



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

THAMIRIS YURI SILVEIRA PELLIZZARI

**AMORES IRREGULARES E O “HOMEM DE VERDADE”:
HOMOSSEXUALIDADES E MASCULINIDADES NO
ROMANCE DE 30**

Londrina
2024

THAMIRIS YURI SILVEIRA PELLIZZARI

**AMORES IRREGULARES E O “HOMEM DE VERDADE”:
HOMOSSEXUALIDADES E MASCULINIDADES NO
ROMANCE DE 30**

Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina
2024

Pellizzari, Thamiris Yuri Silveira.

AMORES IRREGULARES E O “HOMEM DE VERDADE”:
HOMOSSEXUALIDADES E MASCULINIDADES NO ROMANCE DE 30 /

Thamiris Yuri Silveira Pellizzari. - Londrina, 2024. 227 f.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Inclui bibliografia.

1. Masculinidades - Tese. 2. homossexualidade - Tese. 3. Romance de 30 - Tese.
I. Santos Simon, Luiz Carlos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

THAMIRIS YURI SILVEIRA PELLIZZARI

**AMORES IRREGULARES E O “HOMEM DE VERDADE”:
HOMOSSEXUALIDADES E MASCULINIDADES NO
ROMANCE DE 30**

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Profª. Dra. Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Ricardo Augusto de Lima
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Profª. Dra. Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 5 de março de 2024.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Estadual de Londrina e ao Programa de Pós-Graduação em Letras pelo acolhimento e pela oportunidade de cursar doutorado em uma instituição que admiro tanto e que foi meu berço desde a graduação. Estendo meus agradecimentos a CAPES pelo financiamento, favorecendo e possibilitando a produção deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon, por todo o apoio, paciência e dedicação nesse longo percurso que trilhamos juntos, desde a graduação. Obrigada pelo respeito e confiança no meu trabalho, pelas reflexões que compartilhamos e pela amizade que construímos nesse trajeto.

Ao Professor Dr. Fábio Figueiredo Camargo e à Professora Dra. Maria Carolina de Godoy, sou grata por terem composto a banca de qualificação tecendo excelentes apontamentos e valiosas contribuições.

Ao meu grande amigo, Mateus Fernando de Oliveira, obrigada pela parceria desde sempre e para sempre, pelos projetos que planejamos e (um dia) vamos concluir e por me emprestar o ombro e ouvir meus desabafos.

Aos meus pais, Sandro e Nadya Pellizzari, minha rede de apoio, meus exemplos de perseverança e força, não posso expressar minha gratidão em palavras, portanto me comprometo a passar a vida valorizando e correspondendo a todo esse carinho, amor e companheirismo que emana de vocês.

Bruno Oliveira de Paula, meu companheiro, meu porto seguro, obrigada por participar ativamente de todos os meus interesses, por buscar compreender minhas batalhas, por permanecer ao meu lado mesmo nos momentos de crise e, claro, por exercer essa paternidade real e presente, zelando pelos nossos filhos, seja compartilhando momentos especiais, seja administrando os conflitos.

Aos meus filhos, Francisco e Helena, que vieram ao mundo ao longo da produção deste trabalho e me fizeram desconstruir tudo aquilo que eu julgava saber. Obrigada por me levarem a enxergar o mundo sob as lentes da maternidade que, embora se revele nada romantizada, conferiu sentido real à minha vida, causando o despertar de uma nova personalidade, mais determinada, mais competente (mais cansada também, mas, sem dúvida, mais feliz e completa).

“A história literária, pelo menos como eu a entendo, é feita de exclusões e se define tanto pelo que recusa e ignora quanto pelo que aceita e consagra. Não há história sem crítica e sem espírito seletivo; estudar o passado, principalmente o passado literário, é compreendê-lo em sua natureza profunda, é descobrir-lhe um sentido e uma significação [...]”

Wilson Martins. *A literatura brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. 1965.

“Se tivermos mais homens e meninos se sentindo livres para se expressar de uma maneira emocional, sem julgamentos (de outros homens, em particular), mais rápido veremos uma mudança positiva”

J J Bola. *Seja homem: a masculinidade desmascarada*. 2022.

“— O homem que não sentisse as alegrias e as dores quotidianas seria o homem sereno... Mas esse homem ideal não existe”

Jorge Amado. *O país do carnaval*. 1999.

PELLIZZARI, Thamiris Yuri Silveira Pellizzari. **Amores irregulares e o “homem de verdade”**: homossexualidades e masculinidades no romance de 30. 2024. 227 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Londrina. 2024.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a maneira como as temáticas das masculinidades e das homossexualidades masculinas são exploradas no Romance de 30. Considerando as diversas expressões das masculinidades, isto é, tendo em vista a pluralidade desse conceito que reverbera e reflete na esfera da sexualidade, esta pesquisa encontra nos textos de Connell alicerce para discorrer a respeito de um ideal hegemônico de masculinidade em contraponto com o que a autora chama de masculinidades subordinadas. No que se refere ao aparato literário, a escolha do romance de 30 envolveu, sobretudo, a pressuposição de uma abordagem profícua e extensa das masculinidades subordinadas e das homossexualidades, seja por se tratar de um momento de inigualável produção e publicação romanesca, seja em razão da maior representação dos marginalizados e levando em consideração a atmosfera dos ideais modernistas. Mantendo diálogo com textos de teoria, crítica e história literária, tanto sobre o período quanto sobre o escopo temático em questão, como os de Luís Bueno, João Silvério Trevisan, Luciana Stegagno-Picchio, Sócrates Nolasco e Michel Foucault, esta tese desnuda as variadas expressões das masculinidades em obras de diversos autores, tais quais Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Jorge Amado e Octávio de Faria, com reflexões que chamam a atenção para a maneira como se dá a representação das homossexualidades masculinas em romances publicados ao longo da década de 1930. Nesse sentido, embora assuma uma perspectiva quantitativa, ao promover uma sistematização de obras que exploram as homossexualidades, este estudo não se abstém do viés analítico, mergulhando nas narrativas em que há território fértil para ponderações sobre masculinidades e homossexualidades, o que se dá de maneira mais concentrada ao longo do terceiro capítulo, voltado à análise dos romances *Usina*, de José Lins do Rego e *Mundos mortos*, de Octávio de Faria, sob os vieses das homossexualidades e do fracasso da masculinidade.

Palavras-chave: Masculinidades; Homossexualidades; Romance de 30.

PELLIZZARI, Thamiris Yuri Silveira Pellizzari. **Irregular loves and the “real man”:
homosexualities and masculinities in the 1930s novel.** 2024. 227 p. Thesis (Phd in
Literature Studies) – CLCH, State University of Londrina - UEL, Londrina. 2024.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the way in which themes of masculinities and male homosexualities are explored in the 1930s novel. Considering the various expressions of masculinities, that is, bearing in mind the plurality of this concept that reverberates and reflects in the sphere of sexuality, this research finds in Connell's texts a foundation to discuss a hegemonic ideal of masculinity in contrast with what the author refers to as subordinate masculinities. Regarding the literary apparatus, the choice of the 1930s novel involved, above all, the assumption of a fruitful and extensive approach to subordinate masculinities and homosexualities, either due to being a period of unparalleled production and publication of novels, or because of the greater representation of marginalized individuals and taking into account the atmosphere of modernist ideals. Engaging in dialogue with texts of theory, criticism, and literary history, both about the period and the thematic scope in question, such as those by Luís Bueno, João Silvério Trevisan, Luciana Stegagno-Picchio, Sócrates Nolasco, and Michel Foucault, this thesis exposes the varied expressions of masculinities in works by various authors including Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Jorge Amado, and Octávio de Faria. It offers reflections that draw attention to how male homosexualities is represented in novels published throughout the 1930s. In this sense, while adopting a quantitative perspective by systematizing works that explore homosexualities, this study does not abstain from an analytical bias. It delves into narratives that provide fertile ground for reflections on masculinities and homosexualities, particularly concentrated in the third chapter, which focuses on the analysis of the novels *Usina*, by José Lins do Rego and *Mundos mortos*, by Octávio de Faria, from the perspectives of homosexualities and the failure of masculinity.

Keywords: Masculinities; Homosexualities; 1930s novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
DO TÍTULO	15
1. O romance de 30: panorama geral	16
1.1 A revolução literária e os novos ares do Modernismo	16
1.1.1 A segunda fase do Modernismo: o ápice do romance	21
1.2 Masculinidades subordinadas: a homossexualidade masculina no romance de 30	29
1.2.1 Homossexualidades em foco: Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Jorge Amado e Octávio de Faria	30
1.2.1.1 <i>Serafim Ponte Grande</i> (1933) – Oswald de Andrade	34
1.2.1.2 <i>Doidinho</i> (1933) – José Lins do Rego	42
1.2.1.3 <i>Capitães de Areia</i> (1937) – Jorge Amado.....	52
1.2.1.4 <i>Os caminhos da vida</i> (1939) – Octávio de Faria.....	65
1.2.2 Por trás das cortinas: a homossexualidade sutil.....	76
2. A representação das masculinidades no romance de 30	107
2.1 O hegemônico.....	109
2.1.1 Heteronormatividade e virilidade	119
2.1.2 Masculinidade e violência: o pressuposto da herança orgânica.....	126
2.1.3 Os brutos.....	135
2.2 O fracassado	140
2.2.1 O esfacelamento da masculinidade em personagens de José Lins do Rego e Jorge Amado	142
2.2.2 A negação: personagens masculinas e sua luta contra o fracasso	148
2.2.3 Profissão: marido – os homens subjugados às mulheres	152
2.2.4 Que homem é esse? O entrelugar da masculinidade fracassada	156
3. Masculinidades e homossexualidades em foco em José Lins do Rego e Octávio de Faria	164
3.1 Fortuna crítica de José Lins do Rego: perspectivas sobre a temática da homossexualidade	165
3.1.1 O amor irregular e a libertação do cárcere na relação de Ricardo e seu	

Manuel, em <i>Usina</i> , de José Lins do Rego.....	168
3.2 Octávio de Faria: introspecção e ruptura	186
3.2.1 A utópica busca pela redenção: homossexualidades e masculinidades	
em <i>Mundos mortos</i> (1937), de Octávio de Faria.....	190
3.2.1.1 Descoberta do mundo	190
3.2.1.2 A sombra de Deus.....	197
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	210
REFERÊNCIAS.....	215
ANEXO.....	223

INTRODUÇÃO

A temática das masculinidades me chamou a atenção ainda na graduação, e o interesse pelo assunto floresceu ao longo das leituras do projeto de pesquisa coordenado pelo meu orientador e mentor, Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon, cujo título era “Retratos contemporâneos da intimidade no conto e na crônica”. Nessa época, dediquei-me a estudar as sexualidades, mais especificamente a representação literária da homossexualidade. Desse interesse brotou meu primeiro texto sobre o tema, um artigo de iniciação científica que envolvia o estudo das referências à homossexualidade na contística brasileira da década de 1980. Ao término da graduação ingressei no mestrado e, nessa época, o projeto de pesquisa intitulava-se “Papéis masculinos: o enfoque das masculinidades no conto e na crônica a partir do fim do século XX” e concentrava seus estudos e debates sobre um assunto que se tornaria a temática central da minha pesquisa tanto ao longo do mestrado quanto no doutorado: as masculinidades – temática que ainda permanece longe dos holofotes, em um lugar recôndito, muitas vezes incompreendida ou mesmo ignorada.

No artigo “Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e literatura no Brasil”, publicado na *Revista Estação Literária*, Simon discorre sobre a recente conquista de território dos estudos das masculinidades e do senso comum e estranhamento que ainda pairam sobre a temática, ponderando os motivos desse desconcerto. O professor reitera ainda a tímida presença de estudos voltados ao assunto na área de Letras. E embora soe muito mais profícuo compreender o estudo das masculinidades como parte da mesma empresa da qual fazem parte os estudos feministas, isto é, ambos envolvendo as relações de gênero, Simon ressalta, nesse artigo, a resistência ao enfoque das masculinidades em contraponto com os estudos feministas, estes, por sua vez, com uma trajetória já bastante longa e consolidada.

Tendo em vista a diversidade que abrange (ou deveria abranger) os estudos de gênero, levando em consideração os embates e a incompreensão que (ainda) pairam sobre a temática das masculinidades e compreendendo meu interesse acadêmico, desde muito cedo voltado às sexualidades e à homossexualidade masculina, esta pesquisa concentra-se de maneira geral na pluralidade das masculinidades, com ênfase ao perfil da masculinidade fracassada, bem como à homossexualidade masculina, trazendo para discussão os perfis mais variados de masculinidade representados no romance de 30.

Durante o mestrado dediquei-me a pensar a homossexualidade na contística brasileira da década de 1980, não deixando também de tecer considerações sobre as representações das masculinidades, ainda que de maneira mais tímida, nessa esfera literária. Como resultado dessa pesquisa observei a escassez de abordagem da homossexualidade masculina na contística de

uma década tão significativa em termos de conquistas históricas nacionais e globais para a comunidade hoje conhecida como LGBTQIA+. Por outro lado, intrigaram-me as variadas possibilidades de representação das masculinidades, diante das construções mais diversas de perfis masculinos e dos estereótipos reproduzidos.

O objeto de estudo desta pesquisa é, pois, fruto de inquietações de longa data, que se intensificaram com a produção da dissertação de mestrado. A escolha do recorte temporal, desta vez, funda-se no interesse em analisar a representação das masculinidades e da homossexualidade masculina em um período tão consagrado em termos de produção romanesca. “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). Tendo em vista essa vasta e importante produção literária e considerando a resistência política e a inovação temática e estética instaurada pelo Modernismo, o intuito deste trabalho é perceber e refletir como essas obras, que retrataram literariamente o Brasil de maneira transparente e inclinada à crítica social, abordaram uma masculinidade em crise e representaram uma sexualidade marginalizada.

Considerando a complexidade que envolve a demarcação do romance de 30 e tendo em vista a necessidade de delimitar um objeto específico para o desenvolvimento deste estudo, o recorte que estabeleço em relação a esse período contempla apenas romances publicados de 1928 a 1939. A lista de títulos que incorporo neste estudo agrega todos os romances publicados (que foram localizados) ao longo dessa década, e mesmo aqueles que não foram contemplados nas análises serviram de alicerce, em algum aspecto, para a construção desta tese.

Ademais, a delimitação desse recorte temporal para a pesquisa envolveu, sobretudo, a consideração de uma década que emanava tão intensamente os ares do Modernismo, favorecendo a ideia de “vida moderna”, bem como o enfoque das minorias, tal qual reitera Bueno.

A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo* [sic], de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso (Bueno, 2015, p. 23).

Embora o projeto literário do período tenha, de fato, se empenhado na representação de

(algumas) minorias, e a despeito da reflexão de Bueno acerca desse lugar de destaque aos marginalizados no romance de 30, parece mais categórico afirmar que a literatura de 30 garante espaço fulcral a um grupo minoritário, isto é, aos pobres, estes sim representados com maior enfoque e entrando pela porta da frente da ficção brasileira, ao passo que outros grupos marginalizados continuaram escondidos detrás das cortinas da hegemonia patriarcal, heterossexual, branca etc.

A obra *Uma história do romance de 30*, fruto da tese de doutorado do Prof. Dr. Luís Bueno, é conteúdo substancial a quem quer que se concentre sobre a produção romanesca de 30. Trata-se de um material de incomparável contribuição no que se refere à sistematização da produção romanesca desse período, sendo, pois, um dos principais alicerces para este estudo. No livro de Bueno é vasta a abordagem de autores e temáticas, todavia, a despeito da concentração do autor sobre os marginalizados, o assunto que interessa a esta pesquisa não está no rol de temáticas exploradas com enfoque pelo autor. Quanto à homossexualidade há uma ou outra breve ponderação que surge de maneira isolada, ao passo que sobre masculinidades, de modo geral, não constam reflexões, nem tampouco alusões.

Haja vista o silenciamento e estranhamento que pairam sobre as masculinidades, com ênfase no âmbito da sexualidade, ou melhor, da homossexualidade, me propus, com base na leitura de uma vasta lista de romances publicados ao longo da década de 1930, a ponderar o assunto e construir esta tese. Diante da amplitude dos estudos das masculinidades e da pluralidade que envolve suas expressões é de extrema importância definir as particularidades a serem exploradas.

Nesse sentido, no primeiro capítulo desenvolvo reflexões de caráter introdutório, elaborando um panorama geral do romance de 30, abrangendo o Modernismo e a fase de intensa produção literária que o sucedeu; em um segundo momento, ainda no primeiro capítulo, exploro romances com enfoque analítico voltado à abordagem das masculinidades subordinadas, em dois subtópicos: 1.2.1 “Homossexualidades em foco: Oswald de Andrade, Jorge Amado, José Lins do Rego e Octávio de Faria” em que desenvolvo considerações sobre romances desses quatro autores, nos quais a temática da homossexualidade se destaca. Aliás, vale ressaltar, a menção aos autores logo no título do subtópico se deve ao fato de serem os únicos romancistas de 30 (da lista de obras contempladas na tese) a explorarem a homossexualidade como uma das temáticas centrais em suas obras. O subtópico 1.2.2 “Por trás das cortinas: a homossexualidade sutil” contempla um número maior de autores, já que incorpora títulos cuja abordagem da homossexualidade se dá de maneira mais sutil, em alusões ou referências sobre as quais não cabem tantos aprofundamentos.

O segundo capítulo visa à sistematização dos perfis que representam as masculinidades, contando com dois subcapítulos. O primeiro voltado ao perfil hegemônico de masculinidade, culminando em três subtópicos que se propõem a trazer para a discussão expressões relacionadas ao utópico ideal hegemônico. São eles: 2.1.1 “Heteronormatividade e virilidade”; 2.1.2 “Masculinidade e violência: o pressuposto da herança orgânica”; 2.1.3 “Os brutos”. O segundo subcapítulo, por sua vez, traz para o centro da discussão um perfil de grande relevância para o romance de 30, englobando o polo oposto da hegemonia, isto é, a subordinação, centralizando a figura do fracassado representada por personagens masculinas marginalizadas. Quatro subtópicos compõem esta seção, sendo eles: 2.2.1 “O esfacelamento da masculinidade em personagens de José Lins do Rego e Jorge Amado”; 2.2.2 “A negação: personagens masculinas e sua luta contra o fracasso”; 2.2.3 “Profissão: marido – os homens subjugados às mulheres”; 2.2.4 “Que homem é esse? O entrelugar da masculinidade fracassada”.

O terceiro e último capítulo aprofunda-se na análise de dois romances: *Usina* (1936), de José Lins do Rego e *Mundos mortos* (1937), de Octávio de Faria. Longe da presunção de esmiuçar os enredos, o propósito dessas análises é singular e voltado a ponderar, essencialmente, a maneira como se dá a abordagem da homossexualidade masculina, como essas personagens são vistas pela sociedade e como se reconhecem em relação à sua sexualidade, considerando também o olhar do narrador sobre elas. As reflexões propostas nesse capítulo, no entanto, vão além da temática da sexualidade, abrangendo ainda a expressão da masculinidade fracassada, traçando um paralelo entre a construção desses perfis e ponderando a relação que se estabelece entre masculinidade fracassada e homossexualidade.

Nesse sentido, o último capítulo encerra uma discussão imbricada na exploração e em reflexões sobre a representação em meio literário de perfis que se revelam “à margem da margem”, ao trazer para o centro desta pesquisa uma figura que, mesmo em um período literário marcado pela representação das minorias, ainda é explorada com bastante timidez, à exceção de um ou outro autor da época. Isso posto, esta tese circula pelo universo das masculinidades transitando pelos territórios dos marginalizados, buscando refletir de que maneira se dá a representação da homossexualidade masculina e da masculinidade fracassada na produção romanesca de uma década tão consagrada na literatura brasileira.

DO TÍTULO

As leituras e análises dos trechos das obras contempladas nesta pesquisa, que abordam a homossexualidade sob algum viés, seja apenas resvalando o assunto, seja o desenvolvendo de maneira mais aprofundada, apontam que as relações ou interesses entre homens voltam-se quase sempre à esfera do erotismo e, quando não, envolvem idealizações que mantêm qualquer tipo de relação no âmbito dos sonhos, como algo que só poderia ocorrer em uma realidade fantasiosa. Nesse sentido, a essas personagens masculinas, representadas na literatura de um período em que a ruptura com a norma, a desconstrução e o confronto de ideais tradicionais ainda germinavam, a demonstração de afeto e a aceitação do sentimento nutrido por outro homem mostram-se permeados pela timidez e pelo receio, muitas vezes dos próprios autores, refletidos nos narradores e nas personagens que, incapazes de compreender ou assumir aquilo que sentem, sufocam seus desejos e amores, reproduzindo a angústia de viver em negação.

A expressão “amores irregulares” que compõe o título desta tese inspira-se em um trecho do romance *Usina*, de José Lins do Rego, explorado no terceiro capítulo deste estudo, em que o narrador se refere à naturalidade das relações entre homens na prisão, no entanto sob a insígnia da irregularidade, apesar de reconhecer esses envolvimento como “amores”. Cabe, portanto, à literatura representar e, aliás, escancarar a existência desses envolvimento entre homens marcados tanto pelo desejo quanto pelo afeto. E em função disso reconhecemos e compreendemos que essas relações, apesar de definidas e/ou estigmatizadas como irregulares, não deixam de pertencer ao território dos amores.

1. O romance de 30: panorama geral

1.1 A REVOLUÇÃO LITERÁRIA E OS NOVOS ARES DO MODERNISMO

O interesse pelo período literário sobre o qual se concentra este estudo tem origens variadas, abarcando seu inestimável valor em termos de produção e publicação de prosa, o amadurecimento de uma literatura revolucionária, o famigerado enfoque dos marginalizados, entre outras conquistas e aberturas disseminadas com o advento do Modernismo. Nesse sentido, este capítulo dedica-se a explorar, de maneira introdutória, o despontar da literatura romanesca produzida e publicada ao longo da década de 1930, ponderando os ares do Modernismo e o resultado da influência histórica de um período literário tão consagrado e marcado por incertezas e inseguranças, propício, portanto, ao enfoque das fragilidades dos sujeitos representados: um dos interesses desta pesquisa.

Haja vista o intuito deste estudo de adentrar e explorar o romance de 30, faz-se necessária a construção de uma espécie de panorama geral que sirva de alicerce para o desenvolvimento de análises contextualizadas com a literatura desse período. Antes, no entanto, de enveredar para a literatura propriamente dita – a autores e obras representativos quanto aos assuntos a serem explorados – cabe tecer algumas considerações de caráter introdutório voltadas não somente à literatura produzida e publicada ao longo da década de 30, mas ao importante contexto literário que a antecede e prenuncia, marcada por um divisor de águas: o Modernismo.

A escolha do recorte cronológico (limitado a uma década) contemplado neste trabalho se deve, em geral, à dificuldade, exposta em diversas histórias literárias, em delimitar o romance de 30, visto que as opiniões críticas e teóricas divergem a respeito de sua extensão. Segundo Dacanal, no entanto, essa dificuldade não tem importância, pois

o importante é que ele identifica um fato claramente constatável na evolução da ficção brasileira: nunca antes em período de tempo tão curto tantos outros autores haviam escrito tantas obras tão próximas entre si. A partir desta evidência e tomando por base a década em que começaram a surgir tais autores e obras é que nasceu o conceito (Dacanal, 1982, p. 10).

Duas ponderações brotam deste fragmento acerca da escolha desse recorte temporal para o desenvolvimento deste trabalho. A primeira delas diz respeito à inexistência de outro período anterior a este tão profícuo em termos de produção literária nacional capaz de fornecer material para estudo tanto quantitativo quanto analítico. A segunda envolve a justificativa da escolha cronológica delimitada a uma única década para abordagem do inestimável romance de 30. Considerando a asserção anterior acerca do excesso de obras produzidas ao longo desse período, uma vez que a denominação “romance de 30” surge tomando por base a década em que despontaram esses autores e obras e não encontra limite exato, a década em que desponta esse

fenômeno literário reúne material suficiente para análise e aprofundamento do estudo desta tese, bem como propicia contato com uma literatura marcada pelo frescor do Modernismo e de seus ideais.

Para viabilizar a imersão literária e contextualizar a realidade histórica que permeou o surgimento do romance de 30, é válido em um primeiro momento elaborar uma espécie de apanhado histórico-literário, ainda que sucinto, acerca do contexto que precede a literatura (romanesca) que começa a ser produzida em 1930, tendo em vista que

o processo de renovação criadora é sempre sobre as ruínas do mundo anterior: ruínas políticas, econômicas, culturais, ruína no tratamento da palavra e a febre de ouro na ideia de uma identidade nacional, a realidade de um idioma conforme a fala e a intervenção do povo brasileiro. E os sintomas do que sucedeu então tem parencas, com diferentes invólucros, do que está sucedendo: nas narinas do ar vibra um novo tempo. A história não sai do lugar; nós é que saímos dela, para outra (Nejar, 2007, p. 318).

A primeira metade do século XX é marcada por inseguranças em “uma nação que se desenvolvia à custa de graves desequilíbrios” (Bosi, 1994, p. 340). Alocada entre guerras e revoluções, a literatura desse período é marcada pela representação da instabilidade de uma sociedade que em contexto mundial enfrentara a Primeira Guerra, em contexto nacional vivenciava a Revolução de 30 e logo atravessaria a Segunda Guerra Mundial. Corroborando, nesse sentido, a reflexão de Nejar acerca da renovação criadora baseada nas ruínas do mundo anterior, já que a despeito de uma sociedade que parecia ruir, a florava uma literatura renovada, e a sociedade era lançada para um novo lugar na história.

Os créditos dessa nova empreitada literária – responsável por balançar as estruturas de uma sociedade calcada no conservadorismo e nortear a maneira de lidar com a realidade brasileira – recaem sobre o movimento modernista.

O Modernismo brasileiro foi toda uma concepção de vida, que gerou um estilo novo de enfrentar a realidade brasileira, fosse nos processos de dominá-la, fosse nas formas de representá-la artisticamente. A civilização brasileira, nessa fase contemporânea, atravessa uma profunda crise na sua estrutura de efervescência cultural em busca de soluções para os problemas colocados pelo estágio a que atingiu. Essa crise manifestase na política, vida social, artes. O Modernismo foi o novo estilo surgido da consciência nacional para enfrentar e exprimir a nova atitude brasileira nas artes e letras, vida e cultura (Coutinho, 1959, p. 299).

Se o intelectual brasileiro dos anos 1920 construía-se com base nesse quadro instável, o Modernismo surge como uma espécie de luz no fim do túnel para uma sociedade hostil e fragilizada, posto que o movimento despontou a esperança de uma nova concepção para lidar e reagir a essa realidade permeada por crises. Coutinho reforça a ideia de renovação artística proposta por esse importante movimento aludindo ao “novo estilo” para exprimir a “nova atitude brasileira”, não somente proporcionando a compreensão acerca da necessidade de fuga ao conservadorismo, mas ressaltando um momento em que a literatura nacional passa a adquirir

sua individualidade desprendendo-se das amarras estrangeiras. Nesse contexto, as influências externas perdiam o vigor de outrora em detrimento da conquista de força e identidade nacionais, por meio da ruptura e da autovalorização de uma Literatura que atingia a maioria.

