

A representação das mulheres em *Clarissa* de Érico Veríssimo¹

Ana Eduarda Nogueira Castilho²

RESUMO: O trabalho em questão propõe uma análise crítica das personagens mulheres no romance *Clarissa* (1933), de Érico Veríssimo, à luz das discussões de gênero, classe, raça e sexualidade. A pesquisa parte da compreensão de que a literatura é também um espaço de construção e reprodução de discursos sociais, e busca compreender como as mulheres são representadas em um contexto urbano brasileiro da década de 1930. Com base em autoras como Simone de Beauvoir (1970), Ruth Silviano Brandão (1993), Djamila Ribeiro (2017,2018), Carla Pinsky (2012) e Silvia Federici (2019) o estudo interpreta o romance não apenas como um “romance de formação”, mas como um retrato multifacetado da condição da mulher no período. São analisadas figuras como Clarissa, Ondina, Belinha, Dona Eufрасina, D. Tatá, Dudu e Belmira, considerando os estereótipos que recaem sobre elas e as brechas de subjetividade que conseguem ocupar. A leitura evidencia como a obra articula tensões entre a tradição e os desejos de emancipação da mulher, oferecendo à crítica literária contemporânea uma rica possibilidade de reflexão sobre seu papel na literatura e na sociedade. A análise conclui que, apesar de construídas a partir de tipos sociais, as personagens mulheres em *Clarissa* não são estáticas, e revelam contradições, desejos e resistências que ainda ecoam nos debates atuais.

PALAVRAS-CHAVE: Érico Veríssimo; literatura e gênero; representação da mulher; subjetividade; romance brasileiro.

RESUMEN/ABSTRACT: Este artículo propone un análisis crítico de los personajes femeninos de la novela *Clarissa* (1933) de Érico Veríssimo, a la luz de las discusiones sobre género, clase, raza y sexualidad. La investigación parte de la comprensión de que la literatura también es un espacio para la construcción y reproducción de discursos sociales, y busca comprender cómo se representa a las mujeres en el contexto urbano brasileño de la década de 1930. A partir de autores como Simone de Beauvoir (1970), Ruth Silviano Brandão (1993), Djamila Ribeiro (2017,2018), Carla Pinsky (2012) y Silvia Federici (2019), el estudio interpreta la novela no simplemente como una novela de iniciación, sino como un retrato multifacético de la condición femenina en la época. Se analizan figuras como Clarissa, Ondina, Belinha, Dona Eufрасina, D. Tatá, Dudu y Belmira, considerando los estereotipos a los que están sujetas y las lagunas de subjetividad que logran llenar. La lectura destaca cómo la obra articula las tensiones entre la tradición y los deseos de emancipación femenina, ofreciendo a la crítica literaria contemporánea una rica oportunidad para reflexionar sobre el papel de la mujer en la literatura y la sociedad. El análisis concluye que, a pesar de construirse a partir de tipos sociales, los personajes femeninos de *Clarissa* no son estáticos, revelando contradicciones, deseos y resistencias que aún resuenan en los debates actuales.

PALABRAS CLAVE/KEYWORDS: Érico Veríssimo; literatura y género; representación de la mujer; subjetividad; Novela brasileña.

INTRODUÇÃO

A leitura do romance *Clarissa* (1933), de Érico Veríssimo, na fase adulta é uma experiência simultaneamente diferente e semelhante àquela vivida ao folhear o livro

¹ Trabalho apresentado na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso — TCC, ministrada pelo Prof. Dr. Ewerton Ávila dos Anjos Luna, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras Português-Espanhol da Universidade Federal Rural de Pernambuco — UFRPE, sob orientação do Prof. Sherry Almeida. E-mail: sherry.almeida@ufrpe.br

² Graduanda em Licenciatura em Letras Português-Espanhol pela UFRPE/SEDE. E-mail: anaeduardanogueiracastilho@gmail.com

com os olhos curiosos e verdes da infância. São as mesmas páginas amareladas com cheiro antigo da edição de 1995, a sugestão escrita à caneta pela antiga dona, na contracapa, sobre a ordem ideal de leitura do box (*Clarissa, Música ao longe, Um lugar ao sol, Saga*) e o prefácio de Flávio Loureiro Chaves, crítico literário gaúcho, que introduz o leitor a obra antes que Veríssimo se apodere da atenção dos leitores através da narrativa.

Contudo, se a materialidade do exemplar conserva uma memória afetiva inalterável, a releitura possibilita novos olhares, mais atentos a aspectos que escapavam à leitora de outrora. As palavras sobrevivem intocáveis a ação do tempo; a trama, imutável. Ainda assim, revisitar um livro com a intenção de torná-lo objeto de análise, é também torná-lo novo, conferindo novas camadas de significação.

Feitas essas considerações iniciais, neste artigo, analisaremos a representação das mulheres do romance *Clarissa*: suas histórias, seus perfis e suas motivações serão postas na balança — uma balança diacrônica, considerando que será uma análise através do tempo, com perspectivas atuais sobre um livro publicado na década de 30. Afinal, Erico possuía apenas vinte e sete anos quando a inspiração para escrever *Clarissa* lhe apareceu em uma praça, na forma viva de uma colegial. A semente do primeiro romance do escritor, plantada debaixo de um pé de jacarandá, nasceu do olhar sobre uma menina, como comenta Veríssimo, em nota escrita em 1961 e incluída na edição de 1995 do romance *Clarissa*: “Concluí que a história dessa menina-moça talvez me pudesse oferecer a oportunidade, que eu então procurava, de me aproximar da vida, fugindo aos fantoches e ao seu universo convencional de papel pintado.” (VERÍSSIMO, 1961).

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (1994), na seção intitulada “Tendências contemporâneas”, inclui Érico Veríssimo entre os nomes representativos do segundo momento modernista. Bosi destaca que, “para compor a saga da pequena burguesia gaúcha depois de 1930, o romancista buscou realizar um meio-termo entre a crônica de costumes e a notação intimista” (BOSI, 1994, p. 328). Essa mediação entre o olhar social e a introspecção psicológica, marcada por uma linguagem que Bosi caracteriza como “discretamente impressionista”, permite a Veríssimo representar simultaneamente a realidade histórica de seu tempo e as vivências subjetivas de seus personagens. Tal recurso estilístico é perceptível em *Clarissa*, obra que constitui o objeto deste estudo.

A mesma perspectiva é aprofundada por Antônio Candido (2004), que interpreta as escolhas estilísticas de Veríssimo como expressão de uma concepção literária pautada pela “vontade de testemunhar, mais do que simplesmente narrar; de apreender o sentido dos atos, mais do que apenas descrevê-los, captando os nexos à primeira vista inexistentes no acaso do contraponto humano, até transformá-los pouco a pouco numa rede interdependente de significados” (CANDIDO, 2004, p. 78). Nesse sentido, a obra de Veríssimo revela-se como uma narrativa preocupada em construir sentidos mais profundos e interligados, indo além da mera descrição dos fatos, o que contribui para a elaboração de personagens mulheres dotadas de subjetividades complexas.

Flávio Loureiro Chaves (1995), no prefácio da edição comemorativa de *Clarissa*, observa que o romance inaugura um novo tipo de figura feminina na literatura

brasileira da época: uma adolescente em formação, cuja visão de mundo se expande a partir das pequenas experiências cotidianas. Para o crítico, trata-se de um “romance de iniciação”, em que a passagem da infância à maturidade é narrada de forma lírica e introspectiva (CHAVES, 1995, p. 9). Ainda que o enredo conserve traços do romantismo tradicional, Chaves ressalta que *Clarissa* já anuncia uma nova sensibilidade moderna, combinando a análise psicológica e crítica social.

Por sua vez, no artigo *De sombras e luzes: a recepção de Érico Veríssimo pela crítica rio-grandense (1932–1949)*, Moreira (2006) discute como a visão crítica sobre Clarissa sofreu uma reavaliação por parte de Sérgio de Gouvêa. Inicialmente crítico da obra anterior de Veríssimo, Fantoches, o autor reviu sua posição ao analisar Clarissa, reconhecendo na nova obra uma notável evolução em termos literários: “Registrando uma profunda alteração no “cunho pessoal” do autor, o que lhe permitiu transpor, “de um salto, a muralha chinesa de inaproveitáveis influências”, que o poderiam ter levado a repetir os moldes da primeira narrativa e, com isso, incorrer no ridículo, Gouveia assinala a modificação profunda entre a obra de estréia e Clarissa. (MOREIRA, 2006, p.198-199)”

Assim, tanto a crítica contemporânea à publicação da obra quanto a posterior reconhecem em *Clarissa* um marco de maturidade literária para Veríssimo, aspecto que justifica e fundamenta a proposta deste estudo de revisitar, sob uma perspectiva de gênero, a construção das personagens mulheres da obra. Para tanto, utilizaremos como base teórico-crítica os estudos de Simone de Beauvoir (1970), Ruth Silviano Brandão (1993), Djamilia Ribeiro (2017), bell hooks (2015), Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro (2012), Silvia Federici (2019) e Valeria Soares e Ella Rodney (2021), entre outros, a fim de refletir sobre as representações de gênero, raça, classe e maternidade presentes na narrativa.

O foco principal desta análise se volta para Clarissa pelo protagonismo da adolescente na trama. Entretanto, as demais personagens mulheres serão tratadas com o mesmo rigor analítico, ainda que suas aparições sejam mais breves. Afinal, o próprio Erico Verissimo reconhece: “as outras personagens da história foram tratadas um tanto convencionalmente (...) que outra coisa eram elas aos olhos do romancista deslumbrado pela sua personagem central, senão vagos desenhos dum pano de fundo?” (VERISSIMO, 1961).

E, ao se referir a “personagens”, o escritor também inclui os personagens homens do livro, que terão seu destaque na análise, com foco na contraposição entre como são construídos relativamente às mulheres, especialmente no caso de Amaro e Couto, cuja caracterização permitirá refletir sobre os contrastes e aproximações entre os discursos de gênero presentes na narrativa.

1. O olhar sobre Clarissa

O romance *Clarissa* inicia com o ponto de vista de Amaro, personagem que Érico Veríssimo reconhece como “demasiadamente esquemática, e, como tal, incompleta” (VERISSIMO, 1961). É por meio dos olhos do bancário com aptidão para a música que somos apresentados a Clarissa, que brinca no jardim, protegida debaixo dos pessegueiros floridos. Amaro acredita que essa cena anuncia, enfim, a chegada da

primavera. Na tradução do poema *Spring*, de Christina Rossetti, lemos: “Não há época como a primavera / Quando a vida está viva em tudo”. Tanto na literatura quanto no simbolismo forjado pelo senso comum, a primavera representa a vida, o florescimento e o renascer após o inverno. Veríssimo, portanto, posiciona a protagonista como símbolo de vitalidade e esperança.

Clarissa está prestes a completar catorze anos, idade visualmente próxima à da menina que inspirou Érico Veríssimo a escrever o romance. Trata-se também de uma idade alegórica, marcada pelo despertar da adolescência e pela vivacidade da juventude. A cena inicial, assim, funde ficção e realidade, tanto que o autor afirma: “talvez esse tímido bancário não passe de uma projeção da melancolia do autor ante a perspectiva de envelhecer” (VERISSIMO, 1961). Veríssimo, assim sendo, projeta-se em Amaro, que desejou imediatamente compor uma música que traduzisse o que viu, assim como o escritor inspirou-se a escrever o romance. Clarissa era a musa de Amaro e também a musa do próprio autor, como se observa na cena inicial:

Só agora Amaro acredita que a Primavera chegou: de sua janela vê Clarissa a brincar sob os pessegueiros floridos. As glicínias roxas espiam por cima - do muro que separa o pátio da pensão do pátio da casa vizinha. (...) E se tentasse exprimir em música o momento milagroso? Quem sabe? Clarissa ainda corre sob as árvores. Grita, sacode a cabeleira negra, agita os braços, para, olha, ri, torna a correr, perseguindo agora uma borboleta amarela. (VERISSIMO, 1995, p.1)

Para Amaro, Clarissa também era uma lembrança viva, nostálgica e dolorosa de uma juventude para a qual ele não poderia retornar. Ao contemplar a adolescente em suas vivências individuais, desenvolve uma crescente admiração por ela e, simultaneamente, aflige-se, pois não consegue se reconhecer mais com aquelas características que brilham em Clarissa. Podemos perceber na forma como ele se descreve: “o espelho que rebrilha, refletindo na superfície lisa o semblante dum homem triste.” (VERISSIMO, 1995, p.2). Segundo Simone de Beauvoir (1970), para os homens, “a mulher ideal será a que encarnar mais exatamente o Outro capaz de o revelar a si mesmo” (p. 295). Clarissa é sua contraparte, “um Outro através do qual ele se busca a si próprio” (p. 79). Portanto, Amaro a coloca em um patamar superior aos outros indivíduos e até a si mesmo, mistificando-a.

Paralelamente, em continuidade, Veríssimo, ao rememorar o processo de escrita em *Solo de Clarineta*, um livro autobiográfico, revela as dificuldades que enfrentava para conciliar a criação literária com as funções que garantiam sua subsistência:

Quando hoje penso nos meus primeiros romances, custa-me crer que eu os tenha escrito dentro das "aparas" de tempo que me sobravam das outras funções: a tradução de livros, que me ocupava as noites e parte das madrugadas, a minha atividade de polvo — física e intelectualmente falando — na redação da revista, onde tinha de fazer as vezes de diretor, redator, ilustrador, paginador e ocasionalmente escritor americano ou inglês, quando por injunções tipográficas não era compelido a ser também poeta oriental. Por

mais empolgado que estivesse pelas personagens de minhas próprias ficções, era obrigado a fechá-las a sete chaves num quarto escuro no fundo do cérebro, e dedicar minha atenção a um tipo de trabalho fútil e não raro idiota. (VERISSIMO,1974, p.1)

Essa tensão vivida por Veríssimo pincela a melancolia de Amaro através da composição do personagem, que se encontra igualmente desiludido com a rotina cansativa, porém necessária, do universo adulto. O músico-bancário acredita estar próximo do fim da vida aos quarenta anos, preso a um emprego detestável e com uma mala de sonhos reprimidos, querendo agarrar-se a um tempo que já passou para si, mas que ainda virá para a adolescente sobrinha da dona da pensão. Em um momento de introspecção, Amaro reconhece o quanto a aprecia:

«Menina - pensa Amaro. - Tu nunca poderias compreender. Nem tu nem ninguém sabe quanta ternura há em mim. Eu hei-de ser sempre para vocês todos o seu Amaro melancólico e taciturno, o seu Amaro que trabalha num banco e faz música nas horas vagas, o seu Amaro que vai ler os seus livros à sombra dos plátanos, o seu Amaro que não sabe fazer um gesto de amizade nem de acolhimento. Vocês nunca compreenderão. E tu, menina, não podes compreender também a alegria íntima que me dá. Porque és poesia, és música, és... nem sei o que és... Tudo isto se pode sentir, tudo isto se pode pensar. (VERISSIMO,1995, p.129)

O personagem reflete que Clarissa terá uma vida para além daqueles momentos fugidios que ele nota, e, em seus pensamentos, tenta “alertá-la” sobre o inevitável que lhe aguarda, acreditando que os dois terão destinos parecidos e adaptados às suas realidades de gênero:

Pirolito não pode apanhar o raio de sol. O raio de sol é de um outro mundo. Clarissa, se eu pudesse falar, se tu pudesses entender... Eu temia que nunca desejassem que o tempo passasse. Eu te pediria que fizesses durar mais e mais este momento milagroso. A vida é má, menina, a vida envenena. Amanhã serás gorducha e prática como titia. Amanhã terás filhos, te transformarás numa matrona respeitável. Onde estará então a menina em flor que corria no pátio atrás das borboletas? (VERISSIMO,1995, p.129)

A fixação de Amaro pela adolescente é palpável ao longo da obra, do início ao fim. Há vertiginosos momentos em que Amaro acredita estar apaixonado por Clarissa, apesar da impossibilidade de concretização dessa união. Ele experimenta a idealização, a amizade, a ternura e o desejo. A partir de uma análise pessoal, pode-se perceber que o escritor usa esses dois personagens para trabalhar o tempo, uma temática que lhe é muito cara ao longo da história de suas publicações. Amaro está apaixonado pela juventude de Clarissa, mas não por ela.

Ainda sobre o romance, Veríssimo acredita que o escreveu “impelido por uma necessidade de poesia” (VERÍSSIMO, 1961). Para ele, a personagem Clarissa é a mais bem construída da obra, estando “com as cores e o relevo da vida.” Inicialmente, a personagem é enaltecida, mas também distanciada da realidade, sendo representada sob o olhar de um homem em sua primeira aparição, o que pode aproximá-la do arquétipo de musa. Contudo, Clarissa não se reduz a esse ponto de vista alheio, fugindo do que Brandão (1993) indica como um subterfúgio recorrente de autores homens ao representar as mulheres em suas narrativas:

“A solução da narrativa, se idealiza a mulher dentro de um certo modelo de feminilidade, petrifica-a, enquanto objeto de desejo do narrador. Até na poesia romântica, essa passividade, dita feminina, se revela em figuras características de representações submissas, angelicais, às vezes imersas num sono hipnótico” (BRANDÃO, 1993, p. 31).

Nessa perspectiva, como aponta ainda a mesma autora: “Hermonthis-mulher é feita de pedaços, de fragmentos, sua totalidade é sempre provisória e depende do desejo alheio” (BRANDÃO, 1993, p. 20). A personagem Clarissa, contudo, progressivamente rompe com essa representação fragmentária, conquistando espaço de fala e autonomia narrativa, ao permitir que sua subjetividade complexa se manifeste diretamente, sem a mediação exclusiva do olhar masculino. A personagem não vocaliza suas opiniões com frequência, desestimulada pelas repreendas da Tia Zina e das recomendações para agir com bons modos, mas secretamente reflete sobre o mundo em sua volta e o contesta:

Vontade de ficar deitada nestes canteiros, sentindo nas pernas e nos braços a humidade fresca que a noite deixou na relva. Os passarinhos cantam, invisíveis entre os ramos. O chão está juncado de flores roxas pisadas. Um perfume adocicado anda no ar. O primeiro governador-geral do Brasil foi Tomé de Sousa. Mas se tivesse sido o Major Nico Pombo, por acaso o sol deixaria de brilhar como agora? Existe um cabo que se chama Finisterra. Mas se não existisse, os jacarandás não estariam floridos do mesmo jeito? (VERÍSSIMO, 1995, p.12)

Essa passagem evidencia não apenas a profundidade da sensibilidade de Clarissa com a existência, mas sua capacidade de questionar e ressignificar os discursos normativos que a cercam, afirmando-se como sujeito autônomo e reflexivo, mesmo que não esteja munida de segurança o bastante para vocalizá-los e sustentá-los perante os outros.

A partir desse trecho, podemos também analisar a representação de Clarissa a partir de sua condição de menina, situada no limiar entre a infância e a juventude, num momento histórico em que as construções sociais da infância e da feminilidade se redefiniam. Segundo Carla Pinsky e Joana Maria Pedro (2012), a infância, durante a primeira metade do século XX, era frequentemente associada à obediência, à

inocência e à preparação para os papéis sociais rígidos atribuídos ao gênero. No caso das meninas, essa preparação se confundia com o adestramento para a domesticidade, a docilidade e a maternidade futura, como podemos perceber através da análise das autoras:

As meninas foram desaconselhadas a subir em árvores, correr com cavalinho de pau entre as pernas, nadar em lagos e rios e brincar de esconde-esconde com os meninos em lugares ermos após os 6 anos de idade. De acordo com os manuais da educação infantil publicados na primeira metade do século XX, as brincadeiras saudáveis eram as que não colocavam em risco a integridade do corpo da menina. Para elas, agora, apenas as bonecas, as panelinhas, os ferros de passar, as imitações de tanques de lavar roupa; e, para os meninos, os carrinhos, os barcos, as ferrovias, as bolas e as raquetes. (PINSKY E PEDRO, 2012, p.71)

Nesse sentido, Veríssimo constrói uma personagem que, ao mesmo tempo em que incorpora aspectos da infância de meninas conforme concebida no imaginário social da época, também a transcende, sugerindo um processo de subjetivação que se afasta da mera reprodução de papéis. Clarissa acaba, em suas análises silenciosas, devaneando por muitas temáticas. Entre elas, as injustiças sociais, permeadas por um olhar marcado por uma criação religiosa, são enxergadas e processadas pela menina, confusa diante das desigualdades que a cercam. Ela tende a internalizar esses monólogos, como podemos perceber abaixo:

- Meu Deus - reflecte ela -, como é que o Senhor permite essas coisas, como é? Por que é que ali naquela casa rica do outro lado há sempre cortinas bonitas nas janelas, música, cantigas, um automóvel grande, um jardim imenso com todas as flores do mundo, crianças bem gordinhas, bem coradas, bem alegres, que têm duas pernas, que podem ser soldados quando crescem ... que podem seguir na rua os batalhões... que podem sorrir... Meu Deus, como é que o Senhor permite que D. Tatá se mate todo o dia e toda a noite em cima da máquina de coser? Meu Deus, por que o Senhor deixou que um bonde estragasse a perna do Tónico? Porquê? (VERISSIMO, 1995, p.20)

No entanto, embora Clarissa demonstre uma percepção crítica em relação aos discursos normativos da educação e das injustiças sociais, o que já estabelece seu perfil evoluído perante a época, sua subjetividade ainda reproduz, em certos momentos, preconceitos raciais característicos do seu tempo, especialmente em sua relação com Belmira, a empregada negra da pensão da tia Zina, como podemos visualizar a seguir:

Voz de gente ordinária - reflecte Clarissa. Mulata! Um rapaz branco de boa família falando em mulatas, cantando essas canções reles. Mulata é a Belmira, que namora um guarda civil e diz nomes feios. Nem sei como é que

a tia Eufрасina ainda não despachou essa desaforada... (VERISSIMO,1995, p.16)

Para Djamila Ribeiro (2016), “Mulheres negras vêm historicamente pensando a categoria mulher de forma não universal e crítica, apontando sempre para a necessidade de se perceber outras possibilidades de ser mulher.” Resumidamente, Ribeiro reitera que a recepção da mulher negra pela sociedade ocorre diferentemente a da mulher branca. Verissimo, através de Clarissa, mostra o racismo continuado: uma adolescente que age de forma semelhante aos adultos com que convive, espelhando sua perspectiva diante das diferenças raciais.

Após as considerações elaboradas em torno de Clarissa, percebemos que ela não é apenas observada, mas também observa. Verissimo a escreve com profundidade: ela não é perfeita e imutável, uma obra finalizada cuja interpretação é ditada integralmente pelo outro.

2. Eufрасina: o estereótipo da mulher do lar?

Dona Eufрасina, conhecida por Clarissa como “Tia Zina”, é uma das personagens femininas que mais evidenciam a tensão entre os papéis tradicionais da mulher e as exigências práticas da vida na sociedade porto-alegrense dos anos 1930. Responsável pela administração da pensão onde se desenvolve grande parte da narrativa, Eufрасina exerce uma função tipicamente associada ao espaço doméstico, mas sua atuação é marcada por autoridade e controle. Sua personalidade se contrasta com o ideal de feminilidade dócil e acolhedora prevalente na época: para ela, a praticidade é o carro-chefe da vida. Verissimo evidencia essa característica logo em suas primeiras aparições, por meio de comandos imperativos e gestos firmes:

- Vamos, menina, ligeiro com esse café - grita ela. - O tempo não espera por ninguém.

Gotinhas de suor lhe roejam o buço cerrado. Tem as faces avermelhadas, pois esteve lidando no fogão. Por um instante fica parada, esfregando no rosto a ponta do avental e olhando para a sobrinha com olho crítico. (VERISSIMO,1995, p.66)

Tal configuração narrativa sugere uma quebra no modelo tradicional de gênero, uma vez que, para manter a estabilidade econômica e social da pensão, Dona Eufрасina adota uma postura geralmente atribuída ao homem na época, especialmente no que tange à administração e à tomada de decisões. Isso é cômodo para seu marido, Couto, que representa um homem sem ambições e, portanto, passivo socialmente. Desempregado e alheio às responsabilidades, como bem reconhece a personagem Clarissa ao presenciar as reclamações constantes de sua tia, Couto cede o “poder” a esposa, mais facilmente do que se esperaria, pois isso lhe beneficia com sossego:

- Levanta, homem! Que coisa horrorosa! Já são meio-dia!

É a voz da tia Eufрасina. Está acordando o marido. O Tio Couto parece um príncipe. Ainda não arranhou 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,1995, p.17)

Dona Eufрасina não é o modelo de mulher a partir da projeção idealizada dos homens, como Simone de Beauvoir (1970, p. 247) descreve: "A mulher ideal é perfeitamente estúpida e submissa; está sempre preparada para acolher o homem e nunca lhe pede nada." Ao contrário, Verissimo a descreve como uma mulher que está sempre exigindo, protestando e confrontando: quer que o esposo arrume um emprego, chama-o de nulo sem qualquer filtro ou constrangimento e divide suas insatisfações com qualquer um que esteja disposto a ouvi-la. A língua de Dona Eufрасina não conhece eufemismos, o que é apoiado através da narrativa:

Tia Zina é assim. Gosta de falar, de resmungar, de maldizer a sorte. Não precisa de interlocutores. Fala sozinha. Ou com a velha Andresa, a cozinheira, com o papagaio, com o gato, com as roseiras, com as galinhas. E quando se junta com a D. Tatá da casa vizinha, as lamentações e as queixas então não têm mais fim. (VERISSIMO,1995, p.19)

O controle financeiro, ao contrário da realidade de muitas outras mulheres do período, é dela. Concebemos impensável que, no século XX, uma mulher pudesse cuidar das finanças e escolher onde gastar ou não o dinheiro do núcleo familiar. Ainda assim, Verissimo nos mostra essa emancipação financeira de Eufрасina, a única que trabalha do casal:

- Minha filha - diz tia Zina -, hoje podes ir ao cinema com o teu tio. Couto olha para a mulher com o rabo dos olhos: - Mas donde é que eu vou tirar dinheiro, mulher? - Ora, Couto! Deixa de fita, tu sabes que eu é que dou sempre dinheiro pra essas coisas... (VERISSIMO,1995, p.117)

Sua ausência de educação formal e o modo coloquial como expressa suas opiniões são elementos que reforçam sua vinculação à classe popular e à luta diária pela sobrevivência, o que a distancia ainda mais do ideal romântico de mulher. Partindo desse ponto de vista, podemos questionar o quanto da independência obtida por Eufрасina é, de fato, uma conquista sem qualquer pressão externa. A imposição da autonomia, mais por necessidade do que por ideologia, lhe moldou com o aspecto que conhecemos no romance.

A relação de Dona Eufрасina com Clarissa, por sua vez, é ambivalente: ao mesmo tempo em que oferece proteção e supervisão, também simboliza a figura autoritária que impõe limites e reforça normas sociais. Sempre vigilante, alerta Clarissa sobre a importância dos estudos, a escolha certa de amizades e a boa utilização do tempo com utilidades. Se Clarissa ficar afobada, observar muito os garotos na rua ou distrair-se das responsabilidades, D. Eufрасina está em seu enlace, pronta para colocá-la de volta “na linha”.

O dedo fura-bolos de D. Eufрасina se espicha na direção do rosto da sobrinha: - Olha, mais uma vez te digo: não quero saber de muita intimidade com a Dudu e a Vivi. Elas não têm lá muito boa fama. São sapecas que é uma coisa horrorosa. E eu prometi à tua mãe não me descuidar de ti. Toma nota! (VERISSIMO, 1995, p.18)

Ao contrário do modelo de mulher casada e mãe tradicional, Eufрасina não teve filhos, dedicando sua energia aos hóspedes, a sua sobrinha e a jardinagem. No livro, ela afirma que “Deus não lhe deu filhos” (p. 79), portanto, não foi sua escolha renunciar a maternidade, mas uma imposição das circunstâncias. De toda forma, Verissimo apresenta-lhe de forma maternal, como uma personagem que redistribui seus afetos e responsabilidades em outra forma de cuidado. Por um lado, o escritor nos apresenta a uma maternidade que pode ser realizada e amplificada para além do útero. Por outro, a ideia de que os “instintos maternos” interligados a mulher são uma questão “natural” pode ser interpretada:

Aqui Clarissa vê o jardim da pensão com o seu canteiro de cravos vermelhos. Tia Zina tem um cuidado imenso, um amor enorme pelas suas flores. Diz sempre: «São como minhas filhas. Deus não me deu filhos, eu cuido das flores.» (VERISSIMO, 1995, p.79)

Sua dedicação é exclusiva ao universo da pensão e às necessidades próprias da rotina. Seu lazer externo se resume à ida à igreja com sua sobrinha e a conversas no muro com a vizinha, D. Tatá. Segundo Bell Hooks (2015, p. 13) “Multidões de pessoas continuam acreditando que deus ordenou que mulheres fossem subordinadas aos homens no ambiente doméstico.” Com essa personagem, Verissimo apresenta uma mulher que, mesmo estando em um ambiente doméstico, não se resume ao estereótipo de mulher subordinada do lar, mantendo o controle de tudo através da força.

3. Ondina: entre o desejo e o julgamento

Ondina mora na pensão de D. Zina com o seu marido, Procópio Barata. A personagem transita entre a respeitabilidade esperada de uma esposa e o impulso da transgressão. Sua presença no microcosmo da pensão é comparável a um perfume

forte que não pode ser ignorado: vaidosa, exuberante, e fascinada pelo cinema e seus galãs hollywoodianos, Ondina indiretamente expressa o desejo por outra vida. Esse passatempo diminui a letargia que é conviver com o esposo, homem que, na narrativa, é associado ao enfadonho, passivo e grotesco. O cinema, popularizado no Brasil a partir da década de 1920, funciona para Ondina não apenas como válvula de escape, mas como espaço simbólico onde ela projeta seus desejos ocultos. Em uma conversa com Belinha, outra moradora da pensão, essa idealização torna-se explícita:

Ondina e Belinha discutem cinema: - Ah! Homem para mim há-de ser como o Warner Baxter, forte, corpulento, simpático...- diz a primeira. Barata, de cabeça baixa, gordo e pesado como um porco, refocila no prato transbordante. A mulher gosta de Warner Baxter? Entre a sala de D. Eufrasina e Hollywood há milhares e milhares de quilômetros. O perigo está conjurado ... Ademais esses tipos de cinema ganham como que um prestígio de mito, de lenda, de figuras de sonho, homens e mulheres dum mundo irreal... Se a mulher dissesse que gostava do bolicheiro ali da esquina - ah!- isso seria diferente. (VERISSIMO, 1995, p.26)

Há, através da ficção, a liberdade de ser outra pessoa, mesmo que por algumas horas. Seu entusiasmo pelo cinema não é, em si, condenado, sendo visto como um passatempo frívolo comum à mulher doméstica da década de 1930. Entretanto, Ondina possui privilégios que sustentam esse hobby, pois para outras mulheres isso poderia indicar descuido com as tarefas do lar. Por morar na pensão, em razão das viagens à trabalho do esposo, essa função é direcionada a D. Zina, Belmira e a cozinheira Andresa. Ondina, portanto, é poupada dos trabalhos braçais e da responsabilidade em torno deles, cabendo às três mulheres mais fragilizadas economicamente assumirem o papel. Essa distinção revela como o acesso ao lazer e à imaginação feminina está condicionado por aspectos de classe e gênero.

A cena em que Clarissa flagra o beijo proibido entre Ondina e Nestor (VERISSIMO, 1995, p. 105) é onde podemos analisar a contraposição do desejo feminino vivido fora dos limites conjugais com o ideal de decoro e silêncio esperado das mulheres casadas. Há um ponto de tensão no enredo da personagem Clarissa, um dos muitos momentos em que ela se vê diante de algo desconhecido, assustador e transformador. Segundo Simone de Beauvoir, à luz do materialismo histórico:

A partir do momento em que os costumes tornam a reciprocidade possível, a mulher vinga-se pela infidelidade: o casamento completa-se naturalmente com o adultério. É a única defesa da mulher contra a servidão doméstica em que é mantida; a opressão social que sofre é a consequência de uma opressão econômica. (BEAUVOIR, 1970, p.74)

Ondina, apesar da surpresa, não expressa culpa, e passa a tratar Clarissa com um carinho dissimulado, como se buscasse garantir seu silêncio. Sua atitude ponderada revela um planejamento para perpetuar aqueles encontros fugidios com Nestor, como

se fossem suas idas ao cinema: instantes de fuga e ficção. Em Ondina, portanto, há um embate entre o desejo individual e a vigilância social que é central a personagem: ela age fora da norma, mas o texto literário a cerca de ironias, olhares e julgamentos, sugerindo que o exercício da liberdade feminina ainda estava associado à ambiguidade e ao escândalo.

Como aponta Ruth Silviano Brandão (1993), a mulher que tenta assumir uma subjetividade própria no romance tradicional, sobretudo por meio do erotismo, corre o risco de ser convertida em estereótipo ou ridicularização. O estereótipo é sustentado através do olhar maniqueísta da adolescente Clarissa: encantadora, mas falsa. Generosa, mas perigosa. Sua traição pode desencadear uma tragédia: seja na morte do Nestor, dela mesma, ou do marido, e Clarissa a responsabiliza por esse risco. Beauvoir, ao discutir a dualidade simbólica da mulher, (p. 235), escreve: “Pitágoras assimilava o princípio bom ao homem e o mau à mulher.”. Assim, a boa mulher se torna esposa e mãe; a má, amante. Ondina realiza esse percurso ao contrário: torna-se esposa e, logo após, amante. A citação de Beauvoir reforça essa separação simbólica:

Eis nitidamente separados o Bem e o Mal que se opõem sob os traços da Mãe devotada e da Amante pérfida; na velha balada inglesa *Randall my son* um jovem cavaleiro vem morrer nos braços da mãe, envenenado pela amante. (BEAUVOIR, 1970, p.235)

Essa representação também ocorre em um plano mítico. Segundo Beauvoir, os homens projetam nas mulheres um poder “mágico”, ligado ao desejo sexual, o que a transforma em figura mística e perigosa:

Ela é a sereia cujos cantos precipitavam os marinheiros de encontro aos recifes; ela é Circe que transformava os amantes em animais, a ondina que atrai o pescador para o fundo da lagoa. (BEAUVOIR, 1970, p.74)

A escolha de Verissimo para o nome Ondina não é casual. De origem mitológica, significa “ninfa” ou “gênio do amor” que vive nas águas. Desde sua nomeação, Ondina carrega é vestida por Verissimo com o estigma da mulher que encanta e ameaça, evidenciando a dualidade que Beauvoir define: “... se o homem pode tudo encontrar na mulher, é porque ela ao mesmo tempo tem essas duas faces.” (BEAUVOIR, 1970, p. 235)

Além de Clarissa, outros moradores da pensão reagem ao envolvimento de Ondina com Nestor. Ela, no entanto, não se mostra perturbada. Cuida de sua aparência com dedicação e exhibe sua feminilidade com ostentação, em clara provocação às expectativas morais do grupo:

O Barata anda viajando. Mas Ondina se distrai com o Nestor. Cochicham pelos cantos, trocam-se olhares. O major já comentou o «agarramento». A tia Zina farejou o namoro. Enquanto o marido passa contrabandos de seda na fronteira, Ondina pinta os olhos como a Mirna Loy e canta: És deliciosa, tão caprichosa! Quando desce a escada, tem meneios de mulher fatal, e deita olhares compridos para o Nestor, à hora das refeições. Agora já o seu predilecto não é mais o Warner Baxter mas sim John Barrymore, que ela acaba de ver numa fita de sensação. - Que homem! Que perfil! Que distinção! (VERISSIMO,1970, p.26)

Não é possível para o leitor compreender as motivações de Ondina através de sua própria voz, pois Verissimo não lhe deu a chance de explicar-se. Talvez, o escritor considerasse os subtextos da trama como recursos suficientes para termos alguma empatia pela personagem. Não sabemos sobre o relacionamento de Ondina e Barata, além das breves conversas na sala de refeições, não há vestígios sobre o passado e a concretização da união. Tudo relacionado a Ondina e a sua infidelidade pode ser feito através de inferências, fragmentos e estigmas. Há um enquadramento pontual de sua personagem enquanto transgressora, mas não uma mulher complexa com desejos legítimos.

4. Belinha: entre o devaneio romântico e a resignação

Em dualidade a Ondina, analisaremos Belinha, moradora da pensão que divide o quarto com sua mãe, Dona Glória, uma senhora viúva e de saúde frágil. Erico Verissimo utiliza adjetivos como “ar lânguido”, “olhos pisados”, “olhos românticos” e “arzinho dengoso” para caracterizar a personagem tanto em sua dimensão física quanto psicológica. A partir da escolha lexical empregada em sua descrição, é possível inferir que Belinha se insere no arquétipo da mulher sonhadora, passiva e frágil, constituindo uma mulher oposta à Ondina.

Belinha demonstra interesse pela leitura, mais precisamente por romances que privilegiam temáticas amorosas, o que reflete o tipo de literatura comumente recomendado às mulheres alfabetizadas de sua época. Tal direcionamento indicava que a leitura poderia ser uma forma de lazer desde que permanecesse restrita ao espaço doméstico e à moralidade vigente.

Para as jovens solteiras, com menos responsabilidades que suas mães, em meio aos afazeres domésticos, escolares ou profissionais com os quais se ocupavam, a leitura era uma das opções aceitáveis entre (poucas) outras como o cinema ou os passeios com as amigas. (PINSKY E PEDRO, 2012, p. 151)

Entre os títulos citados pela personagem, encontra-se *Elzira, a Morta Virgem* (1883), de Pedro Ribeiro Viana. A obra pertence ao subgênero conhecido como “romance de sensação”, cujas principais características são o apelo sensacionalista e a exploração de temas considerados chocantes, elementos que, de certa forma, tensionam a ideia

de uma literatura completamente submissa à vigilância religiosa e aos “bons costumes”. A relação entre a trajetória da personagem Elzira e a de Belinha, uma mulher que não se casou e permanece resignada, torna-se inevitável diante da intertextualidade sugerida.

Na primeira metade do século XX, parecia não haver dúvidas de que as mulheres eram, “por natureza”, destinadas ao casamento e à maternidade. Considerado parte integrante da essência feminina, esse destino surgia como praticamente incontestável. A família era tida como central na vida as mulheres e referência principal de sua identidade: uma moça solteira era, sobretudo, “a filha”, uma senhora casada, “a esposa”. (PINSKY E PEDRO, 2012, p. 470)

Belinha aparece sempre acompanhada de sua mãe ou tendo seu estado de saúde como temática das conversas com os outros hóspedes, desempenhando um papel de bengala e porta-voz. Veríssimo descreve-a como “um cachorrinho” que segue a figura maternal, indicando a subordinação à personagem mais velha. Essa dedicação substitui o lugar social do casamento, desejado, mas não alcançado. Assim, ao cuidar da mãe, Belinha evita encarar diretamente a frustração de não ter sido escolhida como esposa, papel que, segundo a sociedade de então, deveria definir sua identidade:

A mulher velha, a mulher feia não são somente objetos sem encantos: suscitam um ódio impregnado de medo. Elas encontram em si a figura inquietante da mãe quando os encantos da esposa se esvaem. (BEAUVOIR, 1970, p.202)

A figura de Belinha também permite explorar outra construção simbólica feminina: a da solteirona. Por ser o homem a tomar a iniciativa de cortejo, Belinha, apesar de enxergar no professor de piano Licurgo e em Amaro possibilidades, é desencorajada pela passividade silenciosa de ambos:

Encaminha-se para a sala de visitas. Está na hora da lição de canto. Daqui a poucos minutos surge na porta, ar tímido, todo encolhido, óculos acavalados no nariz recurvo, bigodinho caído dando um ar de desânimo e desleixo ao rosto emaciado - o seu Licurgo, o professor de canto, velho conhecido da D. Glória, e viúvo. Belinha abre o piano. Com o dedo fura-bolos bate numa tecla. Um dó rouco e dolorido sai do bojo do velho piano. Enquanto passeia os dedos de leve sobre o teclado, Belinha pensa: 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 ainda 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... (VERISSIMO, 1970, p.145-146)

O que percebemos é que Belinha, apesar de romântica, não está apaixonada. O seu homem ideal não existe, e os homens que estão a sua disposição não são o que ela escolheria de bom grado para si mesma. Conforta-se com a ideia de que “há piores” (p. 146) e espera, pacientemente, que um dos dois homens a note.

Segundo Simone de Beauvoir, a virgindade perde seu valor social e erótico à medida que a mulher envelhece sem se casar. A virgem madura, nesse contexto, torna-se um elemento de inquietação e repulsa:

Mas a virgindade só tem essa atração erótica quando ligada à mocidade, sem o quê, seu mistério torna-se inquietante. Atualmente muitos homens sentem repulsa sexual diante de virgens algo amadurecidas, e não somente por motivos psicológicos que as solteironas são comparadas às matronas azedas e maldosas. (BEAUVOIR, 1970, p.195)

Além disso, Beauvoir afirma que o desejo masculino não se satisfaz apenas com a complementaridade física entre os sexos, mas exige da mulher um papel simbólico, quase mágico, de dissimular os mistérios da sexualidade:

O homem não se contenta com encontrar em sua parceira órgãos sexuais complementares dos seus. É preciso que ela encarne o maravilhoso desabrochar da vida, e ao mesmo tempo que dissimule os perturbadores mistérios dessa vida. (BEAUVOIR, 1970, p.197)

Nesse sentido, Belinha, enquanto mulher solteira, sem juventude evidente e sem a aura de erotismo associada à mulher desejada, encarna o que Beauvoir chama de “figura inquietante”. Intimamente, Belinha sente vergonha de sua idade avançada, particularidade explicitada ao discutir sobre atores de cinema com Ondina e revelar a admiração por um ator que não está mais em cartaz há anos, desconhecido para a outra mulher. Neste momento, Ondina exhibe sua jovialidade como um troféu para Belinha, que “faz o possível para esconder os seus trinta e cinco anos.” (p. 151).

A escolha de Verissimo de não casar Belinha até o fim do romance é significativa, com a discreta quebra de protocolo ficcional que prescrevia às mulheres o casamento como destino inevitável e desejável. Ela continua solteira, “se dando muito importância” (p. 59) como pensou Clarissa em um momento de irritação infantil. Sua trajetória, contudo, não termina em escárnio ou em redenção amorosa, mas em um desalento contido: “Que gente mole, meu Deus!” (p. 155), lamenta, diante da apatia dos homens ao seu redor. A jornada da personagem culmina na aceitação quase melancólica de sua própria condição. Belinha não é punida ou ridicularizada pela

narrativa, que apenas a torna um símbolo da mulher romântica frustrada, que esperou, mas não foi escolhida.

5. **Belmira: subjugada e erotizada**

Belmira exerce a função de empregada na pensão de Dona Zina. Diferentemente das outras personagens femininas analisadas até o momento, Belmira é uma mulher negra em um país cuja abolição da escravidão havia ocorrido apenas 42 anos antes da década de 1930, período de ambientação e publicação do romance. Apesar das mudanças sociais ocorridas nesse intervalo, o tratamento dispensado à personagem não se distancia das convenções narrativas e sociais que marcaram o Brasil pós-abolicionista.

Por se tratar de uma mulher negra, sua análise demanda a consideração de múltiplas camadas de opressão: de gênero, raça e classe. De acordo com Soares e Rodney (2021), em *Por um feminismo negro latino-americano*, o papel atribuído às mulheres negras durante o período escravocrata era essencialmente o de mucama, incumbida de assegurar o funcionamento da casa-grande em todas as suas dimensões: “lavar, passar, cozinhar, fiar, tecer, costurar e amamentar as crianças nascidas do ventre ‘livre’ das sinhazinhas” (p. 46). As mulheres brancas, esposas dos senhores, eram poupadas dessas funções, inclusive em relação à maternidade, delegada às mulheres negras.

Ainda segundo as autoras, após a abolição, a permanência da mulher negra em ocupações domésticas revela uma lógica de continuidade da subordinação:

Ora, na medida em que existe uma divisão racial e sexual do trabalho, não é difícil concluir sobre o processo de tríplice discriminação sofrido pela mulher negra (enquanto raça, classe e sexo), assim como sobre seu lugar na força de trabalho. (SOARES E RODNEY, 2021, p. 48)

Com Pinsky e Pedro (2012), observamos que a inevitabilidade de desempenhar esses ofícios ocorria devido à falta de reconhecimento e espaço. Sendo uma mulher negra, o racismo é um adicional significativo para que Belmira, na trama, esteja resumida a sua função:

Restava então, para a grande maioria das meninas sem recursos que habitavam o espaço urbano, o trabalho doméstico. Grande parte delas começava entre os 9 e 10 anos a trabalhar como babás, e, com o avançar da idade, tornavam-se empregadas domésticas. (PINSKY E PEDRO, 2012, p. 76)

Em nossa pesquisa, nomes importantes como Simone Beauvoir foram selecionados para acrescentar a discussão feminista uma base teórica histórica e fundamentada,

baseando-nos principalmente no conceito do Outro. Mas, é necessário atentar-se ao que Djamila Ribeiro (2017), traz em seu livro "O que é lugar de fala?", nas páginas iniciais:

Lélia Gonzalez também refletiu sobre a ausência de mulheres negras e indígenas no feminismo hegemônico e criticou essa insistência das intelectuais e ativistas em somente reproduzirem um feminismo europeu, sem dar a devida importância sobre a realidade dessas mulheres em países colonizados. (RIBEIRO, 2017, p. 17)

A obtenção de direitos das mulheres brancas e negras não aconteceu ao mesmo tempo, nas mesmas formas e sob as mesmas réguas. Em continuidade, Djamila explica como a teoria de Beauvoir é adaptada a realidade da mulher negra, a partir dos estudos de Grada Kilomba, escritora e psicóloga:

Se, para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba, a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade. (RIBEIRO, 2017, p. 23)

Ao focar no romance, percebemos que são poucos os momentos em que Belmira não aparece trabalhando. A conhecemos exercendo a função de criada, e é só essa face que conhecemos da personagem. Djamila parafraseia Kilomba ao dizer que "a mulher negra só pode ser o Outro e nunca si mesma." (KILOMBA, 2019, p. 24). Há dois momentos, entretanto, em que ela não está na narrativa como objeto do Outro: ao falar com seu namorado, o guarda civil, na murada da pensão, à noite. É o único respiro de liberdade que Belmira experimenta em todo o livro e, mesmo assim, está ali exercendo seu papel de companheira.

Verissimo descreve Belmira a partir dos outros personagens da trama com o termo "mulata", que aparece dezessete vezes como adjetivo da personagem. A ela também é atribuído o deboche como característica marcante, e seus tempos de fala são marcados de piadas direcionadas aos hóspedes. Clarissa descreve-a como "uma negra muito pretensiosa", revelando o racismo interiorizado dessa personagem que é tão idealizada como sensível e ingênua. Belmira é constantemente assediada por Nestor, amante de Ondina, reforçando a ideia de que a mulher negra foi historicamente colocada no lugar da hiperssexualização e da disponibilidade sexual, em contraste com o ideal de pureza atribuído às mulheres brancas. Verissimo a descreve em termos corporais e sensuais, e sem voz ou interioridade complexa no romance:

Belmira passa, toda metida no seu vestido mais novo, servindo as mesas. A sua pele cor de azeitona ganha um lustro de metal à luz do meio-dia: os olhos

da mulata lampejam e ela caminha, reboleando as ancas. Clarissa segue-a com o olhar. Vê também os olhos de Nestor, que ficam longamente pregados naqueles quadris que se agitam, naquelas pernas bem torneadas, naqueles braços carnudos. Por que será que Nestor olha tanto para Belmira? (VERISSIMO,1970, p.115)

Belmira é assim, simultaneamente, silenciada e exposta. Silenciada pois, apesar dos gracejos onde sua personalidade por ser exteriorizada, não a conhecemos enquanto ser humano, com fragilidades, vontades e história. Como um objeto, está ali para mostrar o racismo da sociedade e os estereótipos direcionados às mulheres negras.

6. Dona Tatá: A cuidadora

No enredo, Dona Tatá é mãe de Tônico, um menino com deficiência física. Ambos residem no mesmo bairro da protagonista Clarissa, em uma casa vizinha à pensão. Os dias da personagem são integralmente dedicados ao cuidado com o filho e ao trabalho como costureira, não havendo espaço para descanso ou lazer. Seu olhar está constantemente voltado ao outro, no caso, ao filho, cuja perna foi amputada em um acidente com o bonde, um dos principais meios de transporte da época. Ela divide os infortúnios de sua trajetória com D. Zina:

D. Tatá conta suas desgraças. O bonde lhe cortou a perna do filho de sete anos. O Barbosa, o marido, tomou certo dia uma bebedeira, caiu no rio e morreu afogado, deixando dívidas. Vida apertada. Os cobradores vivem a bater na porta. D. Tatá é modista, mas as costuras lhe rendem pouco dinheiro. (VERISSIMO,1970, p.19)

Com D. Zina ela também divide o que pensa sobre outras pessoas, sobre seu filho e sobre as ocorrências cotidianas. A personagem simboliza um tipo de maternidade marcada pela renúncia e pelo sacrifício cotidiano. Sua rotina é construída em torno da ausência de tempo e do apagamento de si mesma em função da figura materna. Clarissa, em um de seus momentos de reflexão, pensa na mulher e em seu filho com angústia, perplexa diante do sofrimento vivenciado por ambos:

Meu Deus, como é que o Senhor permite que D. Tatá se mate todo o dia e toda a noite em cima da máquina de coser? Meu Deus, por que o Senhor deixou que um bonde estragasse a perna do Tônico? Porquê? (VERISSIMO,1970, p.20)

D. Tatá é descrita como “uma mulher de rosto emaciado, onde não há o mais leve lustro.” (p. 41) e, segundo Clarissa, sua casa “cheira a hospital” e “é triste e dá um aperto no coração da gente.” (p. 52). Verissimo retrata-a como uma mulher marcada

pelo cansaço extremo, pela amargura e por certo ressentimento. Seu rancor é projetado nas pernas saudáveis de Clarissa, na sua viuvez precoce e na carga de trabalho incessante, a ponto de se perceber “uma escrava”.

Com a morte de Tônico, D. Tatá se vê ainda mais desamparada e vulnerável. A comunidade lhe acolhe em seu momento de luto, e seu destino final é resumido de forma melancólica: “depois da morte de Tônico, foi viver com uns parentes numa cidade do interior.” (p. 140). A resta, portanto, sair de cena, sem termos nenhuma esperança sobre o seu destino.

Através dessa personagem, Veríssimo retrata a realidade de mulheres viúvas e pobres em contextos urbanos do início do século XX: sobrecarregadas, invisibilizadas, absorvidas por uma maternidade sem apoio e por um trabalho exaustivo que não lhes garante dignidade. Como destaca Silvia Frederici (2019): “ Quando o capital ou o Estado não paga um salário, são aqueles que são amados e cuidados, e que também não são assalariados e ainda mais impotentes, que devem pagar com a própria vida.”. Dona Tatá representa, portanto, a maternidade solitária, desamparada pelo Estado. Ela é mãe, viúva, mas não uma mulher com seus próprios interesses. E, por fim, acaba perdendo o seu filho e sendo dissolvida no silêncio de uma partida quase anônima.

7. Dudu, a “desfrutável”

Conhecemos Dudu por meio de Tia Zina, que aconselha a sobrinha a cortar laços afetivos com a menina. Para Eufрасina, Clarissa é “muito bobinha para a idade” (p.37) e a amizade com Dudu poderia representar um “perigo moral”, já que a jovem é considerada “sapecas”. Em qualquer oportunidade, D. Zina utiliza Dudu como exemplo negativo que não deve ser seguido:

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 refastelando por aí com os rapazes - uma coisa horrorosa! (VERÍSSIMO, 1970, p.114)

Clarissa, ao vivenciar o dia a dia, reflete sobre tudo aos mínimos estímulos: ao observar dois franguinhos dando bicadas no quintal, pensa sobre o beijo. Ponderando sobre beijar e os tabus sociais associados a prática, a figura de Dudu está em sua cabeça, já que para ela Dudu é “mensageira de um outro mundo, do mundo que está lá fora.” (VERÍSSIMO, 1970, p. 152). Porém, Clarissa está ciente da má fama de Dudu e sua irmã: “Dizem que a Vivi é muito desfrutável, que beija todos os namorados que tem... A Dudu também. Decerto isto é de família: são irmãs.” (VERÍSSIMO, 1970, p. 30). As irmãs, portanto, são alvo de um julgamento coletivo, associadas a devassidão e ao desfrute por praticarem posturas consideradas inadequadas aos olhos da época. Enquanto que para os outros Vivi e Dudu são reprováveis, Clarissa

lamenta a falta delas, olhando-as como mentoras para os segredos da vida, o corpo e o desejo:

Não quer que ela tenha amigas íntimas, chega quase a enxotar de casa a coitada da Dudu, a coitada da Vivi. Quanta coisa interessante elas lhe poderiam contar! Sim, porque a Dudu e a Vivi conhecem muitos mistérios, sabem o segredo do beijo, e muitos, muitos outros segredos mais... (VERISSIMO,1970, p.31)

A curiosidade de Clarissa é parcialmente saciada com os raros momentos em que ela e Dudu conseguem conversar sozinhas, mas sempre acabam sendo interrompidas por D. Eufrasina, repreendendo-as por não terem “conversas para moças direitas”, endossando os padrões comportamentais exigidos para a mulher. Dudu, em uma de suas conversas breves e parcialmente supervisionadas, desmerece os títulos escolhidos por Clarissa para a leitura, como, por exemplo, “A que morreu de amor”. Enquanto a mais jovem está sendo criada para a idealização do casamento e um amor devoto e submisso, Dudu fala sobre seus namorados e sobre decepções, apresentando a Clarissa a palavra “amante”:

- Não sabes o que é uma amante? Pois quase todos os homens têm amantes ... Clarissa continua imóvel, em espantado silêncio. - É; isso - diz Dudu num tom de desprezo. - Tu vives lendo esses romances de colégio de freiras. Não admiro que não saibas certas coisas. (VERISSIMO,1970, p.68)

Clarissa fala com bastante admiração sobre Dudu, e Verissimo deixa evidente na narrativa que Dudu é um furacão em crescimento, estabana, alegre e que surge “como uma onda fortemente colorida”, falando “com rapidez, inconstante” (p. 152). Para além da aura juvenil e intensa da personagem, é possível perceber a presença de um estereótipo recorrente na literatura e na cultura: a sexualização precoce da mulher. Apesar de ainda ser uma adolescente, Dudu é reduzida a um corpo disponível ao desejo masculino e é associada à promiscuidade. Diferente de Belinha, que espera em silêncio, ou de Ondina, que atua às escondidas, Dudu é direta, rápida, vibrante. Sua exposição lhe causa consequências na trama, como a reputação arruinada, mas a personagem parece inabalável às críticas, “protegida” pela sua realidade rica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A condução desse trabalho traz o olhar contemporâneo sobre uma obra do século passado, que, ao analisar as personagens mulheres do romance *Clarissa*, de Erico Verissimo, concede espaço para discussões a respeito do gênero, classe, raça e sexualidade, temáticas que são debatidas com assiduidade na atualidade. A leitura do romance sob essa perspectiva nos permitiu identificar como essas diferentes

figuras são construídas literariamente em relação aos papéis sociais impostos às mulheres na década de 1930, período de fortes tensões entre tradição e modernidade.

Por meio de uma análise atenta ao contexto histórico e às estratégias narrativas do autor, observamos que a obra mobiliza arquétipos diversos ligados à mulher, desde a virgem idealizada até a mulher transgressora, passando pela mãe sacrificada, pela solteirona resignada, pela empregada negra subalternizada e pela adolescente sexualizada. No entanto, essas personagens não se limitam a estereótipos: Veríssimo, em maior ou menor grau, confere a elas brechas de subjetividade, desejo próprio e contradição. Clarissa, por exemplo, inicia o romance como objeto de idealização masculina, mas aos poucos adquire voz interior, pensamento crítico e uma sensibilidade que desafia os discursos dominantes.

A análise de personagens como Belmira e Dudu, por sua vez, evidenciou a intersecção entre gênero, raça e classe social, revelando como a opressão sobre as mulheres não se dá de forma homogênea, mas situada e hierarquizada. Aquelas que não se enquadram nos modelos de feminilidade branca, burguesa e cristã são empurradas para as margens, seja pelo apagamento, pela hipersexualização ou pela ausência de agência narrativa.

Ao elaborar o artigo, reafirmamos a relevância de uma releitura dos clássicos da literatura brasileira à luz das discussões contemporâneas sobre feminismo e representatividade. Buscamos contribuir também com as pesquisas sobre as obras de Erico Veríssimo, ou seja, com sua fortuna crítica. A literatura, ao mesmo tempo que reflete os valores de sua época, também os tensiona, e é justamente nesse espaço entre o que se diz e o que se cala, entre o que se escreve e o que se esconde, que novas leituras se tornam possíveis. Nesse sentido, as mulheres do romance *Clarissa* continuam nos interpelando: não como figuras estáticas, mas como espelhos, sombras e sementes de uma história de resistência que atravessa o tempo.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de.** *O segundo sexo*. Tradução: Sérgio Milliet. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970. (Vol. 1 e 2).
- BOSI, Alfredo.** *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, Ruth Silviano.** *Mulheres, gêneros, identidades*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 1993.
- CANDIDO, Antonio.** *Erico Verissimo de 1930 a 1970*. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) Caderno de pauta simples. Porto Alegre: IEL, 2005.
- CHAVES, Flávio Loureiro.** Prefácio. In: **VERISSIMO, Érico.** *Clarissa*. Porto Alegre: Globo, 1995. p. 5–13.
- FREDERICI, Silvia.** *O patriarcado do salário: notas sobre Marx, gênero e feminismo*. Tradução: Verena Glass. São Paulo: Boitempo, 2019.
- hooks, bell.** *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução: Heci Regina Candiani. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2015.
- KILOMBA, Grada.** *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira et al. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MOREIRA, Antonio Hohlfeldt.** De sombras e luzes: a recepção de Érico Verissimo pela crítica rio-grandense (1932–1949). *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 4, p. 193–200, out./dez. 2006.
- PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.).** *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.
- RIBEIRO, Djamila.** *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; São Paulo: Pólen, 2017.
- RIBEIRO, Djamila.** *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SOARES, Valeria; RODNEY, Ella.** Por um feminismo negro latino-americano. In: RIBEIRO, Djamila (org.). *Feminismo negro: antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 43–54.
- VERISSIMO, Érico.** *Clarissa*. 39. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1995.
- VERISSIMO, Érico.** *Solo de clarineta: memórias*. Vol. 1. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.
- VERISSIMO, Érico.** *Clarissa*. Edição comemorativa. Prefácio de Flávio Loureiro Chaves. Rio de Janeiro: Globo, 1995.