solo de clarineta: memórias*²⁰ (2005c), Verissimo, lembrando suas memórias, narra a forte amizade que fez quando criança com imigrantes judeus: “Isso explica em parte o meu envolvimento sentimental com o povo escolhido. Naquele tempo eu não tinha a menor ideia da existência dessa raça, religião ou conjunto de tribos. Aqueles Rossowsky, Filchtiner, Militinsky, Nisenson para mim eram todos russos” (VERISSIMO, 2005c, p. 99).

A reação dos moradores da pensão de D. Zina, no romance *Clarissa*, diante das características de imigrante judeu e admirador da ideologia comunista do personagem Maurício Levinsky, espelha o mito da conspiração judaico-comunista que surgiu no século XX, notadamente após a eclosão da Revolução de 1917 e dos movimentos fascistas, que se caracterizou, efetivamente, pela junção entre comunismo e judaísmo, em nível do discurso conservador.

Rodrigo Patto Sá Motta afirma, em “O mito da conspiração judaica-comunista” (1998), que os clássicos da mitologia conspirativa de mais fértil disseminação ao longo dos séculos XIX e XX foram a conspiração maçônica, a jesuítica e a judaica. Segundo o autor, “nos três casos, o enredo é basicamente o mesmo, embora mudem as personagens e o cenário: tratar-se-ia de conspirações secretas, conduzidas por um grupo reduzido de

²⁰ Volume 2.

peças misteriosas e assustadoras, inspiradas por maus desígnios” (MOTTA, 1998, p. 94). Desse modo, atribuía-se ora aos maçons, ora aos jesuítas, ora aos judeus, dependendo da versão, a culpa pelos diversos males vividos no mundo moderno.

De maneira geral, podemos afirmar que a recorrência dos mitos conspirativos se deve a uma reação à modernidade e ao processo correlato de “desencantamento do mundo”. Para vastos setores sociais, a modernização e a modernidade desencadearam transformações vivenciadas com angústia e medo. Tais mudanças experimentadas pelo mundo contemporâneo – urbanização, industrialização, surgimento e fortalecimento de novos grupos sociais, reformas liberais e democratizantes, alterações no comportamento, etc. – provocaram tensões muito fortes sobre o tecido social, levando muitos segmentos, normalmente identificados com o status quo anterior, a encararem-nas como negativas. Longe de sentirem as inovações como libertadoras e promissoras, perceberam-nas como destrutivas e maléficas: estaria ocorrendo um processo de decadência e degenerescência da civilização (MOTTA, 1998, p. 95).

Diante da permanência do pensamento maniqueísta arcaico no interior da sociedade moderna, disseminou-se a compreensão de que a existência de uma realidade ruim só poderia ser obra das forças maléficas, na sua eterna luta para a conquista do mundo e para a destruição do bem. Nesse panorama, aos judeus, representantes das forças do mal, era atribuída a culpa pela destruição do mundo tradicional, baseado nos valores do cristianismo e da nobreza. A motivação a impulsionar a obra maléfica do judaísmo seria o seu desejo de dominar o mundo. Essas ideias transparecem nas vozes dos personagens do romance *Clarissa*:

Nestor gesticula, dá murros no ar, empunhando uma faca, com ar agressivo.
 _ Bem faz o Hitler, que está botando os judeus para fora da Alemanha!
 Maurício Levinsky, muito vermelho, espeta o garfo com fúria numa batata cozida.
 _ Graças aos israelitas a Alemanha é hoje em dia uma grande potência.
 Nestor faz gesto de desprezo:
 _ Ouvi dizer que foram vocês que provocaram a guerra! Pura ganância (VERISSIMO, 2005, p. 65).

_ Noventa por cento das guerras são provocadas pelos judeus! – afirma o prático de farmácia (VERISSIMO, 2005, p. 144).

Nesse sentido, nas décadas de 1920 e 1930, época da criação e ascensão ao poder dos movimentos nazifascistas, originou-se uma violenta campanha antisemita. Motta (1998) pontua que no Brasil dos anos 30, particularmente entre os integralistas, surgiram

defensores de posições antissemitas extremadas. Gustavo Barroso, advogado e ex-deputado, membro da liderança da Ação Integralista Brasileira - AIB e um de seus mais destacados doutrinadores, tornou-se o principal divulgador do antissemitismo no Brasil. Grande admirador de Hitler, difundiu que os judeus tinham como meta a destruição dos principais pilares da boa sociedade: família, pátria, religião e propriedade individual.

Esse mesmo pensamento maniqueísta pode ser observado em conversa entre Levinsky, Nestor e Belmira. Estes últimos levantam questões de cunho ideológico e religioso, atribuindo ao povo judeu a culpa por acontecimentos vistos por eles como maléficos:

Na mesa do Nestor e do judeu a discussão está acesa:

_ Os principais homens da humanidade foram judeus – afirma Levinsky.

Nestor faz um gesto depreciativo.

_ Ora, vá tomar banho, seu russo!

Mas o outro, renitente:

_ Newton era judeu – insiste. _ Spinoza era judeu, Nordau era judeu. Einstein é judeu. E outros e outros...

Belmira, que passa com uma bandeja nas mãos, faz uma cara de nojo:

_ Sai, judeus! – diz. _ Vocês mataram Jesus Cristo! (VERISSIMO, 2005, p. 43)

Motta (1998) assevera que tanto a visão conspirativa da história quanto o preconceito contra os judeus tiveram origem popular. Porém, segundo o autor, houve uma manipulação política consciente por parte de determinados líderes políticos, que “souberam explorar os temores populares para se fortalecerem e/ou combaterem as ideias radicais e revolucionárias, e através de suas ações criaram e amplificaram a doutrina e o movimento antissemita” (MOTTA, 1998, p. 103).

No trecho transcrito a seguir, Levinsky denuncia a referida manipulação política, enquanto o Major reformado Nico Pombo transparece o receio de que um dos princípios basilares do comunismo era a destruição da família:

No portão quem aparece agora é Maurício Levinsky. Entra apressado, chapéu puxado para a nuca, livro debaixo do braço. [...]. O judeu se detém e mostra o livro. *A doutrina*, de Marx. [...]

_ Esta é a Bíblia do homem moderno, só o comunismo pode salvar o mundo! Só o comunismo.

O major solta uma risada prolongada. [...]. O judeu põe-se na ponta dos pés agitado:

_ Quem foi que lhe disse que Stalin é monstro? Isso é o fruto da propaganda anticomunista! Mentiras!

[...]. O major se ergue, conselheiral. O dedo indicador unido ao polegar, formando um círculo, fala:

_ O comunismo não é de todo mau. Eu não concordo é com os excessos. Essa coisa de tocarem na religião, não está direito... (VERISSIMO, 2005, p. 116-117).

Publicações de diversos tipos (livros, panfletos, jornais, revistas) produzidos na década de 1930 traziam representações gráficas de inspiração antissemítica: um judeu estereotipado com cabelos e barba negra, assim como os olhos, e o famoso nariz encurvado. Suas roupas eram sempre negras, sugerindo o seu pacto com o mal. Várias caricaturas apresentam essa figura estereotipada abraçando ou agarrando o globo terrestre, representando o plano judaico de domínio mundial. Algumas imagens também traziam representações zoomórficas, uma mistura de formas animais com formas humanas, numa alusão implícita às características não humanas atribuídas aos judeus. Os animais escolhidos para integrar tais imagens partilham características comuns, são seres repelentes e/ou assustadores. Nas representações, a estrela de Davi aparece associada à estrela vermelha da bandeira soviética, sugerindo a existência de uma inspiração judaica por trás do ideário comunista. (MOTTA, 1998).

O personagem Levinsky não destoa do estereótipo de judeu que fora construído na década de 1930: “O judeu, nem é bom pensar... Com a sua juba de leão, os dentes escuros, a pele vermelha e sardenta, encurvadinho, olhos iguais aos do gato Micefufe brigão, discutidor...” (VERISSIMO, 2005, p. 70).

Correlacionando o pensamento de Motta (1998) e a descrição de Levinsky feita por Clarissa, acima transcrita, os olhos e dentes negros induzem o leitor a pensar que Levinsky é a personificação do mal; a associação com o leão, animal assustador e temido na cultura popular, sugere a predisposição do personagem para a violência, visto que ele é brigão e discutidor.

Motta (1998) ressalta que sempre houve membros conservadores no interior da comunidade judaica. No entanto, durante o período das reformas e revoluções, aproximadamente entre o final do século XVIII e início do XX, os judeus se posicionaram com mais frequência ao lado das mudanças, uma vez que, por ser um grupo marginalizado na sociedade tradicional cristã, interessava-lhes as propostas de liberdade e igualdade entre os homens. Os judeus atraíram o ódio dos grupos insatisfeitos e temerosos em

relação às transformações do mundo moderno porque representavam a modernidade: “políticos e intelectuais radicais, empresários modernos e seres cosmopolitas” (MOTTA, 1998, p. 104).

Embora o perfil do judeu esteja constantemente ligado ao dinheiro e ao sucesso, Levinsky não possui bens materiais, sendo referido no romance por diversas vezes como alguém que atrasa os pagamentos na pensão de D. Zina.

Diante do exposto, depreendemos que a religião judaica e a crença na ideologia do comunismo moldaram a forma de ser homem de Levinsky, exteriorizando-se em suas condutas sociais. Assim como os demais homens do romance *Clarissa*, este personagem também se encontra à margem do padrão hegemônico de masculinidade patriarcal por não ser cristão, não ser casado e, tampouco, pertencer à classe média. E, ainda, a narrativa não dá margem para inferências sobre suas opções sexuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo analisou como são construídas e expressadas as masculinidades dos personagens do primeiro romance de Erico Verissimo, *Clarissa*, publicado em 1933, como metáforas da sociedade gaúcha da década de 1930.

Pelo exame da biografia, obra e fortuna crítica de Verissimo, destacamos que a sua escrita acessível encontrou ampla acolhida nos leitores. Por tal característica, associada à intensa produção literária, Verissimo foi classificado pela crítica do seu tempo em posição de inferioridade dentre os principais escritores brasileiros.

No entanto, ao contrário do que dizia a crítica da sua época, Verissimo dominava os procedimentos narrativos e foi pioneiro ao introduzir na literatura brasileira, sob a influência de Aldous Huxley, a técnica do contraponto, que se caracteriza pela sobreposição dos protagonistas e fatos narrados sem concentração num único centro narrativo. A escolha da técnica do contraponto foi por uma questão estrutural, relacionada ao projeto literário confesso de Verissimo de revelar a engrenagem social. Em *Clarissa*, de forma específica, obstinou traduzir o cotidiano, tanto em sua diversidade quanto em sua continuidade.

Embora *Clarissa* seja aparentemente um romance revestido de simplicidade, a sua tessitura representa a face multicultural da vida urbana. Por meio de sua personagem principal, que dá nome ao romance, a narrativa reúne os pedaços de vida observados num mosaico simbólico de modernização da metrópole, onde homens são reificados, e seus medos e dramas individuais são nivelados.

O estudo cuidadoso do romance, objeto dessa pesquisa, suscitou questionamentos sobre o seu enquadramento na taxonomia de regionalista, demonstrando que, embora qualquer rótulo atribuído a Verissimo incorreria em inexatidão e desprezo à complexidade de sua obra, *Clarissa* pode ser melhor compreendido como romance urbano social.

A partir dos estudos de Elisabeth Badinter (1993), Sócrates Nolasco (1993), Joan Scott (1995) e Pierre Bourdieu (2018), analisamos a masculinidade como uma construção social, classificando-a, com fundamento em Robert W. Connell (1995), em masculinidades hegemônicas, de subordinação, de cumplicidade e marginalizadas. Assente nesse referencial teórico, demonstramos que o desempenho sexual e êxito

profissionais são constitutivos da representação de ser homem. Sob a perspectiva da virilidade, analisamos o olhar crítico dos demais personagens e do próprio narrador sobre Barata e Zezinho.

A reflexão sobre as ações dos personagens, contextualizadas no período histórico em que se passa a narrativa, possibilitou a identificação da moral sexual masculina maniqueísta em relação às mulheres do romance.

Problematizado o fato de que na sociedade capitalista e na família burguesa do século XIX predominava a ideia de que um homem não pode ser considerado como tal sem um trabalho para prover as necessidades da sua família, resta claro que a revolução industrial e o surgimento de novas tecnologias substituíram a mão de obra humana pela mecanizada, aumentando, significativamente, o desemprego e a redução salarial. Desse modo, a construção das masculinidades dos personagens Couto e Nestor foi analisada na perspectiva da teoria social de que a relação estabelecida entre os homens e o trabalho serviu à prosperidade do sistema capitalista, e da literária de que o texto ficcional pode ser interpretado como representação mimética da sociedade.

Salientamos que o imaginário masculino, permeado por traços de força, poder e dominação, de forma oportuna e estratégica, foi utilizado pelo sistema capitalista para dar dinâmica à sua estrutura. A perda da dignidade do assalariado diante da situação econômica a que é submetido foi suplantada pelo capitalismo por meio da apropriação da imagem do guerreiro, colocando à margem social o homem que não planta, não fabrica e não faz a riqueza circular. Sob esse ponto de vista, discorreremos sobre as masculinidades do menino doente Tônico e o Major reformado Nico Pombo.

Com o intuito de aprofundar a reflexão sobre masculinidade, investigamos como o cinema da década de 1930, por meio do seu influente discurso na esfera representacional, afetou a construção de masculinidades, fazendo uma distinção entre homens hipermasculinizados (selvagens, beirando ao animalesco) e feminilizados (voláteis e passivos). Tal situação foi representada em *Clarissa* mediante o discurso das personagens femininas do romance que rechaçam os atores de filmes românticos, mas admiram os heróis dos filmes *westerns*.

Relacionamos a música e a literatura presentes no romance para demonstrar o conflito existencial de Amaro Terra, personagem que sintetiza a construção subalterna

das masculinidades em *Clarissa* por distanciar-se do mito fundante da sociedade gaúcha, que atribui ao homem viril a característica de herói.

Por fim, demonstramos que a religião judaica e a crença na ideologia do comunismo moldaram a masculinidade de Maurício Levinsky, exteriorizando-se em suas condutas sociais e distanciando-o do padrão hegemônico de masculinidade patriarcal, que é baseado no homem branco, cristão e pertencente à classe média. A partir da mesma análise, comprovamos como a religião professada pelo personagem Gamaliel reverberou em suas premissas morais, forma de viver e pensar socialmente.

A pesquisa pretendida não pode ser considerada absolutamente concluída, pois o universo de estudo e análise do romance *Clarissa* é extremamente vasto. Mesmo a abordagem da construção da masculinidade ainda permite considerações e pesquisas, podendo ser ampliada para investigação dos personagens masculinos nos romances que narram a saga da família Albuquerque, quais sejam, *Música ao longe* (1934), *Um lugar ao sol* (1936) e *Saga* (1940).

O avanço que pode ser atribuído como resultado efetivo do presente estudo é a análise da construção da masculinidade, uma vez que a maioria das pesquisas pouco se atentou para suas características específicas e o contexto em que estão inseridas, utilizando as personagens masculinas simplesmente para comparação com as femininas. Ressaltamos ainda que os pesquisadores pouco se interessaram pelo romance *Clarissa*, focando, preferencialmente, na questão do contexto histórico da expansão industrial no Brasil ou nas representações da profissão da jovem personagem Clarissa, que intitula o livro.

REFERÊNCIAS

Bibliografia do autor

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento**. Parte III - O Arquipélago. v. I a III. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento**. Parte II - O Retrato. v. I e II. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento**. Parte I - O Continente. v. I e II. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VERISSIMO, Erico. Entrevista. Erico Verissimo: Um gaúcho sem esporas. BARBOSA, Maria Ignez Corrêa da Costa. **Gentíssima**: 28 entrevistas. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 65-70.

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

VERISSIMO, Erico. Prefácio do autor. *In*: VERISSIMO, Erico. **Clarissa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. p. 11-13.

VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta**: memórias. v. 1. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta**: memórias. Organização de Flávio Loureiro Chaves. v. 2. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c.

VERISSIMO, Erico. **A liberdade de escrever**: entrevistas sobre literatura e política. Org. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1999.

VERISSIMO, Erico. **Breve história da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Globo, 1997.

VERISSIMO, Erico. **Música ao longe**. São Paulo: Globo, 1995.

VERISSIMO, Erico. **Um lugar ao sol**. São Paulo: Globo, 1995.

VERISSIMO, Erico. Depoimento. *In*: BORDINI, Maria da Glória (Org). **Erico Verissimo**: o escritor no tempo – 1905-1990. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990. p. 68.

VERISSIMO, Erico. **Noite**. 5. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

VERISSIMO, Erico. Machismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 27, 17 dez. 1976.

Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6067&keyword=Erico%2CVerissimo&an>

chor=4328928&origem=busca&pd=0831340ce9c956f8982608a784b7f67c. Acesso em: 06 abr. 2019.

VERISSIMO, Erico Entrevista. *In*: JACQUES, Eunice. Erico Verissimo: a melodia das memórias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 5, 21 nov. 1973. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19731121&printsec=frontpage&hl=pt-PT>. Acesso em: 06 abr. 2019.

VERISSIMO, Erico. **Israel em abril**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

Bibliografia sobre o autor

AGUIAR, Flávio. (Org.). **Caderno de Leituras**: Erico Verissimo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CadernoLeiturasEricoVerissimo.pdf. Acesso em: 16 nov. 2018.

AGUIAR, Flávio. Mulheres de Érico. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 2, p. 98-107, jul. 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/48736/52809>. Acesso em: 18 nov. 2018.

AGUIAR, Vera Teixeira de. O contador de histórias para crianças e jovens. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 11, p. 43-52, dez. 2005. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3176/312. Acesso em: 19 mar. 2019.

ALVES, Carla Rosane da Silva Tavares; SILVA, Dânae Rasia da. Clariss. Reflexões sobre a personagem feminina no contexto romanesco de Erico Verissimo. **Linguasagem**, São Paulo, v. 1, p. 8, 2012. Disponível em: www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao20/artigos/artigo_008.pdf. Acesso em: 20 mar. 2019.

ATHAYDE, Tristão. Erico Verissimo e o antimachismo. *In*: CHAVES, Flávio Loureiro. **O contador de histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 86-102.

BARBOSA, Maria Ignez Corrêa da Costa. **Gentíssima**: 28 entrevistas. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 65-70.

BERGAMINI JUNIOR, Atilio. Contra Clarissa: cultura e desigualdade no primeiro romance de Erico Verissimo. **Nau literária**: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 1-10, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4882>. Acesso em: 18 nov. 2018.

BORDINI, Maria da Glória. Erico Verissimo nos anos 30: o contraponto e a forma da cidade moderna. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 16, p. 92-102, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2015.115417>. Acesso em: 18 nov. 2018.

BORDINI, Maria da Glória. As tentações de um jovem nos anos 1930. *In*: AGUIAR, Flávio. (Org.). **Caderno de Leituras**: Erico Verissimo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 49-54. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CadernoLeiturasEricoVerissimo.pdf. Acesso em: 16 nov. 2018.

BORDINI, Maria da Glória. **Criação literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM/EDIPUCRS, 1995.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Erico Verissimo**: o escritor no tempo. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990.

BORDINI, Maria da Glória. Caminhos cruzados e a crítica. **Travessia**, n. 11, p. 22-35, jul./dez. 1985. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17550/16124>. Acesso em: 21 mar. 2019.

BRAGA, Adolfo. Prisioneiros. *In*: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever*: entrevistas sobre literatura e política. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1997.

CAMPOS, Beatriz Badim de. **Caminhos cruzados e um lugar ao sol**: o projeto literário de Erico Verissimo. São Paulo: EDUC, 2017.

CASONI, Mariana Mansano. A multiplicidade em “Um lugar ao sol”, de Erico Verissimo. **Claraboia**, Jacarezinho, v. 5, p. 21-31, jan./jun. 2016. Disponível em: http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/download/764/pdf_61. Acesso em: 21 abr. 2019.

CHAVES, Flávio Loureiro. Entrevista. *In*: MARCON, Daniele; ARENDT, João Claudio. “Erico Verissimo não é um romancista de 30”: entrevista com Flávio Loureiro Chaves. **Cadernos Literários**, v. 23, n. 1, p. 148-161, 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/5484>. Acesso em: 19 mar. 2019.

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

CHAVES, Flávio Loureiro. **O contador de histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972.

CLEMENTE, Elvo. Erico Verissimo e a crítica brasileira. **Travessia**, n. 11, p. 7-16, jul./dez. 1985. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17547/16121>. Acesso em: 18 mar. 2019.

GHISOLFI, Alda Maria do Couto. A palavra de Erico Verissimo e a trajetória do mito do gaúcho heroico na literatura rio-grandense. **Travessia**, n. 11, p. 71-85, jul./dez. 1985. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17555/16129>. Acesso em: 20 mar. 2019.

GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. Corpo - reflexo de sexualidade e masculinidade em *Um certo capitão Rodrigo* de Erico Verissimo. **Temporis**, n. 2, p. 103-130, jul./dez. 2017. Disponível em:

<https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/5520/5188>. Acesso em: 06 jan. 2020.

GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. **Masculinidades em conflito em *Um certo Capitão Rodrigo***: da luta pela hegemonia à masculinidade mitificada. 2015. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2015/07/Masculinidades-em-conflito-em-Um-certo-Capit%C3%A3o-Rodrigo-da-luta-pela-hegemonia-%C3%A0-masculinidade-mit.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2018.

HOHLFELDT, Antonio; STRELOW, Aline do Amaral Garcia. Erico Verissimo, permanente jornalista militante. In: INTERCOM 2004 – XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2004, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: PUCRS, 2004. Disponível em: <http://portal.eusoufamecos.net/erico-verissimo-permanente-jornalista-militante/> Acesso em: 19 mar. 2019.

JACQUES, Eunice. Erico Verissimo: a melodia das memórias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 5, 21 nov. 1973. Disponível em:

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19731121&printsec=frontpage&hl=pt-PT>. Acesso em: 06 abr. 2019.

KANTORSKI, Evelin Leite. **A mulher e a cidade**: as representações femininas no romance de Erico Veríssimo na década de 1930. 2011. 222 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95996>. Acesso em: 26 mar. 2019.

MACIEL, Samuel Albuquerque. **Breve história da literatura brasileira, de Erico Verissimo**: do contador de histórias ao historiador da literatura. 2010. 142f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/4880>. Acesso em: 18 out. 2018.

MARCON, Daniele; ARENDT, João Claudio. Regionalidade e identidade em *Um romancista apresenta sua terra*, de Erico Verissimo. **Textura**, v. 21, n. 45, p. 312-327, jan./mar. 2019. Disponível em:

<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/4816>. Acesso em: 27 jan. 2020.

MARCON, Daniele; ARENDT, João Claudio. “Erico Verissimo não é um romancista de 30”: entrevista com Flávio Loureiro Chaves. **Cadernos Literários**, v. 23, n. 1, p. 148-161, 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/5484>. Acesso em: 19 mar. 2019.

MARCON, Daniele. “**Afinal de contas, que é um gaúcho?**” Erico Verissimo e as identidades regionais do Rio Grande do Sul. 2015. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) - Universidade de Caxias do Sul - UCS, Caxias do Sul. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/1063>. Acesso em: 04 jan. 2020.

MARQUES, Mariana Lima. **A dominação, o tempo e o vento: patriarcalismo no romance histórico de Érico Veríssimo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

MELLO, Marisa Schincariol de. **Como se faz um clássico da literatura brasileira?** Análise da consagração literária de Erico Verissimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz (1930-2012). 2012. 222f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1414.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2019.

NOVROTH, Ana Lúcia Macedo. **A construção do duplo em Rodrigo Terra Cambará e Floriano Terra Cambará nas obras *O Retrato e O Arquipélago de O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo**. 2016. 189f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2990>. Acesso em: 18 nov. 2018.

OLIVEIRA, Maria Marta Carrijo de. **Imagens e representação do professor em *Clarissa e Música ao longe*, de Erico Verissimo**. 2013. 94f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11859/1/Maria%20Marta.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2018.

O TEMPO e o vento. Direção de Jayme Monjardim. Brasil: Downtown Filmes, 2013. (127min.).

PEDROSO, Grace Costa. **A liberdade de escrever em Erico Verissimo: o engajamento pela arte ou a arte pelo engajamento?** 2014. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras/Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/102226/000922821.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy *et al* (Org.). **Erico Verissimo: o romance da história**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Erico e a história. *In*: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Erico Verissimo: o escritor no tempo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990, p. 41-44.

PETRONIO, Rodrigo. Prefácio: Um retrato de várias faces. *In*: VERISSIMO, Erico. **Clarissa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 7-10.

RILHO, Ana Helena Diniz Soares *et al* (Org.). **Memorial Erico Verissimo**. Porto Alegre: Backstage, 2014.

RITTER, Eduardo. Érico Veríssimo: um escritor entre o romance e o jornalismo. *In*: IX SEMANA DE LETRAS, 2009. Porto Alegre: PUCRS, 2009, p. 83-92. Disponível em: http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/com/Eduardo_Ritter.pdf. Acesso em: 18 mar. 2019.

SANTOS, Donizeth. O projeto literário de Erico Verissimo. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 44, p. 331-363, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-40184416>. Acesso em: 18 nov. 2018.

SANTOS, Donizeth. Reflexões sobre a guerra na ficção de Erico Verissimo. **Revista literatura**, v. 51, n. 2, p. 209-221, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/download/5722/4461>. Acesso em: 23 jun. 2019.

SANTOS, Donizeth. Representações do intelectual engajado na obra de Erico Verissimo. **Conexão Letras**, v. 4, n. 4, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55588>. Acesso em: 15 ago. 2019.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira dos. O (anti)machismo nos romances de Erico Verissimo. **REVELL**, v. 3, n. 19, p. 189-212, mai.-ago./2018. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2568>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SARMENTO, Alessandra Loiola. **A flor e o punhal**: a crise do masculino na trilogia de Erico Verissimo. Dissertação. 2009. (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

SILVA, Adelgício José da. **O imigrante judeu na obra de Erico Verissimo e seu papel na formação da sociedade brasileira**. Dissertação. 2007. 171f. (Mestrado em Língua Hebraica, Cultura e Literatura Judaica) - Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-17032008-123832/pt-br.php>. Acesso em: 29 jul. 2019.

SILVA, Márcia de Lima e. Bibliografia. **Travessia**, n. 11, p. 105-136, jul./dez. 1985. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17558/16131>. Acesso em: 18 mar. 2019.

WERLANG, Gérson Luís. **A música na obra de Erico Verissimo**: polifonia, humanismo e crítica social. 2009. 327f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Santa Maria. Disponível em:

<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/3959/WERLANG,%20GERSON%20LUI%20S.pdf> . Acesso em: 29 dez. 2019.

ZILBERMAN, Regina. Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro. *Antares*, n. 3, p. 129-161, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/423>. Acesso em: 18 nov. 2018.

ZILBERMAN, Regina. A personagem Clarissa: menina & moça. *In: AGUIAR, Flávio. (Org.). Caderno de Leituras: Erico Verissimo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 38-43.

Bibliografia geral

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ALMEIDA, Miguel Vale de. **Senhores de si**: uma interpretação antropológica da masculinidade. Lisboa: Fim de Século, 2000.

ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo**: masculinidades subversivas no romance latino-americano. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

AZAMBUJA, Cristina Spengler. O papel social da mulher brasileira nas décadas de 30 a 60, retratada através das propagandas veiculadas na revista O Cruzeiro. **Revista Gestão e Desenvolvimento**, v. 3, n. 1, p. 83-92, 2006. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistagestaoedesenvolvimento/article/view/83>. Acesso em: 25 jun. 2019.

BADINTER, Elisabeth. **XY**: sobre a identidade masculina. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, *et al.* 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUNGARTNER, Milton Fábio. Dos 20 para os 30: origem, conceito e imagem da “Velha Guarda” de Pixinguinha e Almirante. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 4, p. 26-47, mai./2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/6c23b54e/bd71/4464/967e/37d49b592252.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2018.

BELLO, Ana Sánchez. Elandrocentrismo científico: el obstáculo para la igualdad de género en la escuela actual. **Revista Educar**, n. 29, p. 91-102, 2002. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/record/1124>. Acesso em: 21 abr. 2018.

BENTO, Berenice. **Homem não tece a dor**: queixas e perplexidades masculinas. 2 ed. Natal: EDUFRRN, 2015.

BÍBLIA. A.T. Gêneses. *In*: Bíblia. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Monges de Maredsous (Bélgica). 27. ed. Revisão Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Editora Ave Maria, 2000. p. 49-100.

BÍBLIA. N.T. Efésios. *In*: Bíblia. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Monges de Maredsous (Bélgica). 27. ed. Revisão Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Editora Ave Maria, 2000. p. 1498-1503.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOECHAT, Walter (Org.). **O masculino em questão**. Petrópolis: Vozes, 1997.

BOSCATTO, Eli. A efemeridade da vida na poesia de John Keats. *In*: **Obvious**. Por trás do espelho, ago. 2012. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/por_tras_do_espelho/2012/08/a-efemeridade-da-vida-na-poesia-de-john-keats.html. Acesso em: 27 maio 2018.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. Trad. Sergio Miceli. Edusp: São Paulo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRILHO de uma paixão. Direção de Jane Campion. Reino Unido: BBC Films, 2011. (119min.).

BRITO, Gabriel Ferreira de; PAULA, Josías Vicente de. A masculinidade e a ideologia: a socialização masculina. **OPIS**, Catalão, v. 13, n. 2, p. 173-188, jul/dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/23404>. Acesso em: 27 ago. 2019.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

BUENO, Luís. Guimarães, Clarice e antes. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 2, p. 249-261, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116596>. Acesso em: 19 dez. 2019.

BURITI, Iranilson. Corpo feminino em detalhes: honra e modernidade no Brasil dos anos 20 (século XX). **SÆculum**. Revista de História, João Pessoa, n. 27, p. 143-151, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/viewFile/16435/9421>. Acesso em: 06 nov. 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CABRAL, Eunice. Romance psicológico. **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL). Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 06 abr. 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://docs3.minhateca.com.br/638185326,BR,0,0,Literatura-e-Sociedade-Antonio-Candido.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2018.

CANDIDO, Antonio. Entrevista. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy *et al* (Org.). **Erico Verissimo: o romance da história**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 11-18.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2342923>. Acesso em: 15 ago. 2019.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. Trad. Marília Moschkovich. São Paulo: NVersos, 2015.

CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 21, p. 241-282, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v21n1/14.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2019.

CONNELL, Robert W. **Masculinidades**. Trad. Irene Ma Artigas. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2003. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/130847211/Connell-R-W-Masculinidades>. Acesso em: 18 nov. 2018.

CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. **Educação & Realidade**, v.20, n. 2, p. 185-206, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71725/0>. Acesso em: 21 abr. 2019.

COSTA, Moacir (Org.). **Macho-Masculino-Homem: a sexualidade, o machismo e a crise da identidade do homem brasileiro**. São Paulo: L&PM, 1986.

DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

DORAIS, Michel. **O erotismo masculino**. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1994.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECCO, Clóvis. A função da religião na construção social da masculinidade. **Revista da Abordagem Gestáltica**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 93-97, jun. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672008000100013. Acesso em: 15 ago. 2019.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 3. ed. Globo: Rio de Janeiro, 2001.

FAUCONNIER, Bernard. **Beethoven**. L&PM Editores: Porto Alegre, 2012.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: referências obrigatórias. **Fontes**. Série Estudos Medievais, p. 168-188, 2009. Disponível em: <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/fontes.html>. Acesso em: 06 jan. 2020.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

FRAZÃO, Dilva. Biografia de John Keats *In: Ebiografia*. Disponível em: https://www.ebiografia.com/john_keats/. Acesso em: 27 maio 2018.

GARCIA, Sandra Maria. Conhecer os homens a partir do gênero e para além do gênero. *In: ARILHA, Margareth; UNBEHAUM, Sandra G.; MEDRADO, Benedito (Orgs.). Homens e masculinidades: outras palavras*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 31-50.

GASTALDI, Renata Maioli Rodrigues; SILVA, Rafael Bianchi. De Adão à Eva: a construção da masculinidade a partir do discurso do cristianismo. **Revista Mundi Sociais e Humanidades**, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 1-24, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://periodicos.ifpr.edu.br/index.php?journal=MundiSH&page=article&op=view&path%5B%5D=607&path%5B%5D=260>. Acesso em: 18 ago. 2019.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. **Antropologia em primeira mão**, p.4-37, 2004. Disponível em: miriamgrossi.paginas.ufsc.br/files/2012/03/Visualizar3.pdf. Acesso em: 18 nov. 2018.

HEILBORN, Maria Luiza; SORJ, Bila. Estudos de gênero no Brasil. *In: MICELI, Sérgio (org.). O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Editora Sumaré, 1999. p. 183-221. Disponível em: <http://anpocs.org/index.php/o-que-ler-1970-1995/volume-ii-sociologia/643-estudos-de-genero-no-brasil/file>. Acesso em: 18 nov. 2018.

JABLONSKI, Bernardo. A divisão de tarefas domésticas entre homens e mulheres no cotidiano do casamento. **Revista Psicologia Ciência e Profissão**, v. 30, n. 2, p. 262-275, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v30n2/v30n2a04>. Acesso em: 21 abr. 2019.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Trad. I. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. Trad. Andréa Fachel Leal. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v4n9/0104-7183-ha-4-9-0103.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2019.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Trad. Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LE MOS, Fernanda. A representação social da masculinidade na religiosidade contemporânea. **Diversidade Religiosa**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/dr/article/view/10736>. Acesso em: 04 jan. 2020.

LINHARES, Temístocles. **Diálogos sobre o romance brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

LINO, Sonia Cristina. Projetando um Brasil moderno: Cultura e cinema na década de 1930. **Locus**, v. 13, n. 2, p. 163-178, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20410>. Acesso em: 12 ago. 2019.

LINS, Daniel (Org.). **A dominação masculina revisitada**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1998.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

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

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. Trad. Giasone Rebuá. 4. ed. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1973.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do samba-canção. **Gênero**, Niterói, v. 2, n. 1, p. 73-86, jul./dez.2001. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30990>. Acesso em: 12 ago. 2019

MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MEDRADO, Benedito; *et al.* (Org.). **Homens e masculinidades**: práticas de intimidade e políticas públicas. 1. ed. Recife: Instituto PAPAÍ, 2010. Disponível em:

http://www.unfpa.org.br/Arquivos/homens_masculinidades.pdf. Acesso em: 06 nov. 2019.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa. República e pluralidade religiosa no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 59, p. 144-163, set./nov. 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13282>. Acesso em: 25 jun. 2019.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O mito da conspiração judaica-comunista. **Revista de História**, Franca, n. 138, p. 93-105, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/download/18845/20908/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NOVAES, Elizabete David. Entre o público e o privado: o papel da mulher nos movimentos sociais e a conquista de direitos no decorrer da história. **História e Cultura**, Franca, v. 4, n. 3, p. 50-66, dez. 2015. Disponível em: <http://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/download/1691/1548>. Acesso em: 25 jun. 2019.

OLIVA, Osmar Pereira. **O corpo e a voz**: inscrições do masculino em narrativas Queirobianas. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Belo Horizonte: UFMG.

OLIVEIRA, Carlos Böes de. **Cowboys & Indians**: masculinidades no cinema indígena e de faroeste. 2019. 169f. Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) - Universidade Feevale, Novo Hamburgo. Disponível em: <https://biblioteca.feevale.br/Vinculo2/000019/0000191b.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. Discursos sobre a masculinidade. **Revista Estudos Feministas**, v. 6, n. 1, p. 1-23, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12036/11313>. Acesso em: 21 abr. 2019.

PANTEAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PÉREZ, Victoria A. Ferrer; FIOL, Esperanza Bosch. Violencia de género y misoginia: reflexiones psicosociales sobre un posible factor explicativo. **Papeles del Psicólogo**, n. 75, p. 13-19, 2000. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77807503>. Acesso em: 21 abr. 2019.

PERROT, Michele. O gênero da cidade. **História e Perspectivas**, Uberlândia, n. 50, p. 23-44, jan.-jun./2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/27517>. Acesso em: 21 abr. 2019.

PIMENTEL, Carmen Regina de Carvalho; FREITAS, Anamaria Gonçalves Bueno de. O ensino secundário brasileiro em 1930 no contexto da cultura escolar e história da educação. *In: IX SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS “HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL”*, 2012, João Pessoa. **Anais [...]**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012, p. 931-944. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/2.18.pdf. Acesso em: 05 jan. 2020.

PINTO, Anderson Nunes; FALCÃO, Eliane Brígida Moraes. Religiosidade no contexto médico: entre a receptividade e o silêncio religioso. **Revista brasileira de educação médica**, Curitiba, n. 38, p. 38-46, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbem/v38n1/06.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2019.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun./2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782010000200003. Acesso em: 15 ago. 2019.

RAMOS, Leonardo. Ordem e poder na economia política global: a contribuição neogramsciana. **Contexto Internacional**. Rio de Janeiro, v. 34, n. 1, p. 113-150, jan./jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-85292012000100004. Acesso em: 15 ago. 2018.

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro**. São Paulo: ECA-USP, 2018.

RODRIGUES, Silvia Geruza Fernandes. Igreja Católica Romana e a homossexualidade: visão da moral sexual católica a partir da análise de documentos oficiais. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 124-140, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2019/03/9.-Silvia-Rodrigues.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2018.

ROSALDO, Michelle. O uso e o abuso da Antropologia: reflexões sobre o feminismo e o entendimento intercultural. **Horizontes Antropológicos**, ano 1, n.1. Porto Alegre, 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1581/rosaldo.pdf?sequence=1>. Acesso em: 21 abr. 2019.

RUFFATO, Simone. O romance de 1930. **Revista do IEB**, n. 44, fev. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34571/37309/>. Acesso em: 17 nov. 2018.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Daniel Baz dos. **Tradição e renovação em “Uma história do romance de 30”, de Luís Bueno**. Dissertação. 2012. 139f. (Mestrado em História da Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande. Disponível em: https://ppglettras.furg.br/images/Dissertacoes_pdfs/danielbaz.pdf. Acesso em: 21 mar. 2019.

SANTOS, Simone Cabral Marinho dos. O modelo predominante de masculinidade em questão. **Revista Políticas Públicas São Luís**, v.14, n.1, p. 59-65, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/352/4228>. Acesso em: 21 abr. 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Trad. Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Trad. Guacira Lopes Louro. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 21 abr. 2019.

SILVA, Sergio Gomes. Masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre sexos. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília: Conselho Federal de Psicologia, n. 3, p. 8-15, 2000. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pcp/v20n3/v20n3a03.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2019.

SIMIÃO, Anna Rita Maciel. **Sexualidade e perversão na psiquiatria de Krafft-Ebing**. Dissertação. 2015. 261f. (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Juiz de Fora. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/396/1/annaritamacielsimiao.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

SORJ, Bernardo. Sociabilidade brasileira e identidade judaica. *In*: BONDER, Nilton; SORJ, Bernardo. **Judaísmo para o século XXI: o rabino e o sociólogo** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. p. 90-109. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/twgn7/pdf/bonder-9788579820403-10.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.

SOUSA, Bertone de Oliveira. Historiografia do protestantismo no Brasil: percursos e perspectivas. **Revista Mosaico**, v. 5, n. 2, p. 171-179, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/download/2502/1557>. Acesso em: 18 nov. 2018.

SOUZA, Márcio Ferreira de. As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a(s) masculinidade(s). **Mediações**, Londrina, v. 14, n. 2, p. 123-144, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/4510>. Acesso em: 18 nov. 2018.

TORRES, Hideide Aparecida Gomes de Brito; RIBEIRO, Margarida Fátima Souza; GARCIA, Renilda Martins. **Cânones da Igreja Metodista**. São Paulo: Angular, 2019.

TORRES, Marco Antônio. Os significados da homossexualidade no discurso moral-religioso da igreja católica em condições históricas e contextuais específicas. **Rever**. Revista de Estudos da Religião, n. 1, p. 142-152, 2006. Disponível em: https://www.pucsp.br/rever/rv1_2006/p_torres.pdf. Acesso em: 18 nov. 2018.

ZONIN, Carina Dartora. Polifonia e discurso literário: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra Ensaio sobre a Lucidez de José Saramago. **Nau literária**: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 1-22, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4870>. Acesso em: 19 dez. 2019.