Embora teóricos e críticos apresentem opiniões relativamente divergentes no que se refere ao surgimento e ao encerramento (ou não) do Modernismo, seu valor e importância são irrevogáveis. Historiadores da literatura como Coutinho, Stegagno-Picchio, Bosi e Martins coadunam quanto ao profundo estado de libertação e criação gerado pelo Modernismo. Segundo Martins, “o Modernismo foi, simultaneamente, o reflexo de uma inquietação e de uma insatisfação. A vanguarda da inteligência brasileira estava evidentemente insatisfeita, em 1916, com a assustadora anemia literária que resultara do esgotamento visível do Parnasianismo e do Simbolismo” (Martins, 1965, p. 21). Diante de tamanha inquietação e desse estado de insatisfação com aquilo que o crítico literário chama de “anemia literária”, não se poderia esperar outro resultado que não uma revolução literária, tal qual se configurou o movimento à época.

No que se refere ao advento do Modernismo, boa parte dos estudiosos da literatura do período assumem posicionamentos semelhantes, atribuindo à Semana de Arte Moderna o seu despontar. E, não obstante Wilson Martins defenda, por meio de uma série de motivos que explora em seu livro *A literatura brasileira: O Modernismo (1916-1945)*, que o advento do Modernismo se deu em 1916, isto é, anteriormente à Semana de Arte Moderna, de todo modo, ele também considera a Semana de 22 como responsável por introduzir oficialmente o novo estado de espírito: “[...] mais do que um ponto de partida, a Semana de Arte Moderna foi o coroamento de todo um processo intelectual. [...] A Semana introduziu ‘oficialmente’ um novo estado de espírito e foi, com toda a certeza, a mais profunda de todas as nossas revoluções literárias” (Martins, 1965, p. 16-17). Isto é, independentemente de ser reconhecida ou não como marco inicial do Modernismo, a Semana de Arte Moderna carrega o peso do ápice do advento dessa revolução literária, a partir da qual a literatura e a arte tomariam novos rumos em território nacional, uma vez que com a Semana “[...] a revolução estética estava operada, e as consequências seriam profundas e largas na mentalidade artística e literária brasileira” (Coutinho, 1959, p. 290).

Outro ponto de discordância entre historiadores da literatura envolve o posicionamento sobre a continuidade ou o término (ou morte) do Modernismo. Há aqueles que defendem a ideia de que, sendo um movimento revolucionário, atingiu seu ápice em 1922, encontrando também seu declínio e fim por volta de 1945; enquanto outros falam em influência do movimento na contemporaneidade e defendem sua continuidade. A esse respeito, Coutinho pondera que

[a] literatura “moderna”, no Brasil, é o que se denomina o Modernismo, termo que se

vai fixando na historiografia literária para designar o período estilístico inaugurado com “Semana de Arte Moderna” (1922) e vindo até os dias presentes. Modernismo, assim, não é apenas o movimento restrito à Semana de 1922, mas abrange toda a época contemporânea (Coutinho, 1959, p. 265).

A despeito de sua consideração de que o Modernismo não se restringiu à Semana, abrangendo a contemporaneidade, o crítico literário faz alusão a uma (des)aglutinação pós-semana, o que se deu com base no surgimento de divergências que originaram grupos e correntes variadas, esclarecendo sua opinião de que “o Modernismo como grupo desapareceu” (Coutinho, 1959, p. 290). A acusação de morte do Modernismo fora, todavia, tão presente, especialmente em meados de 1930 – momento em que diversos intelectuais se inclinaram a redigir atestados de óbito do Modernismo – que outros estudiosos acabaram adotando posturas críticas e argumentativas contrárias a esse posicionamento.

Na história literária de Stegagno-Picchio, para abordar o surgimento e enraizamento do fenômeno que ficaria conhecido como “Romance de 30”, a autora elabora uma espécie de apanhado contextual, que inicia justamente referenciando o contexto histórico, com o seguinte título: “A Era Vargas. Primeira fase: 1930-1945”. Esse subcapítulo dedica-se à Revolução de 30, referenciando a ruptura da política do café com leite, o fim da República Velha e início da Era Vargas. Com essas reflexões a autora enfatiza a tensão a que a sociedade estava exposta, justificando também o lugar da literatura nessa fase, além de abranger os burburinhos acerca da morte do Modernismo.

Hoje convencionou-se abranger com o nome de Modernismo todo o período que vai da tomada de consciência do movimento, em 1922, a 1945. Em 1930, porém, já haviam começado as perguntas, os balanços e já haviam sido redigidos os primeiros atestados de óbito (Stegagno-Picchio, 2004, p. 521).

Os intelectuais que defendiam a ideia de morte do Modernismo se baseavam, então, em lógicas diversas e argumentos variados e, conforme alude a historiadora na sequência deste fragmento, alguns defendiam que seu fim ocorreu em razão da ausência de seriedade do movimento, outros declaravam que o movimento sequer existira. Em contrapartida, para dissolver tais posicionamentos, Stegagno-Picchio se vale de um argumento que, a despeito de sua simplicidade, carrega a realidade de um movimento ousado, arrojado e heterogêneo: “era propriamente o caráter compósito e atípico do Modernismo que autorizava e, ao mesmo tempo, invalidava afirmações desse tipo” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 522).

Coutinho também não se abstém de apresentar seu posicionamento contrário à alegação de morte do Modernismo, desenvolvendo um discurso pautado na valorização do espírito moderno que preza por aquilo que é atual e novo.

Modernismo, no consenso crescente dos mais autorizados intérpretes da literatura contemporânea, é o período que, inaugurado pela Semana, vem até os nossos dias, valorizando o espírito moderno, o atual e o novo, em detrimento do passado. O nome

vai perdendo o caráter ou sentido restrito da origem, – Sentido revolucionário de moderno, transitório, presente – para assumir o tom de uma definição de toda a época estilística. Tende, pois, a estratificar-se e convencionar-se como denominação geral. Por isso, não é justo declarar que o Modernismo morreu (Coutinho, 1959, p. 296).

Coutinho não somente exalta o valor do Modernismo como aborda a ideia de que o espírito inaugurado na Semana de 22 tem continuidade na literatura das décadas subsequentes e, ainda que sofrendo mutações e abandonando o sentido de sua origem, não perde seu caráter geral. O ensaísta é adepto da divisão do Modernismo em fases. É justamente ao mencionar sua cronologia e caracteres que Coutinho desenvolve a reflexão supracitada, logo após ressaltar que o Modernismo não se restringiu à Semana de 1922, nem tampouco à fase heroica de 1922 a 1928 ou 1930. Em vista disso, segundo sua concepção e de outros escritores citados por ele, como Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, a grandiosidade do Modernismo não permitiu sua extinção, o que se deu nos anos subsequentes foi sua transformação ou evolução.

Ao passo que Coutinho compreende a divisão do Modernismo em três fases: a primeira, de 1922 a 1930; a segunda, de 1930 a 1945; a terceira, de 1945 até meados de 1950, Martins e Stegagno-Picchio consideram sua extensão até 1945: “hoje convencionou-se abranger com o nome de Modernismo todo o período que vai da tomada de consciência do movimento, em 1922, a 1945” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 521), e incluindo a reflexão do crítico: “[...] o Modernismo foi, em grosso, o nosso ‘entre as duas guerras’: nasceu do estado de espírito capitalizado pela Grande Guerra sobre a inquietação espiritual da primeira década do século, e desapareceu com o novo estado de consciência resultante da II Guerra Mundial” (Martins, 1965, p. 20).

Essa breve exposição acerca do advento, da consolidação e da transformação do Modernismo favorece a transição para o segundo momento deste capítulo, destinado ao enfoque do período considerado como segunda fase do Modernismo cujo início se deu em 1930, abrangendo, pois, o recorte temporal contemplado nesta pesquisa. Portanto, este subtópico se encerra com a proposição de reflexões a serem exploradas ao longo desta tese, aliando o contexto histórico de um período marcado por grandes tensões à temática que este trabalho se propõe a aprofundar, isto é, às masculinidades. Isso posto, a representação literária de uma realidade marcada por um período entre guerras traz à tona quais tipos de masculinidades? Diante desse contexto é provável identificar a representação mais evidente de um modelo masculino cujo comportamento agressivo é considerado natural e orgânico, mas seria esse o único tipo masculino a ganhar destaque em meio a essa realidade? Para responder a esses questionamentos é necessário ter em mente que o sujeito masculino, a exemplo da sociedade que vive um momento de instabilidade e fragmentação, também é abalado, fragilizado e até mesmo fracassado.

1.1.1 A segunda fase do Modernismo: o ápice do romance

Com a revolução literária operada pelo Modernismo, às décadas subsequentes à Semana de 22 também seria atribuído um olhar cuidadoso, considerando o potencial transformador do movimento, já que “[...] a revolução estética estava operada, e as consequências seriam profundas e largas na mentalidade artística e literária brasileira” (Coutinho, 1959, p. 290). E, ainda que encontremos embates e discordâncias nas opiniões de críticos acerca da duração do Modernismo, não há espaço para questionamentos quanto ao valor da literatura romanesca iniciada em 1930.

A ideologia revolucionária, a reforma estética, a exposição da realidade brasileira, entre diversas outras mudanças na mentalidade literária encontrariam no romance de 30 território para solidificação. Era chegado, pois, o momento de representar a realidade nacional tal qual ela se mostrava: sem máscaras, sem preocupação com as aparências. Nascia, com base nesses preceitos, uma década de importância inigualável na literatura, especialmente na prosa.

[...] Foi principalmente na prosa que ela mais se elevou, desde quando, em 1928, com *A Bagaceira* de José Américo de Almeida e *Macunaima* de Mário de Andrade, se inicia a “década do romance” modernista, início ruidoso de uma era de extraordinário esplendor, em que se distinguiu uma plêiade de artistas dotados de poderosa capacidade criadora (Coutinho, 1959, p. 299).

A despeito da importância e da influência dos ideais modernistas na prosa literária produzida na década de 1930, a opinião corrente daquele momento, embora considerasse o Modernismo como uma espécie de “preparação de terreno”, tal qual reitera Bueno (2015), compreendia o movimento restrito a isso, além de levantar sobre ele severas críticas, conforme nos lembra o professor ao comentar a perspectiva exposta por Tristão de Athayde em um artigo publicado na época.

[...] As quatro conclusões a que Tristão de Athayde chega no artigo que fecha a revista, “Síntese”, podem ser generalizadas como opinião corrente naquele momento: o modernismo não só existiu, mas viveu; o modernismo morreu; a herança literária modernista foi maior em espírito do que em obras; o modernismo preparou um renascimento literário pós-modernista. Em outras palavras, pode-se dizer que a leitura da revista nos leva à conclusão próxima à de Graciliano Ramos: o modernismo é fato passado que, embora não tenha deixado obras importantes, preparou o terreno para os autores que surgiram em 30. [...] para a geração dos autores de 30, o modernismo foi muito incompleto, sem chegar à universalidade das coisas espirituais, básicas para uns, nem à consciência dos nossos graves problemas sociais, fundamental para outros (Bueno, 2015, p. 49).

O posicionamento desses importantes autores se contrapõe à perspectiva de Coutinho, que não só considera a continuidade do Modernismo para além da fase heroica como integra o romance de 30 como uma de suas fases. Bueno finaliza o fragmento concordando com as conclusões de Graciliano Ramos, isto é, compreendendo o Modernismo como incompleto e incapaz de atingir a universalidade das coisas espirituais e a consciência dos graves problemas sociais. No entanto, após expressar sua concordância em relação a esta reflexão, Bueno critica

a incessante tentativa de determinar o tempo de vida e assinar o atestado de óbito do Modernismo.

Qualquer história da avaliação do modernismo feita nos anos 30 apontará uma recusa: partindo de pontos de vista diferentes, quase todos acabam chegando a lugares semelhantes. A esse respeito pode-se dizer, no entanto, aquilo que disse José Paulo Paes sobre a relação entre os modernistas e a geração que os precedeu, a de ser uma “relação conflituosa entre filhos e pai”. É natural que uma nova geração precise, para conquistar seu lugar no ambiente literário, afirmar sua diferença em relação àqueles que, vivos e produzindo, parecem ocupar quase todo espaço. E mais: como se costumadizer, ninguém chuta cachorro morto. Os ataques constantes ao modernismo podem ser lidos como índices de sua permanência nos anos 30 (Bueno, 2015, p. 50-51).

Lançando mão de um posicionamento psicanalítico, que pondera a relação conflituosa entre pai e filhos, o professor conduz o leitor a notar que a necessidade constante de invalidar o Modernismo é justamente o que atesta sua permanência, baseando-se no argumento de que, para garantir seu valor, uma geração deve buscar se diferenciar daqueles que ocupam todo o espaço literário. Nesse sentido, a literatura inaugurada naquele período não só respirava ares do Modernismo, mas vivia o espírito moderno, atual e novo, em detrimento de um passado clássico e burguês, ainda que buscando a todo custo se libertar das amarras da geração anterior, garantindo sua independência. E não poderia ser diferente, haja vista o impulso gerador e transformador do Modernismo, bem como seu caráter libertário. Isso posto, “[...] a geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros” (Bueno, 2015, p. 55).

Se por um lado as considerações de Bueno apontam para a maior importância da literatura produzida nos anos 30 em comparação com aquela emergente em 22, por outro não deixa de responsabilizar e valorizar o movimento pelo aparecimento do novo espírito libertário e renovado. Dando lugar a outra questão consensual entre diversos críticos, isto é, o reconhecimento da década de 1930 como momento de maturidade literária, de “esplendor estético”: “a segunda fase colheu os resultados da precedente, substituindo o caráter destruidor pela intenção construtiva, ‘pela recomposição de valores e configuração da nova ordem estética’” (Coutinho, 1959, p. 298).

Haja vista o espírito moderno e a capacidade criadora de um movimento tão revolucionário e rico, uma vez que “nos frutos maduros do movimento se reconhece a exploração feliz das potencialidades formais da cultura brasileira” (Bosi, 1994, p. 342), fruto mais maduro ainda é a literatura de 1930, momento em que se atinge o esplendor mencionado por Coutinho e que, segundo Stegagno-Picchio, alguns poetas alcançam plenitude expressiva. Não é tão somente em função do despertar literário promovido pelo Modernismo que se dá todo esse esplendor de que dispõe a literatura de 1930. Há que se considerar também o fator

contextual que projeta na literatura uma realidade permeada pela racionalização, tendo em vista um período entre guerras e marcado pela crescente industrialização. Dacanal aborda justamente esse processo absorvido pela literatura, após desenvolver em sua obra uma espécie de apresentação do contexto histórico da época. Segundo ele, “(...) no romance de 30 tudo é iluminado violentamente. O mundo é invadido pela racionalidade e se torna palpável, transparente, compreensível” (Dacanal, 1982, p. 17). Em outras palavras, não há no romance de 30 intento de esconder a realidade, ainda que desoladora ou sórdida.

Em um capítulo de sua obra *Uma história do romance de 30* cujo título é “O lugar do romance de 30”, Luís Bueno desenvolve um subcapítulo intitulado “22 e 30”, no qual tece considerações baseadas em reflexões de diversos teóricos, aglutinando variados posicionamentos acerca do pertencimento (ou não) do romance de 30 ao Modernismo. Para tal, ele adentra profundos embates envolvendo desacordos críticos sobre o assunto. O estudioso explora de maneira aprofundada os ideais de João Luiz Lafetá, afirmando que coube ao crítico “estabelecer o modelo que vê o romance de 30 como parte integrante do movimento modernista [...] Seu ponto de partida é o de que todo movimento estético tem um projeto estético e um projeto ideológico” (Bueno, 2015, p. 44). O professor desenvolve uma consideração que corrobora essa perspectiva, asseverando que

[n]o caso do modernismo, é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna se preocupava sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas. Não é muito fácil, no entanto, admitir uma continuidade dos projetos estético e ideológico de uma geração para outra de forma a que a ênfase num ou noutro dê conta dos desacordos que separam essas duas gerações (Bueno, 2015, p. 58).

Ademais, Bueno explora a relação entre Modernismo e romance de 30, baseado na perspectiva de Lafetá de que o primeiro teria sido aquele a criar e difundir o projeto estético enquanto o segundo teria sido centrado no projeto ideológico, justificativa que aglutina os dois períodos, com base na ideia de que todo movimento detém um projeto estético e um projeto ideológico. Nesse sentido, embora não deixe de concordar com Lafetá no que se refere à sua proposição de que o romance de 30 é o momento da “literatura na revolução” ao passo que o Modernismo de 22 é o da “revolução na literatura”, no segundo subtópico do capítulo Bueno discorre sobre o afastamento dos projetos de cada geração, nomeando o Modernismo como “arte utópica” e o romance de 30 como “arte pós-utópica”.

À medida que explora essa teoria do “utópico/pós-utópico”, Bueno enfatiza a complexidade que abarca a transição dos anos 1920 para os 1930, reiterando a magnitude desses momentos marcados por revoluções, mas também por conquistas. Segundo o estudioso, “[a] arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse

sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica” (Bueno, 2015, p. 68). O predomínio da prosa em detrimento da poesia na geração de 30 é por si só um dado que evidencia sua diferença estética em relação ao Modernismo. Bueno ressalta ainda outradiferença marcante: o excesso de manifestos no movimento modernista, ao passo que no romance de 30 não há essa preocupação. Atribui-se a isso justamente o fato de que o despontar do movimento fora momento para introduzir um espírito, renovar aquilo que se considerava ultrapassado, ao passo que a década de 30 é fase de consolidação de um espírito já instaurado. Não é à toa que estão presentes no romance de 30 características que evidenciam a permanência desse espírito modernista, tais quais o uso da linguagem coloquial e a representação nua e cruada realidade.

Embora estudiosos da literatura expressem opiniões divergentes acerca do período que compreende esse fenômeno que ficou conhecido como romance de 30, a maioria deles se inclina a buscar características semelhantes na produção de escritores ao longo de determinado período para que possam, assim, integrá-los a determinado grupo, menos com base no período de sua produção do que em suas características e abordagens. Esta última asserção é ainda mais cabível ao romance de 30, visto que, em termos de período literário, pode ser compreendido como o mais complexo de catalogar, tendo em vista a inexistência de um consenso crítico acerca de sua extensão. Segundo pondera Dacanal (1982), por exemplo, fazem parte da lista de romancistas de 30 inclusive autores que escreveram ao longo das décadas de 1940, 1950, 1960, 1970 e até 1980, como Jorge Amado, desde que tenham começado a escrever na década de 30.

Haja vista o consenso de estudiosos acerca do fato de que a data de publicação de determinada obra não é suficiente para identificar seu pertencimento ao grupo dos romancistas de 30, foi necessário reconhecer e fixar determinadas características que possibilitassem a inclusão de certas obras, bem como a identificação de escritores como pertencentes ou não a esse grupo. Com esse intuito, Dacanal (1982) constrói em sua obra uma lista em que constam sete principais características do romance de 30, sendo três de natureza técnica e as demais de natureza temática. Essas características são apresentadas a seguir, em paráfrase ao autor, com objetivo de alicerçar e justificar a inclusão dos romances a serem contemplados ao longo deste estudo.

- 1) O romance de 30 se atém à verossimilhança, seguindo à risca a tradição da ficção realista/naturalista europeia (séc. XVIII e XIX) e brasileira (séc. XIX). Quer dizer, o que é narrado é verossímil, é semelhante à verdade. Se não aconteceu poderia ter acontecido no mundo real, histórico.
- 2) Em termos de estrutura narrativa, isto é, na forma como são apresentados os fatos narrados, o romance de 30 é, fundamentalmente, linear. Isso significa que há uma correspondência cronológica entre a ocorrência dos eventos narrados e o lugar que ocupam no

- decorrer da narração.
- 3) O romance de 30 é escrito numa linguagem filtrada pelo chamado “código culto” urbano. Em outras palavras, tanto o narrador quanto as personagens falam segundo as normas gramaticais próprias dos grupos urbanos.
 - 4) O romance de 30 fixa diretamente estruturas históricas perfeitamente identificáveis por suas características econômicas e sociais. Os personagens são integrantes destas estruturas, aceitando-as, lutando por transformá-las ou sendo suas vítimas.
 - 5) Estas estruturas históricas são geralmente agrárias. (Ou então os personagens vivem no meio urbano, mas oriundos do meio agrário).
 - 6) Os romancistas de 30 têm uma perspectiva crítica em relação às características políticas, sociais e econômicas das estruturas históricas apresentadas. Em resumo, a desordem reina no mundo e é preciso consertá-lo através da ação dos indivíduos ou dos grupos sociais interessados.
 - 7) O romance de 30 está impregnado de um otimismo que poderia ser qualificado de “ingênuo”. Se a miséria, os conflitos e a violência existem, tudo isso pode ser eliminado, principalmente porque o mundo é compreensível. E, portanto, reformável, se preciso e quando preciso. (...) Esta fé na possibilidade de apreender o mundo, esta inocência para a qual não há clivagem entre o real e o racional, e vice-versa, é um dos elementos mais característicos das grandes obras do romance de 30.

Em relação à perspectiva crítica assumida pelos romancistas de 30, uma das questões que se sobressai envolve a consciência do atraso do país e a crítica a essa realidade por meio da proposição de personagens que contribuem, segundo Bueno, para figurar esse atraso.

O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. Em *O Amanuense Belmiro* ou em *Angústia*, é o intelectual que faz esse papel; em *Os Corumbas* é o operário; em *Vidas Secas*, o camponês; em *Mundos Mortos*, a burguesia; em *Mãos Vazias* ou em *Amanhecer*, a mulher (Bueno, 2015, p. 78).

O estudioso dá sequência a esse trecho abrangendo outra característica bastante evidente no romance de 30 que, todavia, não é mencionada na listagem de Dacanal. Trata-se da evidência da narrativa em primeira pessoa, a qual ocorre, conforme Bueno, com um duplo efeito:

primeiro, o de conferir veracidade ao documento, já que assim ele aparece construído como depoimento de quem viveu aquele fracasso; segundo, o de sublinhar o caráter definitivo das derrotas narradas, já que para ninguém o impasse pode ser tão profundo, ou mais sem saída a situação, do que para aquele a quem não é dada uma perspectiva mais ampla ou distanciada do problema (Bueno, 2015, p. 79).

No que se refere ao primeiro efeito, cabe a relação com a ideia de que por meio da narrativa em primeira pessoa é possível garantir uma das características que compõem o romance de 30, a primeira listada por Dacanal, isto é, a da verossimilhança. Ademais, Bueno fala na representação do fracasso vivenciado por aquele que narra, abrangendo a questão da perspectiva crítica em evidência no romance de 30, além de introduzir uma personagem que está sob os holofotes dessa literatura que visa escancarar a realidade por meio de uma postura crítica e sem receio de expor o falho, o degenerado, o fracassado, o marginal (figura esta, inclusive, bastante cara a esta pesquisa).

A quinta característica listada por Dacanal faz referência ao fato de as estruturas históricas serem geralmente agrárias, levando a outra questão de fundamental importância: a perspectiva nacionalista consagrada pelo romance de 30. Um dos pilares sob os quais se deu a edificação do Modernismo foi o nacionalismo, tendo em vista o interesse na construção de uma literatura livre ou ao menos desintoxicada da nutrição estrangeira, bem como a busca por uma maioria intelectual. “Tendo surgido sob o signo do nacional, o Modernismo tomou esse rumo e produziu uma verdadeira redescoberta do Brasil, criando uma consciência da realidade brasileira, libertando o país da mentalidade colonial e do fascínio da Europa” (Coutinho, 1959, p. 303-304). Nesse sentido, a perspectiva nacionalista desenvolvida no romance de 30 assume um caráter bastante consolidado, refletindo esse enraizamento na produção literária que o antecede.

Em vista dessa busca pela representação da realidade brasileira mais independente, no romance de 30 é enfática a presença do regionalismo, retomando, pois, a perspectiva de Dacanal no que se refere ao enfoque das estruturas ou personagens agrárias. A prosa dos anos 1930, preocupada, por um lado, em ressaltar essa nacionalidade brasileira e por outro em escancarar da maneira mais crua possível a realidade, elege correntes por meio das quais executa seu objetivo. De um lado há, portanto, a corrente social e regionalista e de outro a introspectiva e urbana. O romance nordestino assume tamanha importância para a corrente regionalista que se convencionou a metonímia, isto é, falar em romance regionalista é falar em romance nordestino. Na história literária de Stegagno-Picchio há um tópico intitulado, justamente, “O romance do Nordeste: significado de uma literatura” no qual a autora discorre acerca do inestimável valor da prosa nordestina para a literatura dos anos 1930. Segundo ela, a literatura nordestina envolve “[u]ma tradição de fidelidade à terra e aos problemas do homem sentidos interdisciplinarmente, mas numa dimensão em que literatura e artes visuais, política e urbanística, arte culinária e magia, música e artesanato, se tornam, todos, singular e coletivamente, ramo de ação social e instrumento de interpretação sociológica” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 524).

A literatura regionalista que se constrói em 1930 parece adotar uma postura um pouco diferente daquela que vinha sendo produzida, essencialmente mais comprometida, segundo a autora, do que o nativismo estetizante e irônico do Modernismo paulista.

Queria-se um regionalismo que substituísse o comportamento saudosista e romântico de Gonçalves Dias e de Alencar, ou o realismo denunciador dos primeiros naturalistas, uma visão “objetiva” da realidade local; um nacionalismo que levasse ao internacionalismo por meio da região; e um regionalismo que superasse a receita literária e se tornasse teoria de vida. Todavia, como todas as poéticas, também esta tinha necessidade de escritores e artistas a fim de fazer arte e literatura (Stegagno-Picchio, 2004, p. 524).

Não é à toa que *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, é reconhecida não somente como obra pioneira da literatura nordestina, mas também como precursora do romance de 30. Ademais, a autora compreende essa linha regionalista como herança daquela que fora construída no Romantismo, embora ressalte a busca, no romance de 30, pelo desenvolvimento de um regionalismo mais objetivo, interessado em substituir o saudosismo proliferado no Romantismo. Levando em consideração a construção de uma linhagem regionalista, com origens no Romantismo, Coutinho, por sua vez, utiliza o termo “neorregionalismo” para se referir à corrente desenvolvida no Modernismo como prolongamento de tendências anteriores. Segundo o crítico há duas correntes principais na ficção modernista: corrente nacional e regional, que desembocam em diversas subcorrentes, tais quais o neorealismo e o neonaturalismo. O neorregionalismo seria, segundo a perspectiva do crítico, aquele que “dá origem aos ciclos: os ciclos da seca, do sertão, do cangaço, da cana-de-açúcar, do cacau, do café, com Raquel de Queirós, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Clóvis Amorim, Nestor Duarte” (Coutinho, 1959, p. 323).

No romance de 30 identifica-se, pois, um emaranhado de linhagens e correntes que ora se entrelaçam, ora se dispersam, adotando cada qual suas particularidades. Em vista disso, em sua obra, Bueno ressalta que seu intuito é

procurar mostrar como, no interior da década, há um movimento contínuo de um estado de dúvida [...] até outro estado de dúvida. [...] O romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir de um momento de 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, 2015, p. 15).

Considerando a complexidade que envolve o estabelecimento dessas correntes e já que “[a] realidade é bem mais complexa do que pensa a vã filosofia catalogatória, em particular no setor das ciências humanas e da chamada Literatura” (Dacanal, 1982, p. 12), embora as reflexões aqui propostas se concentrem mais sobre as obras do que necessariamente sobre as correntes e tendências que as englobam, é imprescindível abrangê-las, ainda que brevemente, em caráter introdutório, servindo de respaldo nos momentos de análise dos romances explorados neste estudo.

Isso posto, embora Bueno discorra a respeito da consolidação, com o correr dos anos, do romance psicológico, em outro momento o autor se dedica a abordar seu lugar secundário diante do domínio do romance social e regionalista. Segundo ele,

os anos 30 são a época do romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico. É claro que, nesse tempo, houve também uma outra tendência na qual pouco se fala, uma “segunda via” do romance brasileiro, para usar a significativa expressão de Luciana Stegagno Picchio, o chamado romance intimista ou psicológico, mas tão secundária que não teve forças para estabelecer-se como forma possível de desenvolvimento do romance no Brasil (Bueno,

2015, p. 19).

Não é tão somente em termos quantitativos que o romance social se faz dominante, especialmente levando em consideração a potência de escritores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado cujas obras são marcadamente regionalistas. No entanto, é necessário manter os olhos abertos e a consciência fluida no que se refere às vicissitudes dessas correntes, bem como à possibilidade de transitar entre elas. Isso se dá, inclusive, com escritores de grande potência, como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. A primeira reconhecida como escritora regionalista apenas com base em seu romance de estreia, *O quinze*, que conforme Bueno “nem é este tão somente regionalista. Embora sempre tocando em temas que poderiam ser chamados sociais, seus romances seguintes são mais psicológicos do que qualquer outra coisa [...]” (Bueno, 2015, p. 22). O segundo é também considerado intimista, ainda que por um aspecto de sua obra que “alía a introspecção e o monólogo interior ao documentário social e à análise do destino humano” (Coutinho, 1959, p. 324).

O romance psicológico ao qual Coutinho faz referência denominando-o “corrente subjetivista e introspectiva ou psicológica” abarca a indagação interior acerca “dos problemas da alma, do destino, da consciência, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens” (Coutinho, 1959, p. 324). São incluídos nesse grupo autores como Cornélio Pena, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria, Jorge de Lima, José Geraldo Vieira. Três deles, inclusive, contemplados nesta tese em análises voltadas à abordagem da homossexualidade em seus romances, como é o caso de *Mundos mortos* (1937) e *Os caminhos da vida* (1939), de Octávio de Faria, e *A mulher obscura* (1939), de Jorge de Lima; bem como a aspectos mais gerais das masculinidades, como em *Salgueiro* (1935), de Lúcio Cardoso.

Não obstante o interesse analítico deste estudo se distancie da identificação de vínculo deste ou daquele autor com as correntes aclamadas pelo romance de 30, em momentos pertinentes são tecidos comentários e reflexões aliados à lógica que envolve a formação dessas linhagens. Aliás, embora recaia sobre a corrente psicológica a carga de menor relevância se comparada à social e regionalista, cabe ressaltar seu valor em relação à vertente temática sobre a qual este trabalho se concentra, enfatizando também a fragilidade dessa frequente desvalorização, especialmente tendo em vista obras de grande peso aliadas a essa corrente e analisadas neste estudo, como é o caso de *Mundos mortos*, do polêmico Octávio de Faria.

Tendo em vista a concentração deste estudo sobre as masculinidades, considerando a construção de personagens abarcando os mais variados estereótipos masculinos, relacionados à hegemonia ou à subordinação, os romances baseados nos preceitos da corrente psicológica são bastante profícuos a análises desses perfis. A masculinidade elaborada ou representada sob o

viés da introspecção, especialmente considerando a ênfase narrativa em primeira pessoa, favorece o acesso ao universo masculino por meio da perspectiva do indivíduo sobre si. Essa autoavaliação mostra-se capaz de desnudar esse sujeito revelando sua (tão negada) fragilidade, expondo uma perspectiva frequentemente recusada pelo sujeito masculino, que não só se faz presente no romance de 30, como assume posição de destaque.

Antes de adentrarmos o conteúdo das análises cabem, no entanto, algumas ressalvas acerca dos motivos que justificam a escolha desse recorte temporal como objeto desta pesquisa. Aludimos à importância do período em termos de produção romanesca, bem como ao caráter crítico de obras destinadas a retratar a sociedade com transparência. Essas razões, porém, são evidentes e até um tanto óbvias. Nesse sentido, o que proporcionou inquietações maiores foi a pressuposição de que as figuras até então marginalizadas, passariam (ou deveriam passar) a protagonizar a literatura, (hipoteticamente) sem máscaras, sem disfarces, sem ilusões. Bueno inclusive pondera o romance de 30 enquanto território de visibilidade dos excluídos, considerando que nesse período literário “[...] os marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira” (Bueno, 2015, p. 23).

É inegável que a produção romanesca desse período, marcado pelo fulgor de uma revolução literária e por uma necessidade cada vez mais evidente em estampar a realidade no aparato literário, contempla algumas figuras até então relegadas às sombras, silenciadas e excluídas. É possível ou viável, portanto, ponderar que é nesse sentido que caminha a consideração de Bueno, visto que o projeto ficcional de 1930 de fato se dispõe a abrir as portas da literatura para o acesso da parcela marginalizada da sociedade. Contudo, também é válido questionar se essas portas que se abrem aos marginalizados seriam realmente as portas da frente da ficção brasileira, questionamento a ser revisitado ao longo das análises, bem como nas considerações finais deste estudo.

O olhar lançado aqui à representação das masculinidades também abrange a observação das fragilidades a que o sujeito masculino é exposto. Levando em consideração os dizeres de Bueno acerca da maior presença dos marginalizados na ficção de 30, o intuito aqui é notar e compreender o lugar do sujeito masculino nessa literatura, verificando de que maneira ele é exposto e em que sentido é posto à margem. Em vista disso, exploramos logo no início a representação da figura do homossexual masculino e das situações em que surge, analisando a perspectiva dos próprios personagens sobre si, bem como o olhar da sociedade a eles.

1.2 MASCULINIDADES SUBORDINADAS: A HOMOSSEXUALIDADE

MASCULINA NO ROMANCE DE 30

Os romances que compõem este subcapítulo são oriundos de uma vasta lista de obras

elencadas para a leitura, à qual foram incorporados 80 títulos. De modo geral, foram contemplados nessa lista romances publicados ao longo da década de 1930, ou imediatamente anterior a ela, já que contamos, por exemplo, com *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, cuja publicação se dá em 1928. Tendo em vista o caráter de levantamento deste capítulo, considerando o empenho em identificar os romances em que ocorre, de algum modo, a abordagem da homossexualidade, visando à sistematização dos romances lidos e explorados, nas páginas finais deste trabalho há um anexo com uma tabela organizada em três colunas: na primeira constam os títulos dos romances lidos; na segunda são identificados aqueles que foram contemplados ao longo da discussão acerca das homossexualidades em foco; na terceira são assinalados os romances explorados no subtópico voltado à abordagem sutil da homossexualidade.

Este subcapítulo desenvolve reflexões voltadas à percepção de como se dá a presença da homossexualidade masculina nesses romances. A divisão deste subcapítulo compreende dois subtópicos que se diferenciam quanto à maneira como se dá a abordagem da homossexualidade nas obras: no primeiro subtópico são contemplados romances em que o assunto surge em destaque e/ou em personagens principais; o segundo, por sua vez, se destina àqueles em que a homossexualidade é tratada de maneira secundária ou mesmo como mera referência.

Isso posto, de modo geral, ao longo deste subcapítulo são desenvolvidas reflexões voltadas à subordinação da masculinidade através da perspectiva da sexualidade, tendo em vista a institucionalização da heteronormatividade, que relega a homossexualidade à marginalidade. Portanto, são trabalhadas, em geral, questões como a importância da homossexualidade na obra; o lugar ocupado pelas personagens homossexuais masculinas; a maneira como são vistas pela sociedade e por elas mesmas, levando em conta também a perspectiva do narrador e seu posicionamento relativo à sexualidade.

1.2.1 Homossexualidades em foco: Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Jorge Amado e Octávio de Faria

Em *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, Foucault aborda o pudor e a censura atrelados ao sexo através de um discurso que se desenvolve levando o leitor a refletir a repressão da sociedade em relação ao sexo, bem como a necessidade de dominá-lo através do silenciamento acerca do assunto.

[O século XVII] seria o início de uma época de repressão própria das sociedades chamadas burguesas, e da qual talvez ainda não estivéssemos completamente liberados. Denominar o sexo seria, a partir desse momento, mais difícil e custoso. Como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas

e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível. Dir-se-ia mesmo que essas interdições temiam chamá-lo pelo nome. Sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõe o silêncio. Censura (Foucault, 1988, p. 23).

Embora o pensador se concentre no século XVII para tecer essa consideração, a censura que paira sobre a temática do sexo é atemporal, ainda que a repressão ocorra de diferentes maneiras em cada período. A tentativa de domínio por meio do silenciamento não se restringe à esfera que engloba puramente o sexo, mas se propaga a tudo aquilo sobre o que se busca controle. Esse silenciamento pode, todavia, gerar um efeito contrário, funcionando como a fagulha responsável por incendiar a curiosidade.

Sendo, pois, a sexualidade análoga ao sexo, há que se considerar a censura também sobre ela e, mais ainda, àquela que não corresponde ao ideal imposto socialmente. E, em vista de os séculos XIX e XX, segundo Foucault, representarem uma fase de dispersão das sexualidades, uma “época iniciadora de heterogeneidades sexuais” (Foucault, 1988, p. 44), passam a coexistir diversos tabus a esse respeito. Os holofotes secretos que antes pairavam simplesmente sobre o sexo multiplicam-se para dar conta dessas heterogeneidades. Também se expandem as abordagens acerca dessas diversas nuances que envolvem o sexo, de maneira cada vez mais incontida, rompendo com a censura e debandando para o caminho oposto: o da supervalorização: “o que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como segredo” (Foucault, 1988, p. 42).

Essa transitoriedade entre silêncio e excesso de enunciação sobre o sexo revela, justamente, seu poder sobre as sociedades, que se intensifica com a disseminação das heterogeneidades sexuais de que fala Foucault. Isto é, com a ideia de que a sexualidade não é singular, mas plural, e que a heterossexualidade é apenas uma de suas ramificações, a abordagem do assunto torna-se ainda mais fervorosa, embora não deixe de representar um tabu. Nesse sentido, convém lembrar uma célebre frase de Oscar Wilde, citada por Bola: “tudo no mundo tem a ver com sexo, exceto o sexo, o sexo tem a ver com poder” (Bola, 2022, p. 31). Trata-se da hipersexualização da sociedade, refletindo na ideia de que o sexo se configura como ferramenta para aquisição de poder, aliás, subentende-se, com essa reflexão, a relação entre sexo e domínio, assunto que merece algumas linhas de atenção a seguir.

Pensar a relação entre sexo e poder é também ponderar os polos opostos que a envolvem. Ao passo que atrelado ao poder está o domínio, há uma polarização, ou seja, um dominador e um dominado. Na esfera da heterossexualidade esses papéis são bem marcados pelo homem (dominador) e pela mulher (dominada). O discurso de gênero, responsável pela padronização

do ideal do que é ser homem e ser mulher, cria também convencionalismos reforçando clichês e estereótipos, atrelando, por exemplo, a imagem feminina à castidade, enquanto a masculina é associada à sexualidade exacerbada, à brutalidade etc. Segundo essa perspectiva, o homem deve explorar ao máximo sua sexualidade mantendo o maior número possível de conquistas, assumindo alcunhas, como “pegador” ou “ganhão”, que lhe servem para validar sua virilidade e, assim, sua masculinidade, enquanto a mulher deve se manter o mais distante possível do sexo, buscando sempre a pureza e a castidade, sob pena de ser relacionada à promiscuidade. Esse vínculo entre sexo e poder que polariza masculino e feminino, compreendendo os homens como dominantes e as mulheres como dominadas, não se restringe ao âmbito do gênero masculino/feminino, isto é, não ocorre somente entre homens e mulheres, envolvendo também as masculinidades, culminando em categorizações responsáveis por polarizar e identificar alguns homens como dominantes enquanto outros são subjugados.

Na esfera das sexualidades a homossexualidade masculina ocupa, mesmo em tempos modernos, um lugar de subordinação em relação ao domínio esmagador da heterossexualidade, que assume, inclusive, caráter de compulsoriedade. O reconhecimento da existência de outras sexualidades envolveu um longo percurso marcado tanto pelo silenciamento quanto pela repressão. Ao abranger o contexto do século XVII, Foucault fala em repressão do sexo, tratando da tentativa de controle através do silenciamento e da censura. E, no que se refere à homossexualidade, já no contexto dos séculos XVIII e XIX, o pensador discorre sobre seu caráter de pecado condenável, junto a atrocidades, como o estupro, além de mencionar a caça às “sexualidades periféricas”. Segundo ele, “[...] a sociedade moderna tentou reduzir a sexualidade ao casal – ao casal heterossexual e, se possível, legítimo” (Foucault, 1988, p. 53). Essa ideia atravessa tempos e sociedades, visto que, embora o casal heterossexual e a heterossexualidade tenham passado a dialogar com outras possibilidades de envolvimento afetivo e sexual, dividindo espaço, no contexto atual, com diversas sexualidades, não é possível, todavia, afirmar que a supremacia do casal heterossexual ou da heterossexualidade deixou de existir. No contexto dos séculos XX e XXI há, de fato, o abandono das sombras e o reconhecimento da existência de uma gama de sexualidades para além da realidade heteronormativa, o que se deu não sem muitos embates e resistências. É inegável, portanto, que as sexualidades (como termo plural) conquistaram maior visibilidade, especialmente no último século, embora ocupem um lugar de subordinação, permanecendo à margem em relação àquela que é normatizada e padronizada pela sociedade.

A massificação da ideia do casal heterossexual como o modelo da correção e da “normalidade” contribuiu para a manutenção do estereótipo da figura masculina como sendo viril e dominadora na relação, exercendo suas funções no espaço público, enquanto a figura feminina seria o polo passivo e submisso, restrito ao ambiente

interno do lar (Silveira Filho, 2010, p. 326).

E se Foucault já indicava em suas reflexões a dificuldade de manutenção dessa sexualidade ideal ao enfatizar a “tentativa” da sociedade de reduzir a sexualidade ao casal heterossexual, nesse fragmento Silveira Filho reforça a relação problemática entre massificação do casal heterossexual e formação de perfis masculinos. Uma das maneiras de garantir o reconhecimento da virilidade, tão almejada pelos sujeitos que querem validada sua masculinidade, envolve justamente a validação da heterossexualidade, e o estabelecimento desse estereótipo é responsável por polarizar a representação do masculino e do feminino, abarcando a ideia de dominador e dominado. Desse modo, restringindo o olhar ao grupo masculino encontram-se aqueles indivíduos considerados másculos, viris, os quais foram capazes de validar esse *status* ao comprovarem sua heterossexualidade, e, no polo oposto, aqueles que falharam nos testes de virilidade, que envolvem a consolidação da heterossexualidade, sendo vinculados, portanto, à feminilidade, representando a falha, a passividade e a submissão.

Embora a institucionalização da heterossexualidade compulsória por si só exclua aqueles que não estão em conformidade com o desejo heterossexual ou com o binarismo de gênero, essa polarização reitera a exclusão da homossexualidade masculina, relegando-a à subordinação tanto em termos de masculinidades quanto de sexualidades. Nesse sentido, aquilo que era “tentativa” nos dizeres de Foucault permanece arraigado na sociedade calcada nesse binarismo e no estabelecimento de um padrão de desejo, perspectiva que se confirma com o discurso de Silveira Filho acerca da massificação do casal heterossexual como responsável pelo estabelecimento de estereótipos quanto aos papéis impostos ao masculino e ao feminino. Tendo em vista, portanto, a formação desse perfil masculino cuja sexualidade, embora retirada das sombras e reconhecida, permanece à margem, justamente em função dos estereótipos fundados em um discurso que padroniza o que seriam os homens e como deveriam se portar, cabe, nesse momento, adentrar o romance de 30 observando a maneira como se dá a representação desse perfil masculino homossexual. Para tanto, este subcapítulo contempla obras em que a homossexualidade masculina aparece em foco, em que há homens homossexuais como personagens principais ou em situações de destaque¹.

A apresentação e reflexão sobre os romances elencados para este subtópico se dá de maneira a favorecer o trânsito entre as obras e autores, considerando, sobretudo, a maneira como a homossexualidade masculina é trabalhada nesses romances em que a temática se destaca. Nesse sentido, não é tanto a sequência cronológica de publicação das obras que interessa, mas a possibilidade de diálogo entre elas no que se refere ao assunto em questão.

Para inaugurar a discussão, nada melhor que um ilustre nome do Modernismo: Oswald

de Andrade, que, aliás, com Mário de Andrade forma uma dupla de escritores “maiores do que suas obras” (Martins, 1965, p. 241). A publicação de *Serafim Ponte Grande*, em 1933, materializa a qualidade de Oswald de “[viver] o escândalo pelo prazer de escandalizar” (Martins, 1965, p. 241). Trata-se de um de seus maiores romances cuja estrutura divergente do padrão estético da prosa chamou a atenção de críticos, a ponto, inclusive, de ser compreendido, por Haroldo de Campos, como um “não-livro”, em artigo que consta em uma das edições de *Serafim Ponte Grande* cujo título é *Serafim: um grande não-livro*. Segundo o crítico, “o romance-invenção *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, ‘escrito de 1929 para trás’ (ou ‘terminado em 1928’, como se lê no prefácio) e publicado em 1933, é uma dessas obras que põem em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária, para nos propor um novo conceito de livro e de leitura” (Campos, 1971, p. 2).

1.2.1.1 *Serafim Ponte Grande* (1933) – Oswald de Andrade

Com sua escrita fragmentada, em vez de composta em capítulos, é possível identificar nesse romance um “processo característico do cubismo: a colagem, a justaposição crítica de materiais diversos [...]” (Campos, 1971, p. 6). Não é tão somente no campo estético, em termos de renovação do conceito de livro, que *Serafim Ponte Grande* opera. A obra também se destaca por sua perspectiva “demolidora da burguesia brasileira”: “[...] a sua composição fragmentária alcança o ponto alto, numa prosa criadora que incorpora livremente os valores da poesia e permite ao autor exprimir com extraordinária eficácia uma visão demolidora da burguesia brasileira” (Candido, 1999, p. 73). Isto é, além de escancarar com ironia e humor a crítica aos convencionalismos estéticos, o romance é carregado de crítica à burguesia, bem como à moral e aos bons costumes da época.

A sexualidade é um dos temas de destaque no romance, com à homossexualidade cuja abordagem se dá quase sempre em tom de deboche e repleta de ironia. O narrador, ora em primeira, ora em terceira pessoa, assim como a obra como um todo, caracteriza-se por seu caráter libertário, a respeito do qual Candido pondera:

libertação é o tema de seu livro de viagem por excelência, *Serafim Ponte Grande*, onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade. A prosa fluida e cintilante deste livro, a sua estrutura instável, o movimento incessante dos personagens que entram e saem, das terras que surgem e passam, mostram bem claramente a estética transitiva do viajante, que elabora a visão das coisas pela composição divinatória dos fragmentos rapidamente apreendidos (Candido, 1977, p. 55).

Essa mobilidade evidente no romance através da utopia da viagem de que fala Candido reforça o caráter libertário de um narrador-personagem que busca se desprender de qualquer realidade que o aprisione. “Oswald de Andrade foi sempre um grande polemista, agressivo e

ácido até à mais desabrida violência verbal, que todavia humanizava graças à alegria na demolição e ao bom humor devido a uma veia cômica irresistível” (Candido, 1999, p. 74). Considerando o caráter polêmico da escrita de Andrade, o liberalismo evidente na obra e a veiatransgressora da moral e bons costumes da época, esse caráter assumido pelo romance de ruptura e anarquismo parece generalizar-se, englobando-o, de modo que toda a sua construção e abordagem envolvem a crítica social por meio da inversão de valores. Bueno também pondera em sua obra sobre a presença intensa da inversão de valores não somente no que se refere à sexualidade, explorando a homossexualidade com aparente objetivo de transgredir a heteronormatividade, mas também observando a inversão de valores “em relação ao casamento burguês, já que decide permanecer fiel à amante, recusando-se ao sexo com a esposa” (Bueno, 2015, p. 169).

A sexualidade, para o narrador-personagem, remete à desconstrução e representa o principal meio de romper com a norma. Em relação ao casamento, é por meio do sexo (mantido com a amante e evitado com a esposa) que se dá a ruptura com a norma. Ademais, o padrão heteronormativo também é rompido, ao explorar a homossexualidade sempre colocando em foco seu caráter de transgressão à norma, vinculando-a à promiscuidade e relacionando-a à doença. A primeira passagem em que há alusão à relação sexual entre dois homens¹ é: “o menino foi pegado dando, atrás do monte de areia” (Andrade, 1971, p. 33). A construção dessa cena surge com ar de burburinho e com o aparente objetivo de impactar, mas não deixa também de marcar a naturalidade das relações sexuais entre homens como algo corriqueiro, já que essa informação aparece junto a outras que se apresentam como trivialidades do cotidiano.

No que se refere às relações sexuais, não raro são identificados discursos que reproduzem a heteronormatividade e o binarismo de gênero, ainda que de maneira indireta, como é o caso do fragmento a seguir. “Eu fui o maior onanista de meu tempo/Todas as mulheres/Dormiram em minha cama/Principalmente cozinheira/E cançonetista inglesa Hoje cresci/As mulheres fugiram/Mas tu vieste/Trazendo-me todas no teu corpo” (Andrade, 1971, p. 34).

No livro *Gênero uma perspectiva global* (2015), Connell e Pearse desenvolvem valiosas reflexões envolvendo as relações de gênero nas esferas pessoal e política no mundo contemporâneo, entre as quais está a discussão acerca da supervalorização das diferenças entre

¹ Não é desproposital a alusão à “relação sexual entre dois homens” em vez de “homossexualidade”. Isso se deve justamente à ideia de que a sexualidade é muito mais complexa do que a mera identificação de relações sexuais e/ou afetivas esparsas, não podendo ser determinada/identificada com base em uma situação isolada. Desse modo, em vez de taxar a sexualidade de determinados personagens com base em uma ou outra referência às relações sexuais/afetivas que estabelecem, o intuito aqui é verificar/marcar a presença dessas relações e a maneira como são exploradas.

homens e mulheres e da perspectiva da naturalidade dessas diferenças. As autoras constroem um discurso alicerçado em exemplos e reflexões consistentes que caminha no sentido de apontar a fragilidade dessa naturalização. O trecho que abre o capítulo dedicado a essa abordagem afirma que “no centro do senso comum sobre gênero está a ideia de uma diferença natural entre mulheres e homens” (Connell; Pearse, 2015, p. 85). Diante dessa afirmação, as autoras se dedicam à abordagem dos danos emocionais ocasionados por essa rasa e estigmatizante perspectiva. Segundo elas: “[...] precisamos de melhores maneiras de pensar sobre diferenças e corpos” (Connell; Pearse, 2015, p. 86).

O trecho de *Serafim Ponte Grande* pode ser analisado ponderando esse senso comum acerca das diferenças de gênero, porém sob o viés do mito da abundância da libido masculina, há sobre o homem a pressão de se provar sexualmente ativo. No fragmento “Todas as mulheres/Dormiram em minha cama” (Andrade, 1971, p. 34) – nota-se o enfoque voltado às conquistas sexuais do narrador-personagem, aludindo à garantia de virilidade através da diversidade de conquistas, sendo, pois, marcador de orgulho para esse ego masculino construído com base na naturalização da sexualidade exacerbada.

A abordagem da heteronormatividade se dá de maneira indireta no fragmento, uma vez que o padrão heteronormativo é naturalizado. Isto é, embora não haja ênfase, de maneira direta, sobre o discurso da garantia de virilidade por meio da conquista de um grande rol de mulheres, essa interpretação é não só possível como evidente no trecho. Ademais, ocorre uma substituição desse excesso de mulheres com as quais o narrador-personagem se envolveu “em seu tempo” por apenas um termo que remete a um único indivíduo cujo gênero não é identificado. Ao encobrir a identidade de gênero desse indivíduo, expondo-o simplesmente como “tu” no contexto de uma proposição adversativa marcada pelo “mas”, em “As mulheres fugiram Mas tu vieste Trazendo-me todas no teu corpo”, o texto possibilita a interpretação de que esse “tu” seja, na verdade e em contrapartida, um homem em vez de mais uma mulher.

Tendo em vista o caráter fragmentado do enredo, esse trecho é independente, ou seja, não se relaciona ao que o antecede ou ao subsequente, de modo que permanece a incerteza acerca do gênero desse sujeito apenas identificado como “tu”. E embora não haja evidência de que se trate de um homem, e, portanto, de uma relação homoerótica, há lacunas e pistas que direcionam a essa interpretação. Além dos indícios dessa possibilidade analisados no verso em que a escolha lexical da expressão adversativa “mas” ressalta a possível substituição dessas mulheres que lhe fugiram por esse “tu” que lhe trouxera todas em seu corpo, esse último verso remete à ideia de que a busca por aquele imenso rol de mulheres, com o possível intuito de garantir a masculinidade, pela reprodução do padrão imposto pela heteronormatividade, fora,

de certa forma, vã ou sinalizada com o caráter passageiro de uma fase, já que em determinado momento, marcado como alcance da maturidade, todas aquelas mulheres (que lhe fugiram) foram substituídas por uma única pessoa, inclusive, capaz de reunir em único corpo, todas elas.

Não fosse justamente a ausência de continuidade ou de retomada do fragmento em questão, essa lacuna que promove o viés interpretativo da presença de uma relação homoerótica poderia ser posta em xeque em função da postura do narrador em situações subsequentes em que o desejo homoerótico desponta e é não somente negado, mas repudiado. Algumas páginas após a citação anterior há, inclusive, um trecho em que se evidencia a presença do desejo homoerótico aliado à autocastração e repúdio: “*Quinta-feira / Vem-me à cabeça a toda hora, uma ideia idiota e absurda. Enrabar o Pinto Calçado. Cheguei a ficar com o pau duro. Preciso consultar um médico!*” (Andrade, 1971, p. 40). O posicionamento desse narrador-personagem reforça o constante estereótipo vigente na época, da homossexualidade enquanto doença, especialmente tendo em vista que somente em 17 de maio de 1990 a Organização Mundial de Saúde eliminaria o “homossexualismo”² do seu Cadastro Internacional de Doenças (CID). O desejo sexual expresso pelo narrador remonta imediatamente a uma “ideia idiota e absurda”, reforçando a perspectiva da descrença da relação sexual entre homens como algo possível e, em seguida, explorando esse vínculo entre homossexualidade e doença, com base na compreensão do narrador sobre a necessidade de, diante dessa “ideia idiota e absurda”, procurar um médico.

Mais adiante desejo homoerótico e gênero são fundidos/confundidos, visto que, em uma utopia, o narrador-personagem altera seu próprio gênero em função de seu desejo por outro homem, reforçando o binarismo por meio da perspectiva de que, para desejar outro homem, ele deveria ser uma mulher: “Sonhei que tinha mudado de sexo e era noiva do Pinto Calçado. Sinal de calamidade!” (Andrade, 1971, p. 48). Fugindo ao risco de recair em anacronismo, é imprescindível salientar o advento e a assimilação recentes do que inicialmente foi chamado de movimento *gay*, para posteriormente ser reconhecido e validado através da sigla LGBT (e suas variantes assimiladas ao longo do tempo³), contemplando o gênero e a sexualidade como plurais

² As aspas são empregadas, nesse caso, com o intuito de reforçar que o sufixo “ismo” caiu em desuso, de fato, somente após essa exclusão do CID, embora, conforme salienta Stearns (2010, p. 274), a Associação Norte-Americana de Psicologia, já tivesse, em 1973, removido as referências à homossexualidade como distúrbio. “A partir do final do século XX, surgiu a preocupação de descartar o emprego do termo homossexualismo, visto que o sufixo “ismo” nos remete à categoria de patologia. A palavra original deu lugar a homossexualidade, por ser *menos* discriminatória, mais isenta e ampla. Foi proposto, em seguida, o emprego de homoerotismo como mais adequado para descrever as práticas ou desejos dos sujeitos em sua pluralidade, afastando-se da noção de que a *orientação sexual* de um homoerótico possa ser desvio, anomalia, degeneração, doença, ou mesmo um conjunto de comportamentos predeterminados pela sociedade” (Carmo, 2011, p. 303, grifo meu).

³ “[...] do antigo binarismo GL genérico, passou-se para GLBT e depois LGBT, adquirindo variações cada vez mais complexas, até chegar a agrupamentos quase cifrados como LGBTTTQI+ (com o Q de *queer* e o I de *intersexplus*) ou mesmo LGBT* (o * sinalizando tantos os vários Ts quanto a categoria *queer*, que abrangeria identidades de gênero e

e fluidos. Nesse sentido, a literatura brasileira da década de 1930 estava aquém da possibilidade de representar conceitos como transgeneridade ou transexualidade.

De fato, transgeneridade e transexualidade foram duas adições extraordinárias para a pauta LGBT. [...] Convém lembrar que a identidade transexual foi definida através do discurso médico-psiquiátrico e, como tal, continua sofrendo preconceito e repressão nos mais diferentes aspectos, até o nível da crueldade, que pessoas transexuais há muito vivenciam. No *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais*, referência em todo o mundo como a “bíblia da psiquiatria”, a transexualidade (nomeada ainda “transexualismo”) era considerada como uma doença mental e tratada como “transtorno de identidade de gênero”. Em 2013 passou para “disforia de identidade de gênero”, também chamada de síndrome da transexualidade — e continuou na lista de alerta normativa. Uma das reivindicações primordiais tem sido justamente a retirada do termo desse *Manual*, como ocorreu com a homossexualidade, em 1973 (Trevisan, 2018, p. 511).

Há que se considerar, no entanto, a inexistência de qualquer indício voltado à identificação desse narrador com a transgeneridade ou a transexualidade, haja vista que a despeito da inexistência de um discurso que abrangesse e garantisse visibilidade a esses conceitos, parafraseando Trevisan (2018) o Brasil já presenciara, no passado, várias gerações de travestis e transgêneros. Serafim parece muito mais incumbido da tarefa, que beira a obsessão, de negar a homossexualidade, a ponto de fazer mais sentido a ele se tornar mulher para que essa relação se torne viável, obedecendo aos padrões de gênero e sexualidade. Aliás, tendo em vista o estigma e a incompreensão que ainda pairam sobre os conceitos de transgênero e transsexual, bem como a imposição binária em termos de gênero e sexualidade, não parece faciosa a suposição de que essa postura do narrador-personagem não seria diferente caso esses conceitos já tivessem sido assimilados no contexto de produção da obra.

Ainda nesse viés da relação entre homossexualidade e doença ou degeneração, o seguinte fragmento explora a reprodução de mais alguns estereótipos.

Serafim pisa as escadas subterrâneas da Rue Daunou e encontra no newyorkino zinco do bar que o espera solitário a cabeleira esguia de um jovem artista arquiteto e pintor da Grande República Estrelada da América do Norte, o qual admira os alemães pelos seus dons polisssexuais. — O uranismo entrou em franca decadência... — Sim, a promiscuidade... (Andrade, 1971, p. 86).

Há, nesse trecho, duas questões que merecem maior destaque. A primeira diz respeito à terminologia utilizada para identificar indivíduos cujo foco do desejo são aqueles do mesmo sexo biológico. Nesse caso, o termo utilizado foi “uranismo” que servia à estigmatização da orientação sexual que só passou a ser reconhecida como “homossexualidade” décadas depois desta em que o romance fora publicado. Embora o intuito dessa escolha lexical seja, majoritariamente, voltado à categorização estigmatizante, é inegável a visibilidade garantida através das terminologias, responsáveis também por assinalar a existência daquilo que se buscava ignorar. A esse respeito Trevisan pondera que

a maneira mais generalizada de que dispomos para definir quem transa com o mesmo sexo é a categoria de “homossexual”, com todas as suas limitações. Por mais daninha que essa categorização possa ser, enquanto restritiva e negativa, trata-se de um instrumental linguístico – assim como em outros tempos usavam-se também restritiva e negativamente “sodomita”, “somítego”, “uranista”, “tribade” (para as mulheres) etc. Se as objeções à “construção de uma identidade guei” fazem sentido, também é verdade que não se pode negar uma denominação qualquer ao desejo, ainda que por mera questão de método (Trevisan, 2018, p. 37).

Por falar em estigmas voltados à homossexualidade, há o discurso da promiscuidade, que de tão reproduzido fora naturalizado como característica intrínseca à homossexualidade, tal qual Trevisan reitera: “[...] qual é a característica mais significativa do grupo homossexual socialmente visível? A busca incessante com grande variedade de parceiros. Em outras palavras, a famosa *promiscuidade* – que não é, obviamente, característica restrita a eles nem aos homens em geral” (Trevisan, 1998, p. 192). Essa reflexão tem continuidade com a exposição e questionamento da realidade que envolve a banalização da heterossexualidade no que diz respeito às conquistas excessivas e supervalorizadas dos homens, servindo inclusive para garantir *status* de “garanhão” àqueles que atingem maiores números, sendo que em contrapartida há a ridicularização de mulheres sexualmente ativas. A promiscuidade assume, portanto, diferentes valores, a depender do grupo a que está vinculada. “Se não é justo generalizar a promiscuidade como uma característica homossexual, pode-se admitir que ela existe com muita intensidade entre os homossexuais masculinos, na medida em que há menos barreiras para os machos se ‘experimentarem’ entre si” (Trevisan, 1998, p. 193).

Logo após esse trecho em que são explorados o uranismo e a promiscuidade, o fragmento que encerra essa parte intitulada “Cudelumes” é marcado pela intensa sexualização do personagem, através do olhar do narrador, que assume a voz em terceira pessoa: “— Garçon! um gin seco, um side-car e especiarias! Nosso herói oferece ao jovem moço recondução, hotel e vias urinárias” (Andrade, 1971, p. 86). O narrador, então, conclui a cena apontando mais uma vez a condução de Serafim à sexualidade, de maneira desdenhosa e debochada. A impressão que se tem com este encerramento abrupto da cena envolvendo sexo e com a “oferta das vias urinárias” por parte de Serafim é a de que qualquer diálogo que o envolva pode (ou mesmo deve) acabar em sexo. Ademais, enquanto no fragmento anterior a este há o deboche em relação à homossexualidade através do discurso da promiscuidade, aqui se evidencia uma espécie de ruptura com essa perspectiva, além da denúncia da hipocrisia que a envolve, na medida em que o trecho se encerra justamente com a concretização da relação que recebera tal estigma.

Antes, porém, de nos lançarmos às reflexões finais sobre a obra, vale explorar um último fragmento, que também remete a estigmas vinculados à homossexualidade, desta vez, envolvendo a intrínseca relação que se estabelece entre a homossexualidade e as artes, mais

especificamente, a dança: “Serafim ia honestamente expor que havia equívoco, ele não era nenhum clarinetista, nenhum dançarino, nenhum fresco” (Andrade, 1971, p. 102). Não raro identifica-se, na literatura brasileira, o vínculo entre homossexualidade e delicadeza, reforçando o binarismo de gênero e seus estereótipos. O intuito de Serafim, nesse fragmento, é esclarecer algo que para ele soa como afronta, como questionamento de sua masculinidade. O que há de interessante nesse trecho é justamente a inexistência de qualquer referência à homossexualidade, enquanto sexualidade, o que não impede, todavia, o estigma. O que se dá é uma gradação, exposta pela voz do narrador em terceira pessoa, que culmina na imagem do “fresco”, aludindo ao homossexual. Isto é, Serafim busca se afastar das imagens de “clarinetista” e “dançarino”, pois elas remeteriam a “ser fresco”, ou seja, homossexual.

É extensa a lista de terminologias voltadas à identificação da orientação sexual atualmente conhecida como “homossexualidade”. Os termos empregados (quase) sempre carregam estereótipos e/ou preconceitos, especialmente aqueles utilizados anteriormente à identificação da homossexualidade como orientação sexual, em uma época em que não passava de um desvio e em que os homossexuais eram, no mínimo, reconhecidos como doentes ou degenerados.

Por volta de 1920, ou mesmo antes, o termo “viado” (vem da palavra veado) associou-se aos termos “puto” e “fresco”, no linguajar popular, como outra variante depreciativa para referir-se àqueles efeminados que praticavam sexo com outros homens [...] Outra palavra empregada para o homem tipicamente efeminado foi “bicha”, surgida nos anos de 1930, que designava o pederasta passivo (Carmo, 2011, 303).

O receio do personagem envolve justamente ser taxado de “fresco” e, mais do que isso, ter atreladas a si características ou trejeitos⁴ considerados femininos. Trata-se muito mais da ânsia de Serafim por afastar de si a relação com o feminino do que propriamente com a homossexualidade, visto que “fresco”, tal qual Carmo reitera, era um termo utilizado para se referir aos homens “efeminados que praticavam sexo com outros homens”. Carmo menciona também a relação de passividade cujo vínculo com o feminino mostra-se intrínseco, evidência disso é o fato de que os termos depreciativos via de regra servem à identificação do passivo, denunciando-o como efeminado e colocando-o em posição de inferioridade em relação àqueles que, apesar de sua homossexualidade, demonstrem características ou atitudes mais masculinas.

Alguns dos aspectos explorados aqui, como cobrança de posicionamento viril, ridicularização da homossexualidade e autocastração de desejos homossexuais revelam-se bastante comuns em enredos de outros romances que trazem a abordagem dessa orientação

⁴ Essa expressão é fundamentada pela teoria de Bourdieu acerca da “topologia sexual do corpo”, que considera a existência de “gestos e movimentos corporais revestidos de significação social” (Bourdieu, 2020, p. 52).

sexual como um de seus enfoques. A carga negativa com a qual a homossexualidade é retratada neste e em outros romances publicados ao longo da década em questão revela o olhar da sociedade da época a essa orientação sexual.

Neste romance, Oswald de Andrade faz uso de um discurso marcado por uma linguagem carregada de ironia, lançando mão do humor ao tecer denúncias sociais, sobretudo acerca da sexualidade. Serafim é modelo no que se refere à hipocrisia da burguesia da época, e Oswald faz questão de escancarar seu caráter duvidoso, bem como sua essência transgressora. É, aliás, nesse mesmo sentido que se dá a abordagem da sexualidade, exalando e refletindo a transgressão, restando à homossexualidade o peso ainda mais árduo do rompimento com a norma, da fuga aos padrões, não sem ênfase à castração e ao autojulgamento, na medida em que as referências ao desejo sexual de Serafim por outro homem são sempre marcadas pelo posicionamento homofóbico do narrador, que transita entre primeira e terceira pessoa na singular estrutura narrativa da obra.

Em artigo publicado na Revista *Trem das Letras*, Rosângela Cruz Freire dos Santos discorre sobre a necessidade do narrador-personagem de atestar sua masculinidade através de suas conquistas: “Serafim não só tentava provar o tempo inteiro uma masculinidade de forma debochada, como também se apresentava como o típico malandro por sempre através do seu ‘jeitinho brasileiro’ conseguir tudo o que queria, inclusive todas as mulheres que passaram pela sua vida” (Santos, 2020, p. 23). Andrade elabora a voz desse narrador com os pés fincados no padrão de masculinidade e nos ideais que reforçam o conceito de hegemonia masculina, de modo que o sexo assume papel fundamental nas vivências de Serafim, sendo explorado enquanto necessidade vital e garantia de virilidade. Não é à toa que seu desejo homoerótico, quando não reprimido, é ridicularizado e/ou considerado algum tipo de falha orgânica ou desvio.

A reprodução de estereótipos voltados à validação de um ideal de masculinidade também é assunto marcante em um importante romance que integra o “Ciclo da cana-de-açúcar” de José Lins do Rego. Trata-se de *Doidinho* (1933), que inclusive divide o ano de publicação com *Serafim Ponte Grande* e cujo enredo revela, de maneira ainda mais intensa, a negação do desejo homoerótico fundada majoritariamente em sua incompreensão, além da perspectiva da homossexualidade como desvio ou anormalidade a ser denunciada. A seguir, portanto, mergulhamos no universo de Carlos de Melo explorando e refletindo o processo de construção de sua sexualidade.

1.2.1.2 *Doidinho* (1933) – José Lins do Rego

O “Ciclo da cana-de-açúcar”, de José Lins do Rego, inaugurado com *Menino de engenho* (1932), tem como segunda obra *Doidinho* (1933), que dá continuidade à trajetória de Carlos de Melo, com a ida do garoto para o internato, abrangendo as experiências que vivencia no colégio em Itabaiana.

A presença da homossexualidade neste romance ocorre tanto de maneira explícita quanto implícita, envolvendo, inclusive, o protagonista da obra. A maneira como o narrador-personagem descreve Coruja é marcada, desde o início, pela admiração: a primeira referência ao personagem resume-se a caracterizá-lo como “um bom em tudo” (Rego, 2011, p. 20). Em seguida, enfatizando a bondade do colega, o narrador revela que fora Coruja o primeiro a se aproximar dele no colégio, quando todos o repeliam. A admiração do narrador em relação ao colega revela-se crescente, sempre enfatizando sua generosidade e ressaltando sua superioridade aos demais, reconhecendo-o por sua grandeza e força “no meio daquela gente pequena” (Rego, 2011, p. 25): “nós éramos dez, e destes dez um somente se desgarrava da covardia, me procurando com o único interesse de me consolar, derramando pela minha alma arranhada as doçuras e as sinceridades de sua alma” (Rego, 2011, p. 25).

A supervalorização de Carlos em relação a Coruja, o qual é reconhecido por sua superioridade, força, generosidade, doçura e sinceridade, transforma-se em adoração quando o colega é punido em seu lugar, sendo, inclusive, comparado a Cristo.

Via o Cristo do quadro subindo para os céus. Na história sagrada ele sofrera pelos homens, recebera uma coroa de espinhos, subira num monte para morrer pelos homens. Sofrer pelos outros! Como isto antes me parecia um conto! Agora, não: estava ali, pertinho de mim, o Coruja, apanhando por minha causa. Ouvia falar sempre que as mães sofriam pelos filhos a dor do parto. Mas era uma coisa natural, mandada por Deus. Coruja fizera uma coisa que eu lhe pedira. E por isso sofrera a maior humilhação, o castigo brutal que por todos os meios evitava. Ficara um réprobo para a legislação do professor Maciel. Fora açoitado como um criminoso de pena máxima, ele que era o melhor aluno da casa. Isto me convencia de que ainda havia grandezas na humanidade (Rego, 2011, p. 29).

A profunda idealização que Carlos desenvolve em relação a Coruja transforma o garoto em uma figura angelical, marcada pela pureza e benevolência. Em *Mundos mortos* (1937), de Octávio de Faria, há a idealização de Carlos Eduardo por Roberto, no entanto no romance de Faria a homossexualidade aparece de maneira mais evidente, indicando menos uma possibilidade (como a que se nota aqui) do que um interesse genuíno, ainda que reprimido e negado, conforme revela a análise desse romance no terceiro capítulo desta tese.

A intensificação da idealização de Coruja por Carlos se dá, portanto, quando o amigo assume a culpa por denunciar ao avô do protagonista os maus-tratos do diretor, sendo castigado em seu lugar, tornando-o uma espécie de mártir e seu salvador. Após esse episódio o contato

entre os garotos fica proibido e eles passam a se comunicar sigilosamente, com trocas de bilhetes marcados por uma linguagem que o próprio Carlos reitera como “de namorados”:

Pensei que Coruja ficasse me odiando desde aquele dia em que o vira tão acima de mim. Quando passava por ele mudava a vista com vergonha, fugindo de um encontro cara a cara com uma vítima que se imolara por minha causa. Mas os olhos miudinhos de Coruja me procuravam. Então começamos a nos olhar como em linguagem de namorados. E dos olhares amigos fomos aos bilhetes confidenciais: as nossas conversas enroladas em papezinhos dobrados (Rego, 2011, p. 33).

Embora não ocorra um envolvimento que caracterize um relacionamento homossexual explícito entre os dois, há uma relação evidente, marcada pela inocência de um interesse mútuo que desponta naturalmente e, antes mesmo de ser compreendido, é castrado. A escolha lexical do narrador para descrever os momentos que ele e Coruja passavam juntos produz um efeito de sentido que aponta para a liberdade, a leveza, a felicidade. Ademais, há a comparação do colégio a um presídio, do qual ambos só se sentem livres quando estão juntos.

Íamos aos domingos e às terças aos banhos de rio. Levava-nos o velho Coelho, de toalha ao ombro, à frente do internato. Parecia que fugíamos de um presídio, pela mão de um avô de conto de fadas. Os pássaros quando fugiam das gaiolas deviam ser assim, com aqueles nossos olhos e aqueles nossos ouvidos abertos aos rumores do mundo. O sol brilhava para a gente com uma vida que não tinha para os outros. Era como se se tratasse de um amigo de quem nos haviam separado à força. E por isto essa alegria em nos ver, em nos tostar as caras amarelecidas nas reclusões (Rego, 2011, p. 33).

Carlos inclusive pondera que “pássaros quando fugiam das gaiolas deviam ser assim”, metaforizando a libertação por meio daquela relação entre eles. A inocência desse envolvimento é reiterada no momento em que Coruja conta a Carlos que deixaria o colégio, provocando-lhe reflexões acerca do valor daquela amizade, que ele compara a uma relação de irmãos.

Pegara agora a Coruja uma afeição exaltada. Se algum dia me pedissem no colégio para ir fazer qualquer coisa por ele, iria de olhos fechados. Aqueles bolos apanhados por minha causa, aquela dignidade de seu rosto, aqueles olhinhos apertados me olhando, os seus bilhetes, os seus sorrisos de alma aberta me arrastavam a querer-lhe um bem que ainda não dera a outra pessoa. Era que nunca tivera um amigo, um, fora da minha família, a que fosse ligado como a um irmão. Sim, um irmão. Filho único, esta palavra só existia para mim na boca dos outros. Via com inveja a solidariedade que unia os irmãos entre si: quando se tocava num, lá corriam todos, os da mesma carne e os do mesmo sangue, enfrentando juntos o perigo. Esse meu primeiro amigo me revelara o que Deus não me dera: um irmão (Rego, 2011, p. 35).

O encadeamento de ideias construídas pelo narrador-personagem indica que a relação que se dá entre os dois não remete necessariamente ao desejo homoerótico, enquadrando-se muito mais no conceito de homossociabilidade, explorado por Eve Sedgwick em *Between men: english literature and male homosocial desire*.

Desejo homossocial: a frase no título deste estudo pretende marcar tanto discriminações quanto paradoxos. “Desejo homossocial”, para começar, é uma espécie de oxímoro. “Homossocial” é uma palavra ocasionalmente usada na história e nas ciências sociais, que descreve laços sociais entre pessoas do mesmo sexo; é um neologismo, obviamente formado por analogia com “homossexual”, e igualmente e obviamente destinado a ser

distinguido do homossexual (Sedgwick, 1985, p. 1, tradução minha).⁵

Quando o amigo lhe conta sobre sua partida, o próprio narrador parece tentar desconstruir essa perspectiva, mas não de uma maneira consciente. Soa confusa sua classificação a respeito daquela relação que se estabelecera entre eles, uma vez que ao considerar Coruja como irmão uma contradição se impõe a todo imaginário romântico que havia sido construído em torno dessa relação, aliás, é ele mesmo quem se refere aos seus bilhetes sigilosos em “língua de namorados”. É, pois, nesse sentido que a relação entre os dois se enquadra no conceito de Sedgwick, na medida em que não se confirma necessariamente uma relação homossexual, ou mesmo o desejo homoerótico, todavia não deixa de existir uma interação evidente entre eles, respeitando códigos de sociabilidade entre homens, visto que

[...] os conceitos de homoerotismo e homosociabilidade reconfiguram radicalmente a questão das relações entre amizade masculina e homossexualidade. O conceito de homosociabilidade é mais abrangente e complexo que o de amizade, assim como o de homoerotismo o é em relação ao de homossexualidade. A conjugação de ambos permite abarcar um amplo espectro de relações entre homens e situar o homoerotismo em suas dinâmicas de contigüidade e diferença com outras formas de relações masculinas, liberando-nos das compartimentações falaciosas do discurso homofóbico (Barcellos, 2006, p. 24).

Isso posto, embora o narrador em primeira pessoa não reconheça a possibilidade de um envolvimento com Coruja, ou não identifique aquilo que sente como desejo, a construção dessa interação promove a interpretação de que havia ali, por parte de ambos, um afeto para além do fraternal, compreendendo a teoria de Sedgwick corroborada por Barcellos.

Aliás, esse envolvimento não é visto por todos com os mesmos olhos ingênuos do narrador. Mendonça (o Pão-Duro), por exemplo, levanta suspeitas sobre a sexualidade dos garotos: “um dia o safado do Pão-duro me insinuara com aquela malícia ordinária: — Vocês dois estão trocando?” (Rego, 2011, p. 54). Diante dessa insinuação, o narrador abandona a postura da ingenuidade e o discurso do interesse mútuo que havia entre eles para adotar uma postura de defesa da acusação, baseando-se no argumento de um amor puro e exclusivamente fraternal, mas também direcionando ao amigo a responsabilidade por qualquer interesse extra fraternal. Não parece à toa, portanto, que ao narrar a despedida dos dois Carlos reforce os olhos umedecidos de Coruja, “o seu coração grande, a sua alma de moça” (Rego, 2011, p. 54). E, em sua própria defesa, o narrador continua a reunir argumentos que possam transferir ao colega qualquer possível imagem relacionada à homossexualidade: “[é] verdade que Coruja gostava mais de mim do que eu dele. Maria Luísa viera desviar os meus entusiasmos. Mas sempre o

⁵ “Male homosocial desire: the phrase in the title of this study is intended to mark both discriminations and paradoxes. ‘Homosocial desire’, to begin with, is a kind of oxymoron. ‘Homosocial’ is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with “homosexual”, and just as obviously meant to be distinguished from homosexual” (Sedgwick, 1985, p. 1).

meu amigo seria um privilegiado na minha afeição. E ele era um casto” (Rego, 2011, p. 54). O discurso do narrador entra em contradição mais uma vez ao mencionar que Maria Luísa desviara-lhe os entusiasmos, revelando que de fato houvera ali algum interesse além da pureza da amizade que ele pregara.

Antes, porém, de trazer à luz as personagens que ocupam o centro da abordagem homossexual desse romance, isto é, aquelas que protagonizam uma relação homoerótica explícita, cabe mencionar uma referência à homossexualidade que desponta com a carga da insinuação, refletindo um posicionamento preconceituoso. Trata-se de Mané Pereira, personagem cuja homossexualidade só é de fato identificada em *Usina* com descrições de seus envolvimento com outros homens (mas isso é assunto para o terceiro capítulo); em *Doidinho*, por sua vez, na abordagem dessa figura, a referência à homossexualidade se resume ao seguinte fragmento: “— O negro cai com os quartos! Sustenta os homens com o dinheiro do santo. Sei lá! Podia tudo ser mentira. O andar miudinho do negro velho é que trazia aquelas suspeitas vergonhosas” (Rego, 2011, p. 103). Destaca-se nessa alusão a Mané Pereira a perspectiva taxativa de uma sociedade que se mostra atenta aos menores sinais de falha de virilidade para colocar em xeque a masculinidade de um sujeito.

A análise desse trecho quanto à abordagem da homossexualidade concentra-se em três aspectos: a expressão carregada de preconceito elencada para se referir à possível homossexualidade da personagem – “suspeitas vergonhosas”; o que, nesse caso, motiva essas “suspeitas” – “o andar miudinho do negro velho”; a consideração feita pelo narrador acerca da possibilidade de “tudo ser mentira”. Tendo em vista que “[a] masculinidade é uma performance, ou seja, ela é representada de uma maneira que reforça a visão do que é amplamente considerado normal para os que nasceram homens” (Bola, 2022, p. 36), a consideração da homossexualidade, ou melhor, as “suspeitas vergonhosas” levantadas em relação a Mané Pereira têm como alicerce o julgamento e o preconceito que recaem sobre aqueles indivíduos cujas atitudes, características, maneiras de se portar, entre outros aspectos, não se adequam a um padrão preestabelecido.

O olhar de julgamento e o posicionamento preconceituoso e taxativo também imperam na descrição da relação homoerótica mais evidente na obra, isto é, entre Manuel Mendonça (o Pão-Duro) e Clóvis. O primeiro carrega a reputação da maledicência “Pão-Duro era ruim. Um caráter bem de nível baixo. Gostava de pisar nos outros com picardia, de estar sempre contrariando” (Rego, 2011, p. 31). O segundo, por sua vez, transmite a imagem da candura, por meio de características que reforçam sua fragilidade: era o menor dos internos; dócil; chega ao colégio cheio de recomendações do pai, de quem se despede com beijos. Ao construir essa

imagem acerca da personalidade de cada um deles, o narrador cria o aparato para responsabilizar o infame Pão-Duro pela ultrajante relação que se dá entre os dois, marcada pelo escândalo e vista como imoralidade.

Desde a primeira referência, que evidencia o despontar da suspeita de uma relação entre Mendonça e Clóvis, o primeiro é apontado como dominante e responsabilizado pela conquista, enquanto o segundo assume o posto da passividade: “Este agora andava todo pegado com o Clóvis, enganando o menino com doces e pedaços de queijo, num chaleirismo que nos deixava preocupados. Pão-Duro também tinha coração. Mas não era porque Clóvis fosse pequeno, não tivesse mãe: era porque Clóvis era bonitinho” (Rego, 2011, p. 83). A evidente bajulação do menor por Mendonça incomoda os demais, causando uma preocupação fundada exclusivamente no preconceito. Ademais, ao indicar como principal motivo do interesse de Mendonça por Clóvis o fato de o garoto ser “bonitinho”, anulando a ideia de que aquelas investidas fossem baseadas somente em sua fragilidade, o narrador parece buscar reunir argumentos que atestem a homossexualidade do Pão-Duro.

A aproximação dos dois gera burburinho e, assim como ocorre com Mané Pereira, antes mesmo de qualquer confirmação de que entre eles havia alguma relação, as suspeitas assumem a proporção de realidade.

Pão-Duro tinha inimigos cruéis. [...] Os seus amores encontrariam espias impiedosos. Ele dormia com Clóvis no mesmo quarto. A rede de um junto da cama de cortina do outro. Ninguém via coisa nenhuma, senão Pão-Duro estava desgraçado. Imaginava-se somente. As suposições, porém, criavam corpo de coisa vista (Rego, 2011, p. 83).

Conforme o narrador reitera, até esse momento não havia indícios de que “aquilo que preocupava a todos” de fato estivesse acontecendo entre os dois, uma vez que “ninguém via coisa nenhuma”, embora criassem “corpo de coisa vista”. À medida que a aproximação entre eles se estreitava, o incômodo se intensificava, a ponto de chegar ao conhecimento do diretor.

Cinco dias antes das férias estourou o escândalo de Pão-Duro com o Clóvis. Aquilo não podia mais continuar como estava. Seu Maciel era como certos pais irascíveis, que brigam com as filhas por coisas insignificantes e no entanto as deixam por lugares escuros namorando. O namoro de Pão-Duro dava na vista (Rego, 2011, p. 84).

Novamente a responsabilidade recai sobre Mendonça, como se só ele existisse na relação, uma vez que o narrador classifica o envolvimento dos dois como “o namoro de Pão-Duro”. A vista grossa do diretor, no entanto, não pôde mais se sustentar quando até o velho Coelho, encarregado de cuidar dos garotos, começara a desconfiar dos dois. O narrador demonstra sua intenção de acumular provas da relação homossexual entre os garotos e, para isso, usa como argumento a sabedoria do velho Coelho, isto é, sendo ele “um homem da vida” que “sabia medir até onde ia a amizade e onde começava a malícia” (Rego, 2011, p. 85), não haveria de estar errado ao considerar que aquilo estava “cheirando à frescura” (Rego, 2011, p.

85).

A busca pela reunião de evidências da relação proibida entre os garotos tem continuidade com a menção ao comportamento deles no banho de rio: “[...] deixava Clóvis sair de junto dele. Pão-Duro ficava rondando, todos de olhos compridos, dando mergulho para estourar embaixo do menino. E este tinha umas risadinhas de quem estivesse com cócegas” (Rego, 2011, p. 85). Por fim, a retaliação, que soa tão aguardada pelo narrador, ocorre quando um dos garotos finalmente faz a denúncia.

Mas o dia de Pão-Duro chegou, ou melhor, a noite de Pão-Duro. Ele pensava, como todo apaixonado, que o mundo tinha os olhos e os ouvidos fechados: só eles existiam, só eles viam e ouviam: o resto era mudo e cego. Clóvis e ele dormiam no mesmo quarto, e os inimigos de Pão-Duro não dormiam. E deu-se o escândalo. Parece que foi João Cânciao quem gritou de madrugada: “Seu Maciel, Mendonça está na cama de Clóvis” (Rego, 2011, p. 85).

O encerramento do caso não se dá, todavia, sem uma última ênfase à inocência de Clóvis e à culpa de Mendonça, a quem o pai, aliás, promete uma surra, ao passo que Clóvis mantém sua postura cândida, frágil e vulnerável, não restando menção a qualquer tipo de punição a ele. Após a denúncia, seu Maciel (o diretor) inicia um interrogatório objetivando apurar os fatos que envolviam aquela “pouca-vergonha”: “na mesa o velho não olhava para ninguém. Estava acabrunhado. De vez em quando, sem se esperar, largava uma frase: — Desmoralizaram-me o colégio!” (Rego, 2011, p. 86).

O narrador mostra-se tão imbricado na responsabilização de Mendonça que ao final da cena faz questão de vitimizar Clóvis mais uma vez: “Coitado! Tinha pena dele. Fora um fraco nas mãos grosseiras do outro. [...] Mas que culpa podia haver naqueles dez anos de sua vida? Pão-Duro, sim, que era um safado, um somítico” (Rego, 2011, p. 86). Para corroborar seu posicionamento o narrador acrescenta inclusive o argumento de D. Emília, que sugere: “— Não precisa expulsar. Basta separar um do outro. O pequeno não tem culpa. É preciso somente vigiar o grande” (Rego, 2011, p. 86). Ironicamente, o próprio delator do caso (João Cânciao) acaba, após o escândalo, se aproximando de Clóvis com interesses semelhantes aos de Pão-Duro, o qual, por vingança, também denuncia Cânciao a D. Emília.

Diante do envolvimento de João Cânciao com Clóvis, Carlos faz o seguinte comentário: “todos os meus inimigos pegavam amizade com o *pobre do Clóvis*” (Rego, 2011, p. 121, grifo meu). Algumas reflexões despontam dessa asserção: o narrador marca seus inimigos com o estigma da homossexualidade, reconhecendo-a como malícia; Clóvis é definido por sua vulnerabilidade, de modo que os inimigos de Carlos, isto é, aqueles identificados pela malícia, aproximam-se dele para tirar proveito de sua candura; a fragilidade de Clóvis ao mesmo tempo causa pena no narrador e motiva o interesse dos demais, reforçando o estigma da passividade

que recai sobre o mais frágil. Nesse sentido, o narrador parece arquitetar uma inversão de valores a favor de seus ideais, já que para responsabilizar seus inimigos, lançando sobre eles a imagem da maledicência, transmuta para o dominante a culpa que normalmente recai sobre o passivo rompendo com seu significado mais comum, isto é, o da falta de masculinidade, e reforçando o ideal da candura atrelada à fragilidade.

Esse direcionamento da culpa a Mendonça e comiseração em relação a Clóvis soa menos voltado a um interesse genuíno em defender o vulnerável do que imbricada nos interesses de Carlos, em razão de sua desavença com Mendonça. Não é à toa que, ironicamente, a amizade entre Mendonça e Clóvis é vista pelo narrador como namoro, embora ele se mostre indignado com o mesmo julgamento feito por Mendonça a respeito de sua relação com Coruja: “Eles não podiam compreender que houvesse no mundo aquele interesse de irmãos entre estranhos, aquela ternura, aquele amor mesmo, de um menino por outro menino” (Rego, 2011, p. 54). Essa falta de compreensão, da qual o narrador é alvo, no que se refere à pureza da amizade entre garotos é posteriormente exercida por ele mesmo, ao julgar a relação entre Mendonça e Clóvis, indicando que sua postura em defesa dessa ternura de seus sentimentos não passa de uma estratégia utilizada em benefício próprio.

Ainda que a abordagem da homossexualidade nesse romance favoreça uma análise profícua, sua exploração ocorre de maneira velada. O assunto aqui é interdito, impronunciável e negado; nem mesmo as personagens que protagonizam tais relações demonstram aceitá-las, ou sequer compreendê-las. É somente em *Usina* (1936), quinto livro do ciclo, romance contemplado com mais afinco no terceiro capítulo desta tese, que a abordagem da temática se dá de maneira mais significativa, sem tantas contradições e negações, evidenciando-se no protagonista da obra (Ricardo).

Com o objetivo não somente de reunir reflexões de outros pesquisadores sobre o assunto, mas também visando confrontar com as considerações aqui desenvolvidas, é imprescindível recorrer a trabalhos anteriores a este estudo cuja temática de enfoque envolva masculinidades e homossexualidade no romance em questão. Nesse caso, merecem destaque três pesquisas cujo foco analítico (ou um deles) se dá sobre o romance *Doidinho*: um artigo publicado no XII Congresso Internacional da ABRALIC (2011), de autoria de José Vilian Manguiera, intitulado *Uma história monstruosa: a presença do homoerotismo na obra de José Lins do Rego*; um artigo publicado no XII Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades (2016) cujo título é *Representação de masculinidades homossexuais em romances de José Lins do Rego*, de Samuel Rodrigues da Rocha; e a recentemente publicada tese de doutorado em Ciências Sociais (UFCG, 2021), de Carla D. M. Honorato de Araujo – A

representação do macho na obra de José Lins do Rego.

O artigo de José V. Manguiera oferece uma leitura com foco para a presença de personagens homossexuais tanto masculinos quanto femininos, buscando chamar a atenção para o modo como o sujeito *gay* é representado nesse universo literário marcado pela masculinidade hegemônica. Nesse sentido, embora esse trabalho seja o único dos três cujo título não prevê a centralização das masculinidades, sendo também o único a lidar com a homossexualidade feminina, um dos conceitos basilares do estudo é justamente a masculinidade hegemônica, refletindo a impossibilidade de prescindir da teoria das masculinidades ao abordar personagens tão emblemáticas como os homens de José Lins do Rego.

As obras contempladas por Manguiera (2011) são *Doidinho*, *Água-mãe*, *Riacho Doce*, *Usina*, e em segundo plano, justamente em razão da abordagem da homossexualidade em personagens secundárias ou em meras alusões, estão *Cangaceiros* e *Pedra Bonita*. O pesquisador reitera, aliás, o esquecimento ou apagamento dos sujeitos homoeróticos na obra de José Lins do Rego. Quanto à análise de *Doidinho*, Manguiera concentra-se mormente no olhar que o narrador lança à relação entre Mendonça e Clóvis, que conduz o leitor a identificar a exploração do primeiro sobre o segundo. As análises e reflexões propostas pelo autor também abrangem as relações de poder e dominação que regem as masculinidades, visto que, já ao final de suas ponderações sobre as cenas que envolvem essas personagens Manguiera chama a atenção para a fragilidade e a submissão de Clóvis como responsáveis por despertar nos mais velhos a atração homoerótica.

A pesquisa de Rocha (2016), cuja abordagem dialoga ainda mais com as reflexões deste trabalho ao colocar em foco as masculinidades, centraliza a homossexualidade masculina em três romances de José Lins do Rego: *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Usina*. O pesquisador também considera que “nos anos iniciais da década de 1930 as relações homoeróticas eram vistas como consequência da urbanização pela qual a sociedade brasileira estava passando e como um processo de iniciação aos modelos de masculinidades necessários ao ser macho no Nordeste” (Rocha, 2016, p. 1). Os três romances analisados pelo estudioso também ganham destaque neste trabalho. Aqui, no entanto, o olhar dedicado a cada um é consoante à relevância da homossexualidade na obra. Em vista disso, a abordagem de cada um deles se dá, nesta pesquisa, em momentos diferentes: este subtópico se concentra sobre *Doidinho* em razão da importante presença da homossexualidade, todavia é somente em *Usina* que se evidencia a verdadeira centralização do assunto, com um protagonista cuja sexualidade soa transitória e fluida, sendo, pois, um dos romances elencados para análise mais aprofundada no terceiro capítulo deste trabalho. Já no que se refere ao romance inaugural do ciclo, *Menino de engenho*, em razão da abordagem mais sucinta da homossexualidade, que se resume ao teor sugestivo de

uma única menção, é explorado no subtópico 1.2.2 deste capítulo – destinado a romances que trabalham a homossexualidade de maneira secundária.

Rocha (2016) lida com o assunto de maneira um tanto mais abrangente que Manguiera (2011), não se restringindo à cena que envolve a relação homoerótica entre Mendonça e Clóvis, mas também discorrendo sobre as demais situações em que há referência à homossexualidade, ainda que em meras alusões. O pesquisador aborda, inclusive, a sugestão de homossexualidade feita por Mendonça em relação à amizade entre Carlos de Melo e Coruja; e também não deixa de lado a referência a Mané Pereira, personagem sobre a qual também pairava a suspeita da homossexualidade. Entretanto, a despeito de sua abrangência mais ampla no que se refere às personagens em comparação à análise desenvolvida por Manguiera (2011), as reflexões tecidas por Rocha em seu artigo revelam-se mais sucintas, não passando, por vezes, de alusões cujo objetivo parece se restringir a evidenciar a existência dessas referências e não a analisá-las.

Quanto à tese de doutorado de Carla D. M. Honorato de Araujo, o objetivo principal é discutir a representação das masculinidades na obra de José Lins do Rego, com um recorte temporal que contempla as obras do autor publicadas justamente ao longo da década de 1930, isto é, aquelas que compõem o “Ciclo da cana-de-açúcar”: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936) e *Fogo Morto* (1940). A autora reitera a importância de observar a representação da masculinidade hegemônica na construção das personagens do escritor nordestino. Outro interesse comum em relação a este trabalho diz respeito à abordagem da homossexualidade masculina nas obras de José Lins do Rego, assunto para o qual Araújo destina um capítulo de sua tese, que recebe o título de “Masculinidades homossexuais”. Antes de adentrar os romances sobre os quais a pesquisadora se dispõe a tecer considerações, sua atenção é voltada para a recorrência da temática da homossexualidade na obra de José Lins do Rego (que surge em três dos romances que compõem o Ciclo: *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Usina*), a despeito de não se tratar de um tema basilarna obra do autor.

As reflexões que a estudiosa traz acerca do romance *Doidinho* concentram-se, sobretudo, nas exigências impostas pela cobrança de disciplina sob o olhar vigilante das autoridades do colégio visando à garantia do *status* de “homem de verdade”. E, embora sua análise mostre-se mais voltada à figura de Mendonça (personagem a quem é atribuído o domínio na relação homoerótica) e inclinada a evidenciar as marcas da heteronormatividade e das exigências de virilidade, Araújo desenvolve, ainda que de maneira sucinta, uma reflexão acerca da submissão da personagem Clóvis, aproximando-o da personagem José Maria, da novela de Gilberto Freyre, *Dona Sinhá e o filho padre*, cujo desejo homoerótico, segundo a

pesquisadora, é responsável por desviá-lo do caminho de Deus. Situação análoga a esta se dá em *Mundos mortos* (1937), de Octávio de Faria, romance sobre o qual há uma análise mais aprofundada envolvendo a abordagem da homossexualidade no terceiro capítulo deste trabalho. A semelhança, nesse caso, envolve a atitude da personagem Roberto Dutra, que nutrindo uma paixão platônica por Carlos Eduardo carrega o fardo de sustentar interesses pecaminosos pelo colega, responsáveis por afastá-lo de Deus, assim como ocorre com José Maria, da novela de Freyre, sob o olhar de Araújo em sua tese.

A despeito do vínculo que Araújo estabelece entre Clóvis e José Maria, em função do desvio do caminho de Deus motivado por sua sexualidade pecaminosa, a maneira como o envolvimento entre Pão-Duro e Clóvis é narrada em *Doidinho* atribui a “culpa” dessa relação muito mais ao primeiro, a quem é direcionada toda a responsabilidade tanto pelo estabelecimento quanto pela manutenção do relacionamento, do que propriamente a Clóvis, reconhecido por sua fragilidade e submissão.

Ainda no âmbito das pesquisas que colocam em foco o segundo romance do “Ciclo da cana-de-açúcar”, é importante ressaltar que nem todas se aprofundam na abordagem da temática homossexual, algumas sequer a resvalam, como é o caso do trabalho de Sênia M. de Souza, que produz uma dissertação de mestrado cujo objetivo é pensar a formação de Carlos de Melo em três romances do Ciclo: *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Banguê*. No entanto, ao desenvolver a análise de *Doidinho*, concentrando-se na formação do narrador-personagem, Souza não chega a mencionar a abordagem da homossexualidade. A sexualidade, de modo geral, também acaba ficando um tanto à margem em suas discussões, de modo que suas análises, no que se refere ao assunto, apresentam um caráter de mera referência, sem grandes aprofundamentos.

A obra de Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, também não se aprofunda na temática das sexualidades, menos ainda na da homossexualidade, abrangendo-a em uma ou outra análise, as quais são exploradas em momentos apropriados, como é o caso da consideração do pesquisador acerca da relação que se estabelece entre Pedro Borges e Nininho, em *Os caminhos da vida*. Nas alusões a *Doidinho*, no entanto, nem homossexualidade, nem qualquer aspecto da sexualidade tão manifesta do protagonista são abordados pelo pesquisador.

Haja vista a riqueza temática dos romances de José Lins do Rego, as análises sobre suas obras podem ser (e são) feitas sob diversos aspectos. A abundância de assuntos explorados pelo autor também é um fator que dificulta o aprofundamento analítico que dê conta de esmiuçar, em um único estudo, toda a profundidade de seus enredos. Nesse sentido, ao chamarmos a atenção para a ausência, nesses estudos, da abordagem da homossexualidade no romance em

questão, longe de tecer críticas aos trabalhos que não se prestam a essa reflexão, visto que, evidentemente, cada leitura tem seu caráter enriquecedor, devido justamente à singularidade do olhar de cada pesquisador e de seu empenho em se aprofundar em qualquer assunto possível de ser explorado, o intuito envolve muito mais destacar as sombras que ainda pairam sobre essa sexualidade marginalizada.

No entanto, é inegável a representatividade e o estranhamento diante dessa carência de análises voltadas à homossexualidade em estudos que colocam em foco um romance cuja abordagem do assunto mostra-se significativa, como este de José Lins do Rego, especialmente considerando uma obra de peso a respeito do romance de 30, como a de Bueno (2015), e uma pesquisa que estuda justamente a formação do protagonista do romance em questão. Não seria uma falácia, portanto, atribuir essa lacuna no que se refere à abordagem do assunto ao silenciamento e segregação da homossexualidade nos estudos literários, tendo em vista que pesquisas voltadas mormente às figuras marginais parecem fazer vista grossa às cenas em que o homoerotismo se destaca, não se aprofundando ou sequer resvalando as relações homoeróticas.

1.2.1.3 *Capitães de Areia* (1937) – Jorge Amado

Esse romance, cuja publicação se dá em um período marcado pela angústia social no plano político (às vésperas da implementação do Estado Novo), inaugurando a fase ditatorial da era Vargas, contempla a crítica e condenação da opressão, da exploração e do preconceito, por meio da representação da realidade vivenciada por personagens marginalizadas. Aliás, a edição utilizada nesta pesquisa conta com uma explanação, logo em seu início, acerca da queima de exemplares de sua primeira edição por autoridades da ditadura, dado seu caráter revolucionário.

Ao discorrer sobre o brilhantismo do autor de *Capitães de areia*, Stegagno- Picchio não deixa de enfatizar a “intencionalidade política e social” da literatura amadiana.

Jorge Amado (1912-2001): sem dúvida o escritor brasileiro mais conhecido no mundo, autor de uma saga baiana que continua até hoje e em que ele soube tornar a sua Bahia natal lugar mítico para os sonhos dos leitores de cinco continentes. [...] Sem contar que o romance de Jorge Amado sempre obedece (pelo menos na sua primeira fase) a uma precisa intencionalidade política e social. A literatura dele é uma literatura participante, programaticamente comprometida, em que realismo e romantismo, humanitarismo e denúncia, se fundem a serviço de uma ideia (Stegagno-Picchio, 2004, p. 534).

Haja vista a característica de denúncia social da produção literária amadiana, o que torna o enredo de *Capitães de Areia* ainda mais impactante, para além da trama, é justamente o fato de ser protagonizado por meninos em situação de rua, crianças e adolescentes que são forçados, pela realidade em que vivem, a se comportar precocemente como adultos. O comprometimento

de Amado com a denúncia social ramifica-se e atinge várias esferas em uma mesma obra, abrangendo a desigualdade social, o descaso do governo com crianças, os maus-tratos sofridos por jovens em reformatórios, o machismo e o preconceito.

Nos romances de Jorge Amado, são exemplificados todos os problemas da luta de classes de um país ainda subpolitizado, onde o ideal de liberdade perseguido por cada personagem é ora visto como integração numa comunidade que se liberta nas práticas folclórico-religiosas, ora, mas bem mais raramente, como conquista de uma consciência de classe e de um compromisso de batalha imediato. Jorge Amado ama os seus personagens, conhece-lhes o sorriso e as fraquezas (Stegagno-Picchio, 2004, p. 534-535).

Autor de diversas obras de cunho político e social que não somente se destacam entre o romance de 30 como também marcam a literatura nacional, Amado compõe um grupo cuja tendência envolve justamente a denúncia das injustiças sociais e os dramas sofridos pelo povo nordestino, pelos retirantes e pela população menos abastada. Nessa mesma corrente encontram-se outros grandes nomes, tais quais José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. Tendo em vista a potência que o romance de cunho social assume na literatura de 30, Amado se destaca através do brilhantismo de sua abordagem crítica a uma sociedade habituada a ocultar as injustiças que se impunham. Sua simpatia pelos humildes e esquecidos é a centelha para a propagação da chama que é a escrita de Jorge Amado, de modo que seus personagens, como Stegagno-Picchio menciona, amados e conhecidos pelo autor, carregam em si essa chama cujo intuito é reduzir a cinzas a sociedade que os aprisiona.

Em *Capitães de areia*, ainda segundo Bueno (2015), evidencia-se a narrativa que beira a reportagem, tão comum ao romance de 30. Inclusive, a obra se inicia com uma notícia, publicada em um jornal de Salvador, sobre atividades criminosas do bando de crianças e adolescentes conhecido como “Capitães de areia”. Ao iniciar com uma reportagem publicada em um jornal local, a narrativa ficcional ganha certo tom de realidade e confiabilidade, conduzindo o leitor a refletir sobre o enredo em uma espécie de jogo de comparação com a realidade, o que também torna evidente seu tom de denúncia social.

Embora impere no romance a crítica ao abandono e à violência sofrida por meninos de rua, não é somente dessa polêmica que a obra se vale. Ao longo do enredo há abordagem de temáticas como o abuso de poder das autoridades, intolerância religiosa, abuso sexual e homossexualidade. Bueno (2015) tece diversas reflexões acerca da obra, abrangendo vários de seus vieses, seja com o olhar voltado primordialmente sobre a obra, seja tecendo comparações com outros romances, ou mesmo ao ponderar aspectos específicos da escrita do autor. Todavia, na obra do pesquisador, assim como em suas reflexões acerca de *Doidinho*, conforme exposto anteriormente, não há menção à abordagem da homossexualidade no romance. Não obstante, algumas questões trabalhadas em seu estudo servem como ponto de partida para despontar certas discussões e ponderações.

O professor pondera a complexidade da produção do “romance proletário”, uma vez que envolve um projeto em que se deve considerar a simpatia humana pelos miseráveis, algo que Jorge Amado executa com maestria, trazendo para suas páginas os enfrentamentos e a voz do povo. Em *Capitães de areia* essa simpatia de Amado pelos humildes transfigura-se na representação dessas crianças e adolescentes que deixam o lugar da marginalização para serem vistos e apresentados por meio de uma perspectiva que exalta sua simplicidade e aspirações comuns à idade. Portanto, esses jovens são recebidos pelo leitor de Amado com o cuidado de um olhar que os normaliza em vez de marginalizá-los, mas sem deixar de expor e denunciar os impasses de suas vivências e seus enfrentamentos.

Ao ressaltar a importância da produção literária de Jorge Amado no que se refere ao romance proletário, em defesa de sua simpatia pelos miseráveis, Bueno tece uma consideração que serve de gatilho a importantes reflexões voltadas aos interesses deste trabalho. Segundo ele

[n]essa espécie de armadilha cairia a maioria dos escritores de esquerda que, desejando fazer “romance proletário”, ao não perceberem claramente as implicações desse projeto de simpatia humana pelos miseráveis, muitas vezes figuraram uma demonstração da fraqueza do homem submetido ao trabalho e à exploração, quando pretendiam mostrar as mazelas do tempo presente [...] (Bueno, 2015, p. 269).

O posicionamento crítico do historiador é destinado aos escritores que acabam por construir a representação das mazelas com imagens de submissão, em vez de criar figuras de potência, consolidadas por seus enfrentamentos, como as personagens amadianas. Essa perspectiva da “fraqueza do homem” representada por esses escritores que, conforme Bueno, falham em seu projeto de construir romance proletário anuncia também a questão da superioridade dos homens uns sobre os outros. Sob esse aspecto, evidencia-se a pluralidade das masculinidades e, com isso, é possível construir uma espécie de classificação do tipo de homem representado por autores que, como Jorge Amado, demonstram simpatia pelos humildes. Trata-se de personagens que, embora vivenciem a realidade da submissão, costumam ser representados com inclinação para a luta; meninos, garotos, homens que não se submetem e que, como Pedro Bala, líder dos Capitães de areia, encontram na marginalização sua força.

Reconhecer e afirmar a potência das personagens masculinas de Jorge Amado não significa, entretanto, retirá-los de seu lugar de marginalidade, pelo contrário, sua escrita ressalta os enfrentamentos daqueles que se veem à margem da sociedade e para quem tudo o que resta é criar sua própria comunidade, a qual também não está livre dos patamares que regem as masculinidades. Exemplo disso é o próprio grupo cujo nome dá título ao romance, os “Capitães de areia”, meninos em situação de rua que criam suas próprias leis, imitando a vida adulta e sobrevivendo à marginalidade.

Esse grupo de crianças marginalizadas, reproduzindo a construção da sociedade de modo geral, esboça uma organização própria de patamares das masculinidades, ressaltando a inexistência de limites para a pluralidade desses níveis, uma vez que havendo uma sociedade composta por indivíduos masculinos, haverá um código masculino para defini-los. Não é diferente com o bando dos Capitães de areia: há um líder, Pedro Bala, que dita as regras e a quem todos devem satisfação e respeito, a quem também são impostas certas cobranças para a manutenção de sua virilidade e, naturalmente, de sua postura de superioridade. Cenas de estupro, abuso sexual e coação para o sexo são bastante comuns no romance e em diversas ocorrências apresentam a carga da garantia de virilidade. Na cena do estupro cometido por Pedro Bala há ênfase à importância da sexualidade para validação da masculinidade, especialmente dentro do grupo: “[...] se os homens conhecem esses segredos muito antes que as mulheres, os Capitães de areia os conheciam muito antes que qualquer homem” (Amado, 2008, p. 94).

Sobre a imagem feminina, por sua vez, paira uma espécie de dualidade, envolvendo uma perspectiva maniqueísta. Identifica-se uma menina/mulher como pertencente ao grupo das pecadoras, feitas para o sexo, para satisfazer os homens ou, no extremo oposto, pertencente ao grupo das idealizadas, imaculadas, vinculadas à maternidade. A garota, estuprada por Bala, é reduzida à sexualidade e, mesmo ao usar sua virgindade como argumento para não ser estuprada, a menina não é poupada e a permissão para o sexo anal torna-se a única saída para que o abusador a mantivesse “virgem”.

No entanto, o narrador onisciente aponta um resquício de pesar em Pedro, que se mostra abalado pelo choro da garota, compadecendo-se de sua fraqueza: “Mas para Pedro a maior defesa da negrinha eram os olhos cheios de pavor, olhos de animal mais fraco que não tem forças para se defender” (Amado, 2008, p. 97). Ao analisar essa passagem, Bueno percebe que aquilo que abala Pedro não é necessariamente a virgindade da menina, mas “a percepção de que tinha diante de si alguém lançado à própria sorte, desamparado e com medo. É a simpatia pelos mais fracos que ele, socialmente também entre os mais fracos, é capaz de sentir, por ser experiência sua e não de um outro” (Bueno, 2015, p. 292). Todavia, o fato de reconhecer a fragilidade da menina e compadecer-se dela por comparar à sua própria fragilidade não é suficiente para impedir o abuso, e Pedro Bala mostra-se, por meio do estupro, dominante, detentor do poder, capaz de tomar para si aquilo que deseja, ainda que precise arrancar de alguém com quem “simpatize”.

A fraqueza e a fragilidade são predicados do fracasso e devem ser evitados a qualquer custo por aqueles que, como Pedro Bala, buscam garantir sua masculinidade e

conquistar/manter o poder. A consciência de Bala revela o paradoxo do abuso que cometera: se por um lado cometer o abuso e atestar sua força e capacidade de ter aquilo que deseja são atitudes que lhe garantem o poder, é irônico que, por outro, o mesmo ato seja responsável por levá-lo a se sentir fraco.

Pedro baixou a cabeça, não sabia o que dizer, não tinha mais desejo nem raiva, só tristeza no seu coração [...] Agora se sentia mais fraco que ela, a mão da negrinha pesava na sua como se fosse chumbo. [...] E tinha vontade de se jogar no mar para se lavar de toda aquela inquietação [...] o desespero de sua vida de criança abandonada e perseguida, a pena que sentia pela pobre negrinha, uma criança também (Amado, 2008, p. 98-99).

Não é, contudo, sem incômodo que Bala se dá conta de sua própria fragilidade ao se reconhecer na menina. A incapacidade de ser completamente insensível em relação à vulnerabilidade da garota é fruto de sua autopiedade. Pedro Bala a estupra por não conseguir conter seu desejo, revelando sua natureza infantil e até animalesca cujas necessidades precisam ser sanadas sem preocupações com as consequências de seus atos. A conquista sexual não lhe confere masculinidade ou força, pelo contrário, o torna mais fraco na medida em que reconhece na vulnerabilidade da garota a sua própria, de criança abandonada.

O romance apresenta, portanto, um grupo de crianças e adolescentes cujo líder encara e reconhece sua vulnerabilidade às custas da fragilidade de outra criança, compadecendo-se dela, mas sem livrá-la do sofrimento, imitando a hipocrisia da sociedade que apesar de estar a par da fragilidade de menores abandonados, demonstrando muitas vezes uma postura que reflete a compaixão, não adota atitudes capazes de livrá-los de seu sofrimento. Esses menores, deixados à própria sorte, se veem obrigados a criar suas próprias leis para viver e sobreviver. As regras de convivência que se impõem assumem, portanto, um padrão naturalmente infantil, baseado em suas vontades e na lei do mais forte, reproduzindo à sua maneira as regras de convivência social.

Em relação à maneira de lidar com a sexualidade não poderia ser diferente. Dialogando com a realidade de meninos em situação de rua, o comportamento e a compreensão deles em relação ao sexo seguem uma lógica quase animalesca, de modo que a relação homoerótica envolve domínio, e a posição de atividade é crédito daquele que se mostra capaz de dominar, ao passo que o dominado é “apassivado”, simulando a alegoria de predador e presa. Aliás, a construção e a carga da masculinidade e da virilidade desses garotos é bastante diferente daquela que se dá em *Doidinho*, de José Lins do Rego, em que os garotos, embora na mesma faixa etária desses meninos de Jorge Amado, vivenciam uma realidade completamente diferente. Enquanto os capitães enfrentam o mundo sem ter quem lhes forneça afeto e proteção, construindo e atestando sua masculinidade através de relações hierárquicas, os meninos do

internato de José Lins do Rego são criados em casa podendo desfrutar da infância sem as mesmas preocupações com jogos de poder. No que se refere à descoberta da sexualidade as diferenças não são menos evidentes. A dos capitães é prematura, o desejo assume uma potência quase primitiva e, a despeito da carga negativa dessas relações homoeróticas, há uma espécie de contrato interno que viabiliza o envolvimento entre os garotos. Em *Doidinho* as relações que ocorrem entre os rapazes assumem caráter de homosociabilidade, embora não deixem de carregar o peso da falha de virilidade. Não é à toa que o envolvimento entre Clóvis e Mendonça se dá em absoluto segredo e ao serem descobertos sofrem julgamento e punição.

A despeito da permissividade que paira sobre o homoerotismo entre os capitães, as relações não acontecem, todavia, sem muitas justificativas por parte de um narrador que aborda os conflitos internos das personagens e o envolvimento entre os garotos expressando sua própria opinião, assumindo uma postura (quase) sempre pejorativa em relação à homossexualidade. Através do olhar e da voz do narrador as relações sexuais mantidas pelos integrantes do grupo são reconhecidas como efeito colateral da falta de mulheres, e a homossexualidade assume, a partir dessa perspectiva, caráter de substituta da relação que seria normal e esperada: a heterossexual. Outra justificativa que respalda a relação sexual entre os garotos é a da carência afetiva.

Esses garotos não reproduzem as leis da sociedade, mas elaboram as suas próprias, deixando-se dominar pelo desejo à flor de sua puberdade em vigor. Isso posto, mesmo diante de tantas justificativas, não há lei no grupo que impeça a homossexualidade, ao menos não até o momento em que seu conselheiro, padre José Pedro, consegue convencê-los a encerrar a prática. Chama a atenção na narrativa o fato de que o padre já havia tentado de várias maneiras convencê-los a banir a homossexualidade (que ele chama “pederastia”) do grupo, com alegações que envolviam o pecado e a imoralidade dessas relações, todavia, nunca atingira êxito com esse discurso. Ele só fora capaz de convencê-los de fato a partir do momento em que muda o argumento, alterando a abordagem para um discurso realmente capaz de tocar os garotos, abrangendo um fator de grande importância para eles: sua masculinidade.

Segundo o padre “aquilo era uma coisa indigna de um homem, fazia um homem igual uma mulher, pior que uma mulher” (Amado, 2008, p. 102). O intuito de José Pedro, com seu discurso, é “salvá-los do pecado” e, vendo a homossexualidade como “malvadeza”, a maneira que ele encontra para convencê-los a bani-la é apelando para a masculinidade dos garotos, obviamente algo que lhes seria muito mais caro do que se manterem livres do pecado ou da imoralidade. Não ser capaz de validar a própria masculinidade e, pior do que isso, ser equiparado a uma mulher ou, conforme o fragmento, “pior que uma mulher” é inaceitável aos

meninos, motivando a decisão do líder do grupo de banir essa relação.

É só então que a homossexualidade se torna proibida entre os garotos: “Pedro Bala tomou medidas violentas, expulsou os passivos do grupo [...] Pedro Bala arrancou a pederastia entre os Capitães da Areia como um médico arranca um apêndice doente do corpo de um homem” (Amado, 2008, p. 102-103). Haja vista a representação da homossexualidade na obra, de modo geral, carregando o peso da degeneração, ausência de moral e pecado, nessa passagem revela-se inclusive o peso da comparação com um órgão doente, a ser extraído cirurgicamente. Ademais, a compreensão do grupo acerca da homossexualidade é regida pelo ideal binário de gênero e sexualidade, em que há um polo ocupado pelo masculino (que exerce papel ativo) e o outro pelo feminino (que exerce papel passivo).

A cisão estabelecida pelo líder do grupo baseia-se no estereótipo das relações heterossexuais, de modo que em vez de serem considerados dois homens em uma relação homoerótica o que ocorre é o vínculo de um deles com o feminino, sendo definido pelo seu papel passivo.

Uma vez que o que impulsiona a exclusão da homossexualidade é a busca por defender a masculinidade, e partindo da consideração feita pelo padre, que vincula a relação homoerótica à feminilidade, o líder soluciona o problema excluindo os passivos do grupo. A ironia, porém, não envolve apenas a consideração da relação homoerótica com base nos parâmetros da heterossexualidade, abarcando também a relação que se estabelece entre passividade e feminilidade, responsável por decretar o extermínio da masculinidade do indivíduo passivo, ao passo que aqueles que exercem papel ativo na relação sequer são mencionados. Aliás, mesmo antes dessa decisão de Pedro Bala, já havia sido mencionada na narrativa a exclusão de passivos do grupo.

Pedro Bala acordou com um ruído perto de si. Dormia de bruços e olhou por baixo dos braços. Viu que um menino se levantava e se aproximava cautelosamente do canto de Pirulito. Pedro Bala, no meio do sono em que estava, pensou, a princípio, que se tratasse de um caso de pederastia. E ficou atento para expulsar o passivo do grupo, pois uma das leis do grupo era que não admitiriam pederastas passivos. Mas acordou completamente e logo recordou que era impossível, pois Pirulito não era dessas coisas (Amado, 2008, p. 40).

Cenas como essa, que narram uma abordagem sorrateira ou a tentativa de abuso ou mesmo estupro não são raras no romance e quase sempre carregam o estereótipo da passividade como falta de virilidade. Nesse caso, ao supor a ocorrência do “caso de pederastia” o líder se preocupa em excluir o passivo do grupo, sendo que sobre o ativo não há qualquer menção. Essa instabilidade que paira sobre a aceitação da homossexualidade no grupo pode ser fruto tanto da consciência da inevitabilidade de sua existência, o que leva o líder a fazer vista grossa a essas

ocorrências, quanto motivada pelo contraponto existente entre o desejo exacerbado de meninos na puberdade e a busca pela manutenção e reconhecimento de sua masculinidade.

Todas as cenas em que há menção à relação homoerótica ou demonstração de interesse de um garoto por outro são acompanhadas por algum argumento que justifique o envolvimento, ressaltando o estereótipo da homossexualidade como substituta da heterossexualidade, um desvio que só é permitido com base na ausência daquilo que seria o ideal. Uma das personagens que demonstra interesse sexual por outro garoto é Boa-Vida, desejo que surge, no entanto, floreado pela justificativa de não ter sorte com mulheres: “Boa-Vida achava-o decididamente lindo. O Gato tinha um ar petulante, e embora não fosse uma beleza efeminada, agradava a Boa-Vida, que, além de tudo, não tinha muita sorte com mulheres [...]” (Amado, 2008, p. 34). O trecho também apresenta o reforço do estereótipo do binarismo de gênero, carregando a ideia de que o que se espera é a identificação de características femininas, mesmo se tratando da admiração de um garoto por outro, daí a adversativa: “embora não fosse uma beleza efeminada”. Logo em seguida se dá a investida sexual de Boa-Vida em Gato, em uma tentativa de estupro.

Boa-Vida mostrou o Gato a Pedro e levou-o depois para o lugar onde dormia: — Tenho aqui um lençol. Dá pra nós dois. O Gato deitou. Boa-Vida se estendeu ao lado. Quando pensou que o outro estava dormindo o abraçou com uma mão e com a outra começou a puxar-lhe as calças devagarinho. Num minuto o Gato estava de pé: — Tu te enganou, mulato. *Eu sou é homem*. Mas Boa-Vida já não via nada, só via seu desejo, a vontade que tinha do corpo alvo do Gato, de enrolar o rosto nos cabelos morenos do Gato, de apalpar as carnes duras das coxas do Gato. E se atirou em cima dele com intenção de derrubá-lo e forçá-lo. Mas o Gato desviou o corpo, passou-lhe a perna, Boa-Vida se estendeu de nariz. Já tinha se formado um grupo em torno. O Gato disse: — Ele pensava que eu era *maricas*. Tu te faz besta (Amado, 2008, p. 34-35, grifo meu).

Duas questões principais chamam a atenção nesse fragmento. A primeira envolve o fato de que Boa-Vida não procura em Gato qualquer traço feminino, pelo contrário, o que o atrai são as características marcantes da virilidade ou da masculinidade do garoto, como seu bigode: “O Gato era alto e sobre os seus lábios de 14 anos começava a surgir uma penugem de bigode que ele cultivava. Boa-Vida naquele momento o amou com certeza [...]” (Amado, 2008, p. 35); ou “as carnes duras das coxas do Gato”. Nesse sentido, cria-se uma espécie de paradoxo que faz cair por terra a ideia que se constrói no romance de que a relação e o desejo homoeróticos deveriam ser vistos como substitutos da heterossexualidade ou com sua ocorrência atrelada a justificativas, já que ao menos essa personagem apresenta uma fonte de desejo que é claramente homossexual e não é simplesmente por falta de opção, pois aquilo que o atrai são características notoriamente masculinas.

A segunda questão envolve a defesa de Gato da tentativa de Boa-Vida usando como

argumento o fato de “ser homem”, conceito cuja definição envolve diversos estereótipos, visto que ser reconhecido e validado como homem abarca uma série de provações e uma infinidade de esferas, como virilidade, força, fator econômico e social, (in)sensibilidade etc. Nesse caso, o conceito de “ser homem” a que Gato se refere está atrelado à esfera da sexualidade, significando, sobretudo, ser heterossexual, e ainda mais relacionado ao papel assumido na relação sexual (ativo ou passivo). Subentende-se, com o apontamento da personagem, que aquele que se deixa dominar sexualmente perde sua masculinidade, deixando então de “ser homem”. A fala de Gato reflete não somente o preconceito que recai sobre o homossexual passivo, como também reforça a perspectiva dos níveis de masculinidade assumidos na relação entre dois homens. Desse modo, o dominado entra no grupo dos “maricas” (termo utilizado no fragmento), isto é, torna-se um “não-homem”, ao passo que o que domina mantém intacta sua masculinidade.

A perspectiva da heterossexualidade como forma de validação da masculinidade também encontra reforço na sequência dessa cena, em uma descrição que supervaloriza o potencial de conquista de Gato, substanciando sua masculinidade: “O Gato respondia aos sorrisos e seguia. Esperava que uma o chamasse e fizesse o amor com ele” (Amado, 2008, p. 36). A maneira como Gato é caracterizado em relação à sua capacidade de conquistar mulheres se opõe à caracterização de Boa-Vida que, por sua vez, “não tinha muita sorte com mulheres”. Essa descrição, além de servir à construção de masculinidades divergentes, surge como justificativa para a investida de Boa-Vida, bem como para a negação de Gato, isto é, se aquele tivera o ímpeto de se relacionar sexualmente com outro homem fora mais pelo fato de não ter sorte com mulheres do que puramente por desejar outro homem, ao passo que se este negara a relação, não aceitando a passividade, fora por “ser homem”, galanteador, conquistador.

Em todas as suas ocorrências, a homossexualidade, nesse romance, é mascarada, além de evidenciada como um tipo de relação que se estabelece somente em função da falta daquela que deveria ocorrer (a heterossexual), sendo sempre justificada pela ausência de mulheres, falta de êxito em conquistas ou carência, como é o caso da cena a seguir.

Deitaram-se juntos, o negro acariciando Almiro. O Sem-Pernas chegou a ouvir palavras. Um dizia: meu filhinho, meu filhinho. O Sem-Pernas recuou e sua angústia cresceu. Todos procuravam um carinho, qualquer coisa fora daquela vida: o Professor naqueles livros que lia a noite toda, o Gato na cama de uma mulher da vida que lhe dava dinheiro, Pirulito na oração que o transfigurava, Barandão e Almiro no amor e na areia do cais. O Sem-Pernas sentia que uma angústia o tomava e que era impossível dormir (Amado, 2008, p. 40).

Uma vez que o romance é protagonizado por meninos abandonados, vivendo em situação de rua, naturalmente uma das questões mais marcantes é a abordagem da carência afetiva desses garotos. Os meninos clamam por amor (cada um a seu modo), sonham, fantasiam

e se desdobram para se sentirem amados, independentemente de como ou por quem. É, pois, em meio a essa realidade que desponta a homossexualidade, figurando o desespero por carinho e com a carga negativa da falta de opção, preconceito que, não obstante, reflete a perspectiva geral da sociedade da época.

Ademais, o fragmento tem início com a descrição do carinho trocado entre “o negro” (Barandão) e Almiro. O narrador onisciente dessa vez faz a descrição sob o olhar de Sem-Pernas, que segue Barandão e presencia a cena de amor entre ele e Almiro. O sentimento que cresce em Sem-Pernas diante da cena é o de angústia, que não tem a ver com o fato de presenciar o amor ilícito entre dois homens, mas à sua carência, visto que “todos procuravam um carinho”. Isso posto, nesse contexto, a relação entre Almiro e Barandão é imediatamente atrelada à necessidade de suprir uma ausência, retirando novamente da homossexualidade a qualidade de orientação sexual.

Embora o grupo tivesse proibido os casos de “pederastia”, o líder fazia vista grossa. Somente quando Almiro é identificado com alastrim (denunciado pelo próprio Barandão) que seu pertencimento ao grupo é questionado com voracidade justamente por Sem-Pernas, o garoto que se angustiara por conta de sua carência. O preconceito é evidente na voz de Sem-Pernas, que exige a exclusão de Almiro, não sem levantar a ofensa sobre sua passividade: “— Ninguém aqui vai ficar bexiguento só por causa deste fresco” (Amado, 2008, p. 157). O julgamento de Sem-Pernas sobre Almiro é duplo: ele o acusa tanto por sua doença quanto por sua sexualidade, e em sua fala se evidencia a desvalorização completa do garoto, que sendo “fresco” não merece qualquer empatia, só lhe resta mesmo a exclusão.

Chama a atenção o fato de que o próprio Barandão é quem denuncia a doença de Almiro, sem se preocupar que descobrissem que mantinham relações sexuais, incomodado somente com a possibilidade de ter sido infectado. Por fim, a acusação raivosa por parte de Sem-Pernas limita-se a Almiro, ao passo que Barandão fica livre de críticas, a não ser pela única represália de Sem-Pernas: “— Agora tu vai ter bexiga na piroca, negro burro” (Amado, 2008, p. 145). Confirma-se, então, a ideia de que o grupo só considerava pederasta e, portanto, passível de punição aquele que exercesse o papel passivo, no caso, Almiro cuja passividade não se restringe à relação sexual, mantendo também uma postura de subalternidade diante dos julgamentos e acusações: “todos o olhavam, esperando o que ele diria. Almiro soluçava, as mãos no rosto, encolhido na parede” (Amado, 2008, p. 147).

Outra cena que reflete o preconceito sobre a passividade é a que envolve as personagens Jeremias e Berto, dois garotos do reformatório. Embora essas personagens não tenham grande relevância na narrativa, chama a atenção a maneira como se dá a descrição da relação que

estabelecem. Semelhante à relação entre Barandão e Almiro, o encontro sexual entre esses dois também se dá às escondidas, sorrateiramente, dada sua condição de relação proibida. E, tal qual ocorre nos demais casos, seja na tentativa de Boa-Vida com Gato, seja na relação entre Barandão e Almiro, há clara distinção entre atividade e passividade.

Pedro Bala também se encontra no reformatório e “tudo o que ele quer é dormir. Mas os que andam para as camas dos pederastas fazem ruído” (Amado, 2008, p. 230). O bedel Fausto questiona os garotos sobre o barulho, todos silenciam e o bedel ameaça deixá-los de pé por uma hora, então Henrique decide denunciar os culpados “– Foi Jeremias, que ia pra cama de Berto fazer *coisa feia*” (Amado, 2008, p. 230, grifo meu). Como castigo, ambos são obrigados a ficar de pé até meia-noite e, com a saída do bedel, Jeremias ameaça Henrique por conta da delação.

Com essa cena é possível tecer algumas reflexões acerca da relação que envolve atividade/passividade e, tendo em vista alguns padrões observados entre os personagens, serve também para elaborar comparações entre eles. De início, nota-se o plural indicando que a relação sexual entre os garotos é comum, não se restringindo à situação da dupla descrita logo em seguida. Não se trata, entretanto, de uma relação homossexual marcada pela reciprocidade de um casal, mas de um envolvimento que aloca cada integrante da dupla nos polos opostos do domínio e da subalternidade. O texto fornece pistas dessa divisão logo no início da cena, por meio do seguinte fragmento: “os que andam para as camas dos pederastas fazem ruídos”, suscitando a compreensão de que uns tomam a atitude enquanto outros esperam (passivamente). Isto é, “pederastas” seriam somente aqueles que aguardam em suas camas, ficando livres do peso dessa classificação aqueles que os procuram. Nesse sentido, Jeremias pode ser identificado como ativo, enquanto Berto assumiria o posto de passivo, já que aquele é quem ia para a cama deste “fazer coisa feia”. Aliás, a expressão “coisa feia”, em destaque na citação, aponta para a perspectiva de Henrique, que não se abstém de expressar sua opinião, claramente pejorativa, a respeito da relação entre os dois garotos.

A atividade de Jeremias e passividade de Berto se confirmam também na reação de um em detrimento do silenciamento do outro. Assemelhando-se à descrição da relação entre Barandão e Almir no que se refere ao papel assumido por eles – Barandão assume postura de ativo, acusando Almir e ficando livre de qualquer culpa; Almir assume o posto de subalternidade, aguardando seu julgamento de maneira passiva e inferior –, aqui temos Berto assumindo o posto de pederasta, visto que ele é o que aguarda na cama, para ser “procurado” por Jeremias cujo papel ativo é inclusive reafirmado ao ameaçar Henrique pela delação, defendendo (garantindo) sua masculinidade por meio da imposição de respeito.

Encerrando as reflexões acerca da representação da homossexualidade em *Capitães de*

areia cabe ainda menção à cena em que surge a personagem “Mariazinha”, envolta em estereótipos e preconceitos. A autoidentificação da personagem como “Mariazinha” a aproxima mais da transexualidade do que necessariamente da homossexualidade, todavia, o contexto histórico-social que envolve a produção da obra, bem como o ambiente da narrativa (cadeia), evidentemente não favorece uma identificação de gênero e sexualidade em acordo com a diversidade considerada e compreendida na realidade contemporânea.

A cena ocorre quando Pedro Bala elabora um plano para ser preso e conseguir roubar a imagem de Ogum da polícia, que segundo Don’Aninha estaria na sala de detidos. De início ele tenta convencer um guarda a levá-lo para a cadeia apenas para passar a noite, diante da negativa do guarda ele encena um furto forçando a prisão. Nesse contexto é que surge Mariazinha: “Pedro ficou calado. Os outros presos nem ligavam para ele, estavam interessados em fazer troça com um pederasta que tinha sido preso e se dizia chamar Mariazinha” (Amado, 2008, p. 95). O fato de a personagem identificar-se com nome feminino não impede, no entanto, que seja vista e julgada como “pederasta”. Ademais, Mariazinha se torna uma espécie de atração, servindo para distrair os outros presos, que usam sua imagem como entretenimento por meio de zombaria: “[o]s presos daquela noite continuavam a rir com o pederasta, exceto um velho que tremia num canto, Pedro não sabia se de frio ou de medo. Mas ouvia a voz de um negro jovem que dizia a Mariazinha: – Quem tirou teu cabaço? – Ora, me deixe... respondeu o pederasta rindo” (Amado, 2008, p. 95).

Ele(a)⁶ demonstra não se importar com o deboche dos demais, rindo de seus comentários, apesar de pedir-lhes que o(a) deixem. Após os guardas buscarem Mariazinha, “o de cara chupada” explica aos demais que ele(a) “era de boa família” e que provavelmente estavam telefonando para sua casa, pedindo que o(a) buscassem para evitar nova prisão. Há, ainda, menção ao hábito de Mariazinha de se drogar e fazer escândalos na rua. O preconceito evidencia-se não somente no deboche dos demais, mas também na descrição da realidade vivenciada por Mariazinha, que aparentemente não estava ali por ter cometido algum crime, mas sim por seus escândalos na rua, motivo pelo qual era preso(a) com frequência.

Ademais, enfatizando o preconceito à homossexualidade, associa-se a esta personagem a imagem da frieza e da ausência completa de respeito ou valorização do próximo na descrição da cena em que a situação do velho gera em todos o sentimento de compaixão, exceto em Mariazinha que, diferente dos demais, demonstrando descaso completo, sorri. “– Você, velhote. Vamos... – Eu não fiz nada... falou mais uma vez o velho. – Minha filha está me esperando...

⁶ Embora a personagem assuma para si um nome feminino, não há referência ao pronome de tratamento com o qual se identifique. Apesar de o narrador se referir a Mariazinha como “o pederasta”, optamos por “ele(a)” tendo em vista a ausência da autoidentificação da personagem com pronome feminino ou masculino.

se dirigia a todos, guardas e presos. E tremia tanto, que todos tiveram pena e até o malandro de cara chupada baixou a cabeça. Só o pederasta sorria” (Amado, 2008, p. 96).

Embora a homossexualidade se evidencie em outras personagens, pertencentes inclusive ao bando dos Capitães de areia, conforme apresentado, somente Mariazinha assume abertamente sua sexualidade, algo que não ocorre, todavia, sem enfrentamento de preconceito. Além disso, a construção da personagem, a maneira de se portar aceitando zombarias e assumindo uma postura de autodeboche, bem como seu envolvimento com drogas e a frequência de seus escândalos apontam para o desequilíbrio mental diante da complexidade que envolve o reconhecimento de sua sexualidade “desviada”. A incompreensão da sociedade em relação à sexualidade da personagem reflete em sua própria incompreensão, visto que a identificação com o nome feminino pode necessariamente envolver a transexualidade, mas ser fruto do estereótipo criado sobre o homossexual passivo, vinculando-o ao feminino. Já o fato de Mariazinha ser de “boa família” aponta para a ideia de que não haveria motivos para que cometesse crimes e fosse preso(a), diferente dos demais que ali estavam, provavelmente todos vindos da rua e da pobreza. Nesse sentido, tendo em vista suas origens em “família boa” e considerando a ausência de menções a crimes a que esteja vinculado(a), o que leva Mariazinha à cadeia é, de fato, sua sexualidade e a exposição da mesma, por meio dos escândalos na rua.

A literatura amadiana, conhecida por sua profunda e ostensiva abordagem das causas sociais, é objeto de estudo de incontáveis pesquisas acadêmicas, com concentrações sobre os mais variados aspectos, todavia, a despeito da considerável abordagem da temática da homossexualidade em sua obra, há certa carência no que diz respeito aos estudos centrados no assunto. Em vista disso, estas reflexões cuidadosas concentradas na representação da homossexualidade em *Capitães de areia*, além de garantir visibilidade à temática, ressaltam a destreza com a qual Jorge Amado representa uma sexualidade marginalizada na literatura de uma época que, a despeito do suposto enfoque das minorias, explora tão timidamente a homossexualidade.

Antes, no entanto, de finalizar este subtópico e seguir para a análise da representação da homossexualidade no próximo romance, vale mencionar outras duas obras amadianas publicadas ao longo da década de 1930: *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935), as quais são contempladas mais adiante, no subcapítulo dedicado à representação da homossexualidade como temática secundária em romances de 1930. Isso posto, a seguir, encerrando este subcapítulo, adentramos o universo de Octávio de Faria, com olhar destinado à obra *Os caminhos da vida*.

1.2.1.4 *Os caminhos da vida* (1939) – Octávio de Faria

Octávio de Faria, junto a autores como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e José Geraldo Vieira, pertence ao grupo dos escritores intimistas dos anos 1930, o qual acaba relegado ao ostracismo se comparado ao romance de cunho social em que se destacam nomes, como Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego.

[...] Nesse tempo, houve também uma outra tendência na qual pouco se fala, uma “segunda via” do romance brasileiro, para usar a significativa expressão de Luciana Stegagno-Picchio, o chamado romance intimista ou psicológico, mas tão secundária que não teve forças para estabelecer-se como forma possível de desenvolvimento do romance no Brasil (Bueno, 2015, p. 19).

Considerando o caráter transitório da tradição literária, bem como sua construção ininterrupta, a obra de Bueno levanta a reflexão acerca da existência, no interior de uma década, de um movimento contínuo de um estado de dúvida até outro estado de dúvida. Nesse sentido, a despeito de seu domínio em termos quantitativos, o romance de cunho social passou a dividir território com o romance intimista, ainda que em posição privilegiada.

Além de enfatizar a importância dessa “segunda via” do romance de 30, Bueno tece uma espécie de desconstrução do engessamento dessa divisão, trazendo à baila renomados autores cujas obras passeiam entre as correntes, tais quais Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo e Rachel de Queiroz. Isso posto, ainda que em Octávio de Faria impere a veia intimista, também se evidencia o comprometimento com a abordagem social. Sua obra cíclica “Tragédia burguesa” revela esse caráter híbrido de um autor que retrata os dramas da consciência e as questões introspectivas, mas sem deixar de lado a abordagem dos costumes da vida urbana da classe média.

A “Tragédia burguesa”, de Octávio de Faria, teve dois de seus volumes publicados ao longo da década de 1930 (*Mundos mortos* e *Os caminhos da vida*), os quais Mário de Andrade considera valiosos para a literatura brasileira, em seu texto *O empalhador de passarinho* (1955), que, inclusive, se torna prefácio da segunda edição de *Mundos mortos*.

Há dois anos atrás, Octávio de Faria, de um golpe só, alcançava com os seus “*Mundos mortos*”, um dos mais altos pontos da novelística nacional. E não era apenas pelo seu valor como romancista que ele se afirmava original e possante entre nós, mas ainda pela coragem da sua iniciativa e pelo seu caráter social. [...] Da sua “Tragédia Burguesa” acaba de publicar o segundo romance. É mais um livro notabilíssimo, em que o escritor reafirma com segurança as suas intenções críticas e os caracteres da sua personalidade de romancista (Andrade, 1955, *apud* Faria, 1971, p. 131).

A despeito do tom elogioso de Andrade em relação a esses dois romances de Faria, a importância e a pertinência de suas obras são postas em xeque por João Luiz Lafetá, que é ácido em relação à escrita do autor: “Sobre o péssimo estilo, já sabido de todos e muito criticado, quase nem é necessário parar. Octavio é mau escritor e só isso basta para excluir seu nome de

qualquer futura lista de bons autores da nossa época” (Lafetá, 2000, p. 237). O posicionamento crítico de Lafetá em relação a Faria parece influenciado pela opinião crítica ao modernismo exercida pelo autor, em vez de exclusivamente centrado em sua escrita, uma vez que o crítico encara o romance de 30 como pertencente ao movimento modernista, ao passo que Faria, por sua vez, em texto publicado na revista *Lanterna verde* (1936), não só nega seu pertencimento ao Modernismo como compreende o movimento como algo que jamais existiu.

Em sua obra sobre o romance de 30, Bueno aborda essa polêmica considerando os dois lados da moeda e levantando interessantes reflexões. Ao comentar a postura reacionária de Faria em relação ao modernismo o historiador menciona que “falta convicção e sobra desejo de causar polêmica nesta postura” (Bueno, 2015, p. 56) e segue tecendo um discurso que compreende o romance de 30 como alargamento do espírito de 22. Não obstante, o teórico também demonstra um posicionamento crítico à postura de Lafetá, com base, sobretudo, na ideia de que a recusa ao Modernismo nos conduziu “ao melhor do romance de 30”:

[...] se olharmos em bloco as manifestações sobre o modernismo levadas a público pelos intelectuais – romancistas, poetas, críticos – dos anos 30, veremos que a recusa dominava, e não nos conduziu somente ao tipo de poesia falsamente profunda que Lafetá denuncia. Levou-nos também ao melhor do romance de 30 (Bueno, 2015, p. 46).

Para além dessa polêmica, a escrita de Faria chamou a atenção da crítica de sua época, consagrando-o como grande romancista e desenvolvendo uma literatura que, segundo Mario de Andrade, no prefácio de *Os caminhos da vida*, analisa profundamente as almas, louvando e condenando o homem, embora o crítico não tenha deixado de ressaltar seu estilo “desagradável, árido e grosseiro”. Seja por sua atitude reacionária ao Modernismo, pelo seu estilo que desagradou a Andrade ou por ter se proposto a produzir uma obra cíclica, tendo em vista o impasse da crítica para estabelecer uma análise mais completa, a obra do escritor católico não deixou de ser exaltada, e o que nos chama a atenção é justamente seu potencial de análise de almas, sua capacidade de adentrar profundamente o universo psicológico de suas personagens produzindo uma literatura, segundo Andrade, de “uma densidade dramática excepcional”. É justamente sobre essa profundidade e dramaticidade, mas também sobre seu caráter intrigante, que este subtópico se volta, analisando uma personagem sob a ótica da sexualidade em um trecho que envolve a abordagem da homossexualidade.

Em *Mundos mortos* (1937), romance que estreia o ciclo da “Tragédia burguesa”, a temática da homossexualidade surge em destaque, sendo abordada como um conflito interno vivido pela personagem Roberto Dutra, que nutre por Carlos Eduardo uma espécie de adoração. Esse sentimento é sempre vinculado à pureza, ainda que forçadamente, pelo próprio Roberto Dutra, que busca a todo custo reprimir um desejo iminente, receando reconhecer nessa

idealização vínculo com a sujeira ou com o pecado representado pela homossexualidade. Em virtude da centralização da temática homossexual nesse romance, há um subtópico no terceiro capítulo dedicado exclusivamente à análise da complexidade que envolve a construção dessa personagem no que se refere à natureza de sua sexualidade em confronto com a negação da homossexualidade, em razão, sobretudo, da moral cristã. Nesse momento, portanto, cabe desenvolver algumas ponderações a respeito do segundo romance do ciclo, *Os caminhos da vida* (1939), mais especificamente acerca da personagem Pedro Borges, com enfoque sobre o aspecto de sua sexualidade.

Em *Serafim Ponte Grande*, a abordagem da homossexualidade se dá como transgressão à norma, com objetivo evidente de provocar um choque com a ruptura do padrão heteronormativo, vinculando a homossexualidade à promiscuidade. Em *Doidinho* a proximidade entre os garotos do internato já é suficiente para levantar “suspeitas”, e o narrador não deixa de lançar sobre os ombros de Mendonça e Clóvis o peso dos estigmas de atividade e passividade. Em *Capitães de areia* as excessivas justificativas para a homossexualidade reduzem-na à substituta da heterossexualidade, não deixando também de explorar o estereótipo da promiscuidade, por exemplo com a imagem que se constrói da personagem Mariazinha. Em *Os caminhos da vida* também paira sobre a homossexualidade a nuvem de estereótipos, inclusive com o estigma da maldade vinculada a essa sexualidade oriunda de uma personagem (Pedro Borges) condenada a ser má, bem como da amoralidade, visto que Pedro se utiliza da sedução sexual com o objetivo exclusivo de conseguir o apoio de Nininho na eleição para o corpo editorial da revista do colégio.

O caráter psicológico das personagens desenhadas por Octávio de Faria envolve um posicionamento maniqueísta: ele separa em polos opostos um protagonista e um antagonista, cada qual construído com base em elementos psicológicos muito bem definidos e capazes de alocá-lo em um desses polos para que possa combater aquele cuja construção o leva a ocupar o polo oposto. Assim ocorre com Branco (figuração do bem) e Pedro Borges (figuração do mal), tal qual Andrade pondera:

[...] mesmo expondo com segurança apaixonante as lutas entre as boas e as más tendências que se processam dentro do indivíduo, não é exatamente a vitória do Bem ou do Mal, que define a análise de Octavio de Faria, mas por enquanto, ao menos, uma fatalidade premonitória que faz, de cada herói exposto, antecipadamente um condenado. Um condenado a ser mau, como Pedro Borges, um condenado a ser bom, como Branco [...] (Andrade, 1955, 132).

A personagem antagonista, Pedro Borges, é construída com base nos pilares da masculinidade hegemônica, crescendo à imagem e semelhança de seu pai, Rodolfo Borges, e reproduzindo seus ideais machistas. Não é à toa que no segundo capítulo, no subtópico voltado

justamente à abordagem de perfis em que a violência desponta como natural à masculinidade, há a análise de uma cena de estupro cometido pelo pai, que o filho presencia. Nesse contexto, vale mencionar, de antemão, que Pedro cresce nutrindo um sentimento de solidariedade ao pai, com base na ideia de que o desejo masculino é incontrolável e justificado pela natureza masculina.

Ao discorrer sobre a construção da personagem Pedro Borges, Bueno considera que ele encarna o mal, “ainda que não seja o mal que vem de um pacto demoníaco, mas de um afastamento de Deus” (Bueno, 2015, p. 360). O escritor católico relaciona, então, a essa personagem, todas as atitudes consideradas execráveis, responsáveis por afastá-lo de Deus. Reforçando, pois, a perspectiva do desejo sexual sempre condenável, no final do romance há uma reflexão de Branco que ressalta a degeneração de Pedro Borges, como se fosse ele o próprio mal, como se tudo o que é sórdido estivesse relacionado ao seu nome, à sua existência: “Não compraria, por um momento de prazer semanal, ou diário, o horror de se ver envolvido – e envolvido para a vida – na rede de desgraças e misérias que o sexo lança ao redor de si [...] Não seria nunca um Pedro Borges” (Faria, 1971, p. 382).

Corroborando a condenação do desejo sexual pela perspectiva da escrita católica de Faria e tendo em vista a reflexão de Branco acerca das atitudes das quais busca fuga, a abordagem da homossexualidade não se afasta desse viés execrável, aliás, o reforça. Nesse sentido, se o desejo sexual é por si só condenável, o desejo homoerótico ultrapassa as barreiras da condenação e alcança o nível da proibição, a tal ponto de não dever sequer ser nomeado, pairando sobre essa relação o estereótipo da degeneração, da sujeira.

Em *Os caminhos da vida* a abordagem da homossexualidade se dá de maneira intrigante, surgindo como estratégia de manipulação. O contexto é de uma luta política pela direção de uma revista fundada no colégio Liceu Paulista, ambiente em que se passa boa parte da história. Em um diálogo entre Jaime, Anísio e Bráulio acerca das ausências nas reuniões da revista é que se dá a primeira sugestão do interesse de Pedro Borges em Nininho:

— E Pedro Borges, não vai sempre?... Pergunta sem má intenção. E só percebeu mesmo o que fizera, quando, à gargalhada estrepitosa de Bráulio, corresponderam várias outras. Gostasas, participantes da conjuração, íntimas do segredo. O sorriso da turma toda era inequívoco. Só ele parecia não estar a par. Bráulio pôs os pontos nos is: — Ora, Pedro Borges! Você acha que ele não tem razões especiais para ir? Se houvesse sessão todo dia, todo dia ele iria. — Caso Nininho também fosse... — apressou-se Anísio em concluir. Bráulio arrematou: — Lógico. É do jogo (Faria, 1971, p. 318-319).

A insinuação não ocorre sem rodeios e ironia, reforçando a interdição do assunto. Embora a confirmação de que se trata de uma investida de natureza homossexual ocorra somente algumas páginas depois desse sugestivo diálogo, aqui já é possível inferir tanto a conotação sexual do interesse de Pedro Borges sobre Nininho quanto à carga negativa atribuída

à atitude de Pedro, a qual Bráulio considera como um jogo.

Diante da consideração de Bráulio a atitude de Jaime aponta a interdição do assunto, já que em resposta ele coaduna com a zombaria dos demais, mas deixando claro seu distanciamento e silenciamento em relação ao assunto: “Jaime riu por sua vez e explicou: — eu não sei nada dessas estórias. Nem quero saber. Depois, em tom mais baixo, quase encabulado: — Vocês compreendem, na minha posição, tenho que ignorar essas ‘manobras’” (Faria, 1971, p. 319). A proibição do assunto é tamanha que são utilizados termos substitutos para abordar essa relação (“estórias”, “manobras”), além, é claro, do evidente embaraço de Jaime, que se abstém da questão, falando em tom baixo e encabulado.

A zombaria não se encerra com a tentativa de Jaime de abafar o assunto, pelo contrário, os demais dão continuidade à conversa, abaixando ainda mais o nível: “Todos riram e Bráulio mergulhou em detalhes abjetos. A conversa abaixou ainda de nível, resvalando por tudo que havia de imundo em matéria de palavras e de imaginação” (Faria, 1971, p. 319). O narrador se restringe a informar o leitor de que ali havia uma conversável e imunda, mas não ousa trazer para suas linhas essa “imundície”, enfatizando o silêncio intencional sobre aquilo que fere a moral cristã. Além de reforçar a perspectiva que se cria da homossexualidade como degeneração, sujeira que não deve ser sequer mencionada, a abordagem do assunto entre as personagens se inicia com deboche e não se encerra de forma diferente, ressaltando a ridicularização da homossexualidade.

As personagens que compõem a obra são classificadas e julgadas com base em seu comportamento. A configuração de Pedro Borges como representação do mal e Branco como representação do bem se dá a partir de suas atitudes e vivências. Se por um lado, Pedro desde a infância vivencia a maldade, Branco, por sua vez, está sempre vinculado à pureza e ingenuidade. Essa condenação maniqueísta também determina a construção do tipo de masculinidade que se evidenciará na personalidade de cada um. Isto é, a construção da personalidade de Pedro envolve aspectos que se aproximam da virilidade, apontando a ideia de que a masculinidade viril e que tende à hegemonia possui uma forte ligação com a maldade. Prova disso é a solidariedade de Pedro ao pai no que se refere ao estupro, sob a justificativa de sua natureza masculina e com base na ideia de que ser homem lhe dá o direito de tomar para si aquilo que deseja.

Muitos homens têm dificuldades em compreender até mesmo o conceito de consentimento, porque ele questiona um sentimento automático de direito adquirido cujos sinais de alerta eles nunca enxergam [...] E, assim, pedir a permissão de mulheres para seguir adiante se torna um detalhe irrelevante em uma sociedade na qual os homens escutam o tempo inteiro que os corpos femininos são acessíveis a eles – ou antes, que os corpos das mulheres, de muitas maneiras, funcionam *para* o entretenimento dos homens (Bola, 2022, p. 75).

Pedro Borges não encontra limites quando se trata de sanar seus desejos e alcançar seus objetivos e a prova concreta de que a construção de sua masculinidade tem relação intrínseca com a maldade envolve justamente sua solidariedade ao agressor na cena do estupro. Nesse sentido, é de se esperar qualquer atitude decadente dessa personagem, não à toa ele apela para essas “manobras” de sedução (como se refere Jaime) para conquistar aquilo que almeja.

A maldade, a degeneração e a decadência recaem também sobre a homossexualidade, tendo em vista a maneira como a relação é exposta, bem como pelo fato de envolver um jogo por parte de uma personagem sem escrúpulos.

E vieram os dias em que, no Liceu, nas conversas de recreio, nos cochichos das aulas, a amizade entre Pedro Borges e Nininho ocupou todas as atenções. Sobretudo nas últimas duas turmas, nas quais a malícia era maior, e ninguém tinha ou podia ter dúvidas sobre as intenções de Pedro Borges. Certa vez, Bráulio empregara a palavra “cerco” para descrever, aos menos íntimos da roda, as *manobras envolventes* de Pedro e a expressão pegara (Faria, 1971, p. 323, grifos meus).

A despeito de seu envolvimento com Nininho, a sexualidade de Pedro não é questionada, visto que seu interesse se reduz a um jogo para conquista do apoio de Nininho, enfatizando a falta de escrúpulos de uma personagem que se dispõe até a adentrar o âmbito do proibido, sujo e desviado para conseguir o que almeja. Além de evidenciar a natureza do interesse de Pedro em Nininho como algo que aquele executa por benefício próprio e não em virtude de um interesse genuíno, há nesse fragmento, bem como nas páginas que dão sequência à abordagem do assunto, a exposição da homossexualidade como falta de caráter, baixez, sujeira, conforme revelam os trechos apresentados e explorados a seguir.

As “manobras” de Pedro Borges assumem de fato caráter de jogo a ponto inclusive de conquistar a atenção das turmas, que passam até a fazer apostas voltadas ao “cerco” (maneira como Bráulio se refere à relação): “[a]s opiniões dividiam: para uns, Pedro Borges não conseguiria nada. Estava perdendo tempo. Os outros, com um sorriso precoce de experiência nos lábios, limitavam-se a acrescentar: ‘você vão ver... O moleque é sabido, tem muita lábia. Não é a primeira vez... Esperem só!’” (Faria, 1971, p. 324). Havia também aqueles que apostavam no fracasso de Pedro, tal qual Alberto que “[a]creditava muito no caráter de Nininho, julgando-o incapaz daquelas baixezas” (Faria, 1971, p. 324).

Parece haver uma espécie de idolatria em relação a Pedro, ao passo que a defesa de Alberto a Nininho é descrita como ato de boa fé e ingenuidade. Há também menção ao fato de não ser a primeira vez que Pedro adota essa estratégia para conseguir o que quer e, mesmo assim, não há qualquer questionamento de sua sexualidade, pelo contrário, há quem o considere “sabido”. Alguns, no entanto, ficam de fora das discussões, como Leopoldo e Branco, que se recusavam a conversar sobre “aquilo”, ressaltando mais uma vez o ar maniqueísta assumido no

romance, alocando do lado do bem aqueles que se abstêm de um assunto impregnado de sujeira.

Branco não dissera nada, mas achara aquela aposta uma indignidade de Alberto. Também confiava em Nininho. Apenas, não podia suportar que se apostasse sobre questões daquelas. Já Leopoldo era bem mais indulgente. Não apostava, não se metendo nunca naquelas questões. Não o interessavam. De tudo, a única coisa que parecia preocupá-lo era saber se Alberto ganharia ou não. De resto, não cuidava. Cada um era livre de fazer as sujeiras que bem entendesse, contanto que aguentasse as consequências e, sobretudo, não o importunasse (Faria, 1971, p. 324).

Ao passo que Alberto promove o estereótipo negativo em relação à homossexualidade, ao defender o “caráter” de Nininho, vinculando “ter caráter” a não ser capaz daquelas “baixeiras”, Branco, mesmo achando a aposta uma indignidade de Alberto, não deixa de reproduzir o mesmo estereótipo, por meio da consideração de que “confiava em Nininho”. Ademais, exalta-se em sua postura a pureza e a bondade que emanam do protagonista, justamente por se posicionar contrário a esse tipo de aposta.

Quem partilha da opinião de Branco é Leopoldo, que se mostra contrário a esse tipo de aposta de maneira mais enérgica que o colega, sem apresentar, como ele, a aura da pureza. Ao passo que Branco se mostra reticente quanto ao assunto, evitando opinar por achar aquele tipo de aposta algo indigno, Leopoldo é bem mais veemente. Evidencia-se a repulsa da personagem acerca do assunto ao exaltar sua perspectiva agressiva travestida de desinteresse, visto que enquanto todos se preocupam em apostar no fato de Pedro Borges conseguir ou não conquistar Nininho, é Leopoldo quem define o comportamento como “sujeira” e, não sem sarcasmo, defende a liberdade de cada um para “fazer as sujeiras que quiser”, no entanto com duas condições, que reafirmam o teor preconceituoso e agressivo de seu posicionamento: “desde que aguentem as consequências e não o importunem”. O narrador dá continuidade ao parecer preconceituoso de Leopoldo reforçando o estereótipo da homossexualidade como sujeira e anormalidade: “Por si, sabia se comportar, jamais mergulharia naquelas *porcarias*. E considerando sumariamente Pedro Borges um *anormal*, dava por terminado o incidente” (Faria, 1971, p. 324, grifos meus).

Ainda que Pedro Borges receba da maioria o olhar de admiração, sendo sua “manobra” para conquistar Nininho vista como uma atitude que não fere sua masculinidade, nesse fragmento há a perspectiva de uma personagem que não compartilha da opinião daqueles que conferem a Pedro o título de sagaz, mas, por outro lado, o considera “anormal”, enfatizando o viés heteronormativo de seu posicionamento. Nesse sentido, Leopoldo lança a Pedro o estigma do homem que, não sendo reconhecido como heterossexual, pode chegar inclusive a enfrentar automaticamente questionamentos a respeito de seu gênero. A propósito, conforme pondera Zago, em seu artigo *Homens, homens gays: estigma do macho e do afeminado*, “[a] heteronormatividade organiza a norma e produz o centro no momento mesmo em que constrói

os lugares do ex-cêntrico (fora do centro) e do anormal (fora da norma)” (Zago, 2010, p. 388).

Com a exposição do ponto de vista de Leopoldo, Branco, que até então havia silenciado, resolve também expor sua incredulidade “[...] Branco saiu do seu silêncio imposto para atacar claramente a aposta entre Alberto e Perí: “— Nessa estória, tudo é porcária. Até falar nisso é porcária. Quanto mais apostar!...” (Faria, 1971, p. 325). Em consonância à imagem que Branco carrega, de candura e benevolência, ao se ver obrigado a romper o silêncio e escolher um lado, ele opta, naturalmente, por aquele que representa o “bem”, o padrão, compartilhando da opinião do colega, reproduzindo o estereótipo da homossexualidade como “porcária” e, de quebra, justificando seu silêncio, já que para ele “até falar nisso é porcária”.

Na sequência é Perí quem expressa sua opinião, discordando da perspectiva dos dois que definem como “porcária” essa “relação” e taxando Branco de moralista. Antes, porém, de prosseguir com a análise da cena, cabe observar não só o silenciamento de Branco que se rompe com a exposição de uma opinião estigmatizante, mas o silenciamento do assunto de modo geral. Embora na cena esteja evidente que o assunto sobre o qual os garotos debatem envolve a investida de Pedro em Nininho e, portanto, a inclinação homossexual de um (aquele que cumpriria o papel passivo) ou de ambos (segundo a opinião de Leopoldo e Branco, que consideram “tudo porcária”), não há em nenhum momento alusão aberta à homossexualidade. Para abordar essa possível relação as personagens preferem termos substitutos, (quase) sempre ofensivos, reforçando a interdição que paira sobre essa execrável sexualidade, que não pode sequer ser mencionada. Esse silenciamento evidencia o conflito que permeia a relação entre religiosidade e sexualidade na produção romanesca de um escritor católico, que embora traga para sua trama a abordagem não só da sexualidade como da homossexualidade, nunca o faz sem o peso da condenação.

Retomando o posicionamento de Perí, chama a atenção o fato de a censura também atingi-lo simplesmente por sua discordância a respeito do ideal que já vinha sendo construído de que aquilo que se passava entre Nininho e Pedro Borges devesse ser considerado porcária. Na medida em que contraria Branco, recai até sobre Perí o questionamento de sua própria sexualidade. Ao passo que os demais apostam que Pedro Borges triunfará na arte da conquista, o voto de Perí vai para Nininho, o que leva os demais a questioná-lo e a julgá-lo. Indignado com o julgamento, Perí questiona Alberto: “[...] então, eu, que apostei no lado oposto, fiz indignidade? Essa é boa!” (Faria, 1971, p. 325). E Alberto responde: “[...] Perí apostou do outro lado, porque está com ele” (Faria, 1971, p. 325). Essa provocação do colega incomoda profundamente Perí, que nem sequer o deixa terminar e logo se posiciona:

— Eu não estou de lado nenhum! Ora essa! Eu não tenho, nem posso ter nada com o que Pedro Borges está fazendo. Apenas, disse, e repito: acho que ele tem direito de *fazer o que bem entende*, ninguém tendo nada a ver com *isso*. Nem vejo nenhuma indignidade na *coisa*... — Nenhuma? — indagou Branco, ao mesmo tempo curioso e indignado. — Nenhuma! Cada um é livre de fazer o que quer, não tendo de dar satisfações a ninguém *do que gosta de fazer*... (Faria, 1971, p. 325-326, grifos meus).

Embora Perí defenda a liberdade de cada um de “fazer o que bem entende” e aborde a relação entre os dois sem usar expressões ofensivas, tal qual fazem os demais ao referir-se a ela como porcaria, indignidade, sujeira, anormalidade, ainda assim fica evidente sua ânsia em se livrar de um julgamento que o aproxime daquela relação, bem como a dificuldade em nomeá-la, conforme os trechos destacados revelam.

Essa defesa articulada por Perí é o que motiva a velada acusação feita por Alberto logo a seguir. “—Cuidado, Perí! Cuidado com essas confissões! E nós que não sabíamos dessas suas preferências...” (Faria, 1971, p. 327). A recriminação de Alberto também serve como espécie de ameaça a Perí, que pelo simples fato de não atribuir o peso negativo àquela relação chega quase a receber o mesmo rótulo que Nininho e Pedro, tornando-se o novo alvo de chacota dos demais: “Alberto e Leopoldo riram. Perí riu também, mas fez questão de explicar: — Eu não! Não me meto nessas aventuras... a não ser muito excepcionalmente. Mas acho que, no caso, o papel sujo — já que vocês fazem questão de que haja sujeira — é o do outro” (Faria, 1971, p. 327).

O garoto se vê impelido a dar explicações sobre seu posicionamento, bem como a atestar seu distanciamento “dessas aventuras” para que não recaia sobre si o mesmo julgamento direcionado aos dois. No entanto, ele não nega completamente seu vínculo com a relação que os demais julgam, visto que, segundo ele, não se mete nessas aventuras “a não ser muito excepcionalmente”. Nesse sentido, Perí cede à pressão do julgamento e, para fugir da taxação e do questionamento de sua sexualidade, adere ao rótulo daquela relação como sujeira, mas não sem apelar para o julgamento da passividade (ainda que a nível de subordinação e não necessariamente envolvendo a carga da sexualidade) enquanto sujeira e livramento daquele que exerce o papel ativo (ou de domínio e hegemonia).

O silenciamento que paira sobre o assunto abordado pelos garotos, que em momento algum tratam abertamente do teor da aposta, é fruto da condenação de uma sexualidade vista como anormal, a qual só é referenciada por meio de códigos e expressões que sirvam apenas à alusão. A despeito dessa nebulosa abordagem da relação sexual entre os dois garotos, fica evidente, no posicionamento das personagens, que se trata de uma aposta acerca do papel (ativo ou passivo) exercido por eles. É a colocação final de Perí que confirma o teor dessa aposta, já que ele, depois de toda a pressão sofrida por defender a liberdade dos garotos e por não considerar indigna aquela relação, sob pena de ter até sua própria sexualidade posta em dúvida,

acaba por ceder, aceitando o estigma da sujeira para definir o vínculo entre eles, mas não sem deixar claro que só considera sujo o “papel do outro”, mas somente em razão de os demais “fazerem questão de que haja sujeira”.

A fala de Perí remete aos papéis de gênero socialmente impostos e vinculados às relações de domínio e subordinação. Reforçando esse estereótipo que separa em polos opostos o masculino e o feminino, atribuindo a cada qual um padrão de comportamento, a submissão e a passividade são atreladas, intrinsecamente, à figura feminina, ao passo que o masculino e viril representa o domínio e seu papel deve ser, com base nessa convenção, sempre ativo. No posicionamento de Perí há a confirmação desse estereótipo consolidado acerca dos papéis atrelados aos gêneros, já que ele, por fim, considera sujeira o posto da passividade.

Antes, porém, de os garotos encerrarem o assunto, Branco tece uma última reflexão, baseando-se dessa vez no argumento de que a indignidade reside muito mais na manipulação que Pedro exerce sobre um garoto ingênuo como Nininho.

Perí sorriu, aceitando a correção, e continuou: — Cada um responde por si, não é? Quem não pode, não se mete... Branco interveio: — Por certo, se isso se desse com um de nós... Mas com um garoto do 1º ano, tolo e ingênuo como todos dizem que esse Nininho é?! Usando de todo esse processo de fingir camaradagem, amizade, admiração, tocando na corda da vaidade inocente, ainda meio apalermada de um menino mal saído das fraldas?! (Faria, 1971, p. 326).

O assunto se dá por encerrado com a entrada do professor, ressaltando seu caráter interdito de assunto condenável. De um modo ou de outro, seja no posicionamento de Perí, que acaba por conferir a sujeira a Nininho por sua passividade, seja pela perspectiva de Branco, Leopoldo e Alberto, que julgam Pedro como “baixo”, “anormal”, “nojento”, sempre recai sobre a homossexualidade, no contexto que envolve essa cena, o peso da indignidade, restando aos garotos somente apostar em quem seria o mais sujo da relação.

Em meio às reflexões que tece sobre o romance, concentrado sobretudo no maniqueísmo presente nas figuras de Branco e Pedro Borges, Bueno (2015) não deixa de desenvolver uma reflexão sobre essa cena, apresentando uma análise que, apesar de sucinta, vale mencionar. O pesquisador alude à cena de maneira descritiva, abrangendo a briga pela eleição do corpo editorial da revista do liceu e mencionando a trapaça de Pedro Borges ao “seduzir um garoto mais novo para, com ele, obter os votos dos anos iniciais do ginásio [...]” (Bueno, 2015, p. 369). O que mais chama a atenção nas reflexões de Bueno é a maneira como pondera a estratégia de Pedro. Segundo suas palavras “a sedução, nesse caso, acaba sendo sexual mesmo e, desta vez, o *homossexualismo cru, sem qualquer sentimento elevado que o legitime*, passa a ser figurado como algo repugnante em si” (Bueno, 2015, p. 369, grifos meus).

Antes de levantar qualquer hipótese ou reflexão acerca desse trecho de Bueno é importante ressaltar que a abordagem da temática homossexual não é uma de suas inclinações.

Nesse sentido, é de se esperar que suas ponderações a esse respeito não se aprofundem. No entanto, também é inegável que a escolha da expressão “homossexualismo cru” para descrever a relação que se dá entre essas personagens da obra de Faria revela um ponto de vista em que reverbera a banalização do estigma que recai sobre a homossexualidade, seja em função do uso do sufixo “ismo”, que remete à patologia – caindo em desuso desde o final do século XX, quando surge a preocupação com a escolha de termos que remetam a essa sexualidade de maneira não discriminatória –, seja ao considerar que a relação só pode ser validada e reconhecida como homossexual caso envolva um “sentimento elevado que a legitime”, do contrário, segundo a perspectiva do estudioso do romance de 30, é categorizada como “crua”.

A suposta relação de Pedro Borges e Nininho é de fato representada na narrativa como algo repugnante, como degeneração ou anormalidade, mas essa imagem negativa da homossexualidade deveria mesmo ser atrelada à ausência de um “sentimento elevado”, conforme Bueno pondera? Além do mais, o que seria esse “homossexualismo cru”, isto é, até que ponto é necessário haver “sentimento elevado” para que a homossexualidade não seja “crua”? Ou ainda, o que significa ter um “sentimento elevado” e o que define isso que o autor denomina “homossexualismo cru”? Aliás, o que torna a relação repugnante parece ser menos a ausência de um sentimento elevado do que o desejo homoerótico entre dois garotos. Isso se comprova justamente pela balbúrdia que o assunto promove e a opinião dos demais sempre vinculando a relação à sujeira, variando apenas quanto a qual dos dois eles julgam o mais infame. A própria consideração da relação como “anormal” e como “sujeira” é indício de que, ainda que houvesse um “sentimento elevado”, a relação permaneceria sob repúdio, visto que não é tão somente no jogo de sedução de Pedro (que transforma a relação nisso que Bueno chama de “homossexualismo cru”) que reside a discriminação.

Mergulhando ainda mais nessas reflexões, vale ponderar, por exemplo, como a cena seria analisada se por ventura esse jogo de sedução envolvesse, em vez de dois garotos, um garoto e uma garota. Talvez até se mantivesse a aposta entre os colegas a respeito do triunfo ou falha da investida, mas dificilmente passaria disso, pois a questão provavelmente não receberia tanta atenção e com certeza não haveria o mesmo alvoroço. Ademais, sem dúvidas a relação não seria compreendida, por sua vez, como “heterossexualismo cru”, nem sequer seria mencionado em uma análise o envolvimento heterossexual e, evidentemente, também não haveria qualquer observação acerca da ausência de um “sentimento elevado”, tendo em vista o caráter de naturalidade de um tipo de relação socialmente padronizada como normal, pois “[a]presentando certas práticas sexuais como anormais, doentes, antinaturais ou moralmente incorretas a linguagem da discriminação estigmatiza numerosos sujeitos que se afastam dos

ideais sexuais da maioria” (Costa, 1992, p. 21).

Nesse sentido, o discurso de Bueno soaria menos taxativo e condenatório se, ao lançar o olhar sobre a relação que se dá entre os dois garotos, em vez de classificá-la como “homossexualismo cru” por sua ausência de “sentimento elevado” seus interesses se voltassem a compreender esse envolvimento considerando o desejo homoerótico, afastando-se da ideia de que as relações homoeróticas são contidas no antro de uma identidade homossexual e considerando “a pluralidade das práticas ou desejos dos homens” (Costa, 1992, p. 21).

A despeito desses questionamentos levantados acerca da avaliação que Bueno faz da cena, bem como da expressão que ele elenca para definir a relação, o repúdio no que se refere à possibilidade da relação homoerótica é evidente na narrativa, conforme o teórico pondera. Tendo em vista a banalização de estereótipos voltados ao homoerotismo, como sujeira, anormalidade e doença, evidente nos quatro romances abordados ao longo deste capítulo, essa postura de condenação é, pois, identificada com bastante frequência no romance de 30, não se restringindo à perspectiva de um escritor católico cuja obra é repleta de alusões à sexualidade de maneira censurada.

Com essa obra de Faria encerra-se, por ora, a abordagem de romances em que a temática da homossexualidade masculina é trabalhada com algum enfoque, mas não sem esclarecer que este subtópico é a fagulha para o terceiro capítulo cujo conteúdo abarca romances em que a homossexualidade surge de maneira ainda mais enfática, e sobre os quais cabem reflexões ainda mais detalhadas. Em vista disso, no subtópico seguinte a atenção se volta aos romances em que a homossexualidade masculina é abordada de maneira secundária e/ou em personagens secundárias, buscando observar o modo como os autores transitam pela temática, analisando, sobretudo, como se dá a reprodução desses estereótipos que circundam a homossexualidade na produção romanesca de 30, não deixando também de tecer algumas comparações, quando for conveniente, com personagens e situações dos romances trabalhados neste subtópico: de Oswald de Andrade, Jorge Amado, Octávio de Faria e José Lins do Rego.

1.2.2 Por trás das cortinas: a homossexualidade sutil

Ao longo do processo de seleção dos romances que seriam elencados para abordagem nesta pesquisa sobressaiu um questionamento: “de que maneira a homossexualidade é trabalhada nessas obras e com que frequência aparece”, essa indagação acabou, por sua vez, suscitando diversas outras, tais quais: “qual o teor da abordagem da homossexualidade?”; “o estigma e a discriminação são constantes?”; “qual o olhar dos narradores para as personagens homossexuais” etc. A despeito da extensa lista de obras elencadas para leitura, são pouquíssimas aquelas em que se observa a abordagem da homossexualidade de maneira

enfática, não é à toa que o subtópico anterior explora apenas quatro romances e que o terceiro capítulo se volta somente a dois.

Nesse sentido, este subtópico contempla aqueles romances em que foi possível identificar alusão à homossexualidade, ainda que sutil. Portanto, são exploradas nesse momento as obras em que a temática é abordada sem enfoque, em personagens secundárias ou em meras referências a essa sexualidade marginalizada, ainda que por meio de insinuações ou dissimulações. Isso posto, o título: “Por trás das cortinas: a homossexualidade sutil” carrega tanto o efeito de sentido da exposição daquilo que as narrativas parecem querer encobrir, e que esta pesquisa não só explora, mas expõe, aliás, descortina, trazendo à luz e dando voz à abordagem, ainda que sutil e até silenciada, da homossexualidade.

Para inaugurar as discussões, nada melhor que retomar o canônico Jorge Amado cuja obra, comprometida com a denúncia social, explora profundamente a marginalização, não se eximindo de transitar também pela sexualidade marginalizada, construindo personagens sólidas, conforme exposto nas considerações sobre *Capitães de areia* (1937). Dessa vez, o enfoque se dá sobre dois romances do mesmo autor: *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935). Quanto ao primeiro, importam a esta pesquisa três personagens secundárias: Ângelo, Fritz e Medonho, ao passo que o segundo traz para estas linhas Filipe, o Belo e Sem Dentes, também compondo o grupo de personagens secundárias.

Em *Suor* se dá a descrição de uma cena, por meio da memória de Henrique, em que aparece Ângelo, personagem que, apesar de não ser propriamente reconhecido como homossexual, é marcado por características que o colocam à margem e que põem em dúvida sua homossexualidade perante a opinião do grupo que o cerca: na infância era gordo, andava devagar e tinha pele fina e corada. Henrique se lembra dele com (irônica) pena, serve-se de sua lembrança para debochar de Ângelo que, já na vida adulta, se casara e tivera filhos que não acabavam mais e, no entanto, é visto, na perspectiva de Henrique, como “sujeito gozado, feito para se rir às custas dele” (Amado, 1984, p. 19). A ironia compreende o fato de que o riso de Henrique às custas de Ângelo parece ilusório, soa como uma maneira de mascarar a miséria de sua realidade de menino de rua. A fuga de Henrique está em reconhecer seu triunfo por não ser escravo de um trabalho, da mulher e dos filhos, ele então romantiza a vivência das ruas reverenciando sua liberdade em detrimento da escravidão do outro, de quem ele zomba.

Embora não haja na construção de Ângelo evidência alguma de homossexualidade, os demais se valem de suas características físicas e simpatia (“sorria sempre, um eterno sorriso de aprovação”) para questionar sua virilidade. O preconceito sofrido por Ângelo é motivado por seu desencaixe em relação à reprodução de um estereótipo que se espera daqueles que querem

validada sua masculinidade. Esse desencaixe não culmina, todavia, simplesmente em exclusão do grupo, ocasionando, sobretudo, o questionamento de sua virilidade. Por meio de zombarias e ofensas os garotos julgam a sexualidade de Ângelo, chegando, inclusive, a ameaçá-lo de agressão sexual, insinuando sua passividade em razão de seu comportamento marcado pela fragilidade e de sua atitude reverente.

Logo que se mudara para o sobrado amarelo, Ângelo tentou fazer camaradagem com os molecotes, mas eles eram terríveis, acostumados a quedas e surras e com um grande adiantamento sexual. Houve ameaças e propostas sujas a Ângelo, que não podia correr com eles, nem tomar parte nos furtos de banana e sapoti. Demais, quando iam espiar os peitos das negras, ele se deixava ficar e certo dia, quando foram ver uma preta mijar nuns terrenos baldios da Baixa dos Sapateiros, Ângelo se interpôs entre eles — foi o seu único ato corajoso — e disse que aquilo era pecado. Jesuíno, um mulatinho fino, de cara de sagüi, endiabrado como ele só, soltou a descaração: — Você não é homem! Já ouvi dizer que você dá... Ângelo corou e chorou (Amado, 1984, p. 20).

Seria irônico o fato de a sexualidade de Ângelo ser posta em dúvida por motivos que não têm relação específica com a sexualidade, não fosse o fato de que “os homens que não mostram sinais redundantes de virilidade são associados às mulheres” (Welzer-Lang, 2001, p. 465). Nesse sentido, são os sinais de falha de virilidade ou mesmo da não correspondência de Ângelo ao padrão normativo de comportamento masculino que levam os demais a questionarem sua masculinidade. Para afirmar que Ângelo “não é homem”, Jesuíno usa como argumento os rumores acerca da passividade do garoto (“Já ouvi dizer que você dá”), aniquilando de vez sua virilidade vacilante. Essa provocação não corresponde à realidade, visto que o questionamento da heterossexualidade do garoto é motivado muito mais por seu desencaixe em diversos aspectos do que necessariamente por sua sexualidade, tanto é que o rótulo de homossexual lhe é conferido logo após a cena em que Ângelo, em seu único ato corajoso, se interpõe entre os garotos impedindo-os de “ver uma preta mijar”, usando como argumento o pecado.

A supremacia da virilidade no que se refere à validação da masculinidade é constante na representação dos perfis masculinos. O peso de seu reconhecimento mantém os sujeitos que visam garantir sua masculinidade reféns dos estereótipos responsáveis por lhes garantir esse estatuto. Mantendo o olhar sobre a literatura amadiana, nota-se esse cárcere do padrão de virilidade, por exemplo, nas atitudes de Pedro Bala, líder dos Capitães de areia, na cena que narra o estupro da negrinha. Embora se compadeça de sua fragilidade, Bala não deixa por isso de cometer o abuso, visto que a ele também são impostas cobranças para manutenção da postura viril, o que se dá, nessa cena, por meio da atitude dominante e agressiva que lhe confere o estatuto de homem viril que toma para si aquilo que deseja. Se, todavia, naquele instante em que o choro da negrinha o entenece, Bala tivesse cedido e poupado a garota, e caso sua “fraqueza” chegasse ao conhecimento dos demais, sua virilidade seria, muito provavelmente, posta em xeque.

O questionamento da masculinidade em virtude da suposição da passividade também se evidencia em *Capitães de areia*, na ênfase à exclusão dos “pederastas passivos” do grupo, em detrimento da vista grossa àqueles que exercem papel ativo. A “fragilidade” que acomete Ângelo é responsável por reduzi-lo a essa figura rechaçada pelos demais, que chegam inclusive a ameaçá-lo de abuso sexual, remetendo a essa concepção de que naqueles que exercem o papel ativo não há a carga da falha de virilidade, ao contrário e justamente por sua postura ativa, há a validação do *status* de homem viril.

Outra atitude que retira de Ângelo qualquer possibilidade de ser respeitado e de ter reconhecida sua masculinidade é sua fraqueza, identificada através do choro. Ele chora em resposta à ofensa feita por Jesuíno, tal qual havia chorado quando fora vaiado na rua ao escorregar e cair: “A vaia explodiu. Henrique não sabia quanto tempo gritaram, mas parece que Ângelo não chorou da queda, chorou da vaia” (Amado, 1984, p. 311). O conjunto de atitudes e características que formam a personagem a relegam à exclusão do grupo, uma vez que há um desencaixe em relação ao padrão preestabelecido de masculinidade desde a mais tenra infância.

Antes mesmo de aprender o que pode ser, o menino recebe mensagens sobre o que não deve ser (ou fazer). “Menino não chora!” é o enunciado clássico que a infância de cada um preserva na memória e que se constitui em uma das tarefas a serem cumpridas pelo menino a fim de tornar-se um “verdadeiro homem” (Ramos, 2000, p. 46).

A ênfase ao fato de que o choro do garoto fora da vaia e não da queda é mais um indício de sua fragilidade emocional: se o choro é vetado aos meninos, mais interdito ainda é aquele que envolve circunstâncias emocionais. Nesse sentido, ao destacar o fato de Ângelo ter chorado da vaia e não da queda, o narrador remete à sua fragilidade emocional, indicando a substancial motivação de sua exclusão do grupo e o distanciamento do estatuto da virilidade. Inclusive, segundo Henrique, “homem para ser homem precisa beber cachaça, dormir na cadeia e ter gonorreia” (Amado, 1984, p. 34), e a personalidade de Ângelo não só se afasta desse estereótipo, como se revela oposta a ele.

Do mesmo romance há ainda outras duas personagens que se opõem a esse ideal de masculinidade estipulado por Henrique e que também se revelam antagônicas entre si no que se refere à maneira como se constrói o vínculo de cada uma com os estereótipos da homossexualidade. Trata-se de Franz e Medonho, moradores do mesmo conjunto habitacional, marcado pela pobreza e decadência. Ambos são homossexuais, no entanto recebem olhares distintos da sociedade, em razão justamente da maneira como se portam. Ao passo que o primeiro demonstra trejeitos delicados, é alemão, ensina piano, está sempre limpo e asseado, o segundo é feio, sujo e descuidado da aparência. Já nessa caracterização de ambos se evidencia o destaque a diferentes patamares das masculinidades, apontando para a ideia de que o

preconceito não se restringe à sexualidade, abarcando outras esferas que envolvem as provações de virilidade.

As masculinidades, sendo construções temporais, históricas e culturais dependem das relações entre os vários modos de ser homem para se constituírem e para constituírem os próprios sujeitos que nelas se inscrevem. Também dependem das relações com a feminilidade para serem construídas, uma vez que o conceito de gênero aqui adotado tem um caráter profundamente relacional e interdependente (Louro, 2003, 2004; Meyer, 2005).

O preconceito dos vizinhos com relação a Franz envolve muito mais a maneira como ele se porta do que necessariamente sua sexualidade, visto que Medonho, que também mantém relações sexuais com homens, não sofre o mesmo preconceito:

Talvez por tudo isso, quando Medonho passava com o seu tabuleiro de frutas (tinha freguesia certa e boa), os homens sentados à porta do 68 nada diziam, não faziam pilhérias. Se era, porém, o alemão quem passava, vestido de casimira azul, terno velho, mas limpo, eles assobiavam e gritavam: — Chibungo! Chibungo! (Amado, 1984, p. 35).

Ao reiterar, no início do fragmento, “talvez por tudo isso”, o próprio narrador alude às diversas esferas que envolvem as masculinidades e que são consideradas por aqueles que julgam as atitudes das duas personagens. Há, inclusive, ênfase ao fato de o próprio Medonho sentir nojo de Franz, ressaltando a perspectiva de que “homens [...] que carregam traços da feminilidade [...] se constituem como sujeitos de uma masculinidade marginalizada” (Zago, 2010, p. 387).

Há também o fato de Franz se envolver emocionalmente com os homens com quem mantinha relações, aproximando-o ainda mais do estereótipo da feminilidade: “pior é que ele gostava de se amigar e só se entregava a um. Chorava quando era abandonado. Os homens não gostavam disso. Esse negócio de se amigar com um homem não era com eles. *Andar uma vez, quando estavam atrasados, ainda passava. Mas se amigar...*” (Amado, 1984, p. 113, grifos meus). No final do trecho, o fragmento em destaque revela, ainda, a relação homossexual justificada apenas pela ausência de mulheres, ressaltando, no entanto, a interdição do envolvimento afetivo, tal qual ocorre em *Capitães de areia* em que as relações homoeróticas são justificadas, em primeira mão, pela ausência de mulheres.

A despeito de ambos exercerem papel passivo na relação homossexual, o preconceito e a alcunha de “chibungo” (expressão pejorativa que remete à passividade na relação entre dois homens) recai sobre Franz, em razão de todo o aparato de características, trejeitos e atitudes que o feminilizam. Ironicamente, uma vez que Medonho não se envolve emocionalmente e não se preocupa com sua aparência, faz-se vista grossa à sua passividade, assim, sua masculinidade não sofre tanto abalo quanto a do outro, que se esfacela completamente. O fato de o peso do preconceito mostrar-se mais enfático em relação a Franz reforça a perspectiva de que a validação da masculinidade, no âmbito da homossexualidade, envolve uma análise do perfil e

do comportamento, em uma espécie de somatória que confere mais ou menos masculinidade, a depender da pontuação final. Nesse sentido, o homem que se envolve sexualmente com outro homem perde determinada quantidade de pontos; passa-se então à análise de seu comportamento no que se refere a essa relação, para checagem de seu perfil e identificação como mais ou menos masculino. Richard Parker levanta uma discussão voltada justamente a essa ideia de que o reconhecimento da masculinidade abarca uma série de patamares e provações, mesmo em relação à homossexualidade.

O homem que se envolve em um relacionamento sexual com outro homem, então, não sacrifica necessariamente sua masculinidade culturalmente construída – pelo menos desde que ele desempenhe um papel masculino culturalmente percebido como ativo durante o ato sexual e se comporte como um homem na sociedade. O homem que adota uma atitude passiva, de fêmea, contudo, seja no ato sexual ou na interação social, quase inevitavelmente desvaloriza sua própria masculinidade. Ao frustrar o ajuste culturalmente descrito entre sexo biológico e gênero social, ele sacrifica sua classificação adequada como homem e passa a ser conhecido como *viado* (originalmente do termo veado) ou uma *bicha* (literalmente, verme ou parasita intestinal, mas também, de modo instrutivo, a forma feminina de bicho, portanto, um animal fêmea) graças a sua feminilidade inadequada (Parker, 2002, p. 57, grifo do autor).

Essa perspectiva da passividade relacionada ao feminino, anulando a possibilidade de que em uma relação entre dois homens ambos tenham reconhecida sua masculinidade, ocorre também em uma cena do romance *Pedra Bonita* (1938), de José Lins do Rego, em que Joca Barbeiro, incomodado com a presença de um cantador no Açú – “um sujeito sem ocupação, comendo dos outros” (Rego, 1960, p. 42) – tenta alertar Antônio Bento para que tomasse cuidado com Dioclécio e, para isso, usa como argumento nada mais que a temida e censurada homossexualidade.

Joca Barbeiro sabia de um cantador, daquele mesmo jeito, que chegara no Limoeiro, com toda aquela goga de poeta. Deram lugar para o bicho dormir, chamaram-no para cantar nas casas dos grandes, encheram o homem de importância. E o que sucedeu foi uma desgraça. Dois meninos da cidade terminaram caindo na sedução do tal. *O cabra se servia dos meninos como de mulher*. Deram-lhe uma surra de botar sangue pela boca. Por isso ninguém devia confiar em gente que ninguém sabia donde vinha (Rego, 1960, p. 43, grifo meu).

Ao expor esse argumento visando convencer Antônio Bento a se afastar de Dioclécio, a alegação de Joca Barbeiro, além de levantar suspeita sobre os reais interesses do cantador, inclina-se a causar em Antônio repulsa ou medo, sobretudo, de ser seduzido por um homem que, tal qual o cantador da história de Joca, “se servia dos meninos como de mulher”. Essa personagem apresentada pelo narrador, construída através da perspectiva conspiratória de Joca Barbeiro assume um caráter quase lendário, utilizada para impor medo, como se a ela fosse relacionada o poder mítico do encanto, tornando-a capaz de seduzir e impelir meninos a “servirem como mulher”.

A fala de Joca revela, portanto, uma espécie de extermínio, silenciamento ou

transmutação da homossexualidade, visto que, a despeito de o cantador seduzir meninos, ele não é reconhecido como homossexual, mas como um sujeito dissimulado, mítico, que se apossa de meninos para usá-los (como se usam as mulheres) – isto é, subjugando-os e relegando-os à passividade. E, ao concluir que “ninguém devia confiar em gente que ninguém sabia donde vinha”, sua fala aponta novamente para a comparação que ele estabelece entre o cantador de sua história e Dioclécio, não deixando também de aterrorizar Antônio ainda mais ao enfatizar a censura, por meio da violência, desse tipo de relação (que sequer é mencionada como homossexual): o lendário (e demonizado) cantador acaba por sofrer “uma surra de botar sangue pela boca”.

Em *Jubiabá* (1935), quarto romance de Jorge Amado, publicado no ano seguinte ao lançamento de *Suor*, também estão presentes cenas e personagens que remetem à ponderação de Parker no que se refere à fusão entre sexualidade e gênero, vinculando fragilidade e passividade à feminilidade, mesmo em uma relação que envolve dois homens.

Se em *Suor* encontramos a representação de uma realidade sórdida sobre a qual há ostensiva denúncia, garantindo ao romance um caráter que Bueno avalia como naturalista, mas sem perder de vista o sentimentalismo romântico marcado por seu caráter idealizador; em *Jubiabá*, por sua vez, denúncia e idealização se fundem, de modo que “é possível, portanto, dizer que *Jubiabá* é uma espécie de ponto de chegada em relação aos livros anteriores de Jorge Amado” (Bueno, 2015, p. 255). O herói do romance é Antônio Balduino, personagem cuja masculinidade enfática, dominante/hegemônica será contemplada mais profundamente no segundo capítulo desta tese. Nesse momento, importam duas personagens: Felipe, o Belo e Sem Dentes, que, inclusive, remetem a outras personagens e cenas tanto de *Suor* quanto de *Capitães de areia*. O apelido de Felipe está relacionado justamente à sua beleza: é loiro, de olhos azuis e cabelo encaracolado, o mais jovem do grupo.

No dia que ingressou no grupo houve frege grande. É que enquanto dormiam espremidos na porta de um arranha-céu, deitados em folhas de jornal, o Sem Dentes quis arriar as calças de Felipe, o Belo. O Sem Dentes era um mulato forte de seus dezesseis anos. [...] Pois o Sem Dentes, moleque malvado, abraçou Felipe e começou a puxar-lhe as calças. Felipe estrebuchou e gritou. Acordaram todos (Amado, 1935, p. 43).

Há uma situação semelhante a essa em *Capitães de areia*, romance que, a despeito de sua publicação posterior a *Suor* e *Jubiabá*, foi contemplado no subtópico anterior devido justamente à abordagem das homossexualidades em foco. Em *Jubiabá* a investida sexual é de Sem Dentes em Felipe, o Belo, motivada justamente pela atração física, por conta da beleza de Felipe, ao passo que em *Capitães de areia* Boa-Vida é quem investe em Gato.

As cenas são tão semelhantes que até o argumento e a maneira de se portar, de Gato e

Felipe, em resposta às investidas se equiparam. A única diferença evidente é o termo elencado para aludir à passividade (naquele: maricas, neste: xibungo):

Antônio Balduino esfregou os olhos e perguntou: — Que fregue é este? — Ele tá pensando que eu sou *xibungo*... Mas não sou não. — Felipe queria chorar. — Por que você não deixa o menino em paz? — Não é da sua conta. Eu faço o que quero... Acho ele um bombonzinho (Amado, 2008, p. 43).

Embora escrito com grafia diferente, o termo utilizado por Felipe, o Belo, que inclusive lhe serve de argumento para defesa de sua masculinidade, negando o papel passivo, é o mesmo que havia surgido em *Suor* vinculado a Franz, ridicularizado pelos demais em razão de seus trejeitos, que conferem a ele a imagem mais abjeta da homossexualidade. Diante da afronta do chefe do grupo (Antônio Balduino), Sem Dentes defende sua atitude “Não é da sua conta. Eu faço o que quero”, reforçando, assim, um dos incontáveis pilares que regem a masculinidade, nesse caso, o da liberdade de tomar suas próprias decisões sem intromissões, ainda que para isso precise passar por cima do desejo do outro – nesse caso, que vença o melhor; e, ao vencedor, o troféu da masculinidade.

O argumento do agressor (“Acho ele um bombonzinho”) revela mais uma semelhança com a cena de *Capitães de areia*, que consiste na evidência do desejo homoerótico, visto que não há, em momento algum, qualquer justificativa de Sem Dentes em relação ao seu interesse em Felipe. Ele também não se preocupa em feminilizar o outro para garantir seu *status* viril, mas o faz por meio da tentativa de exercer o papel ativo, que lhe garantiria manutenção de sua virilidade, a despeito de seu desejo por outro garoto. Boa-Vida, de *Capitães de areia*, também não se preocupa em justificar seu desejo homoerótico, pelo contrário, os traços de Gato que lhe chamam a atenção são justamente aqueles que marcam sua masculinidade, tais quais seu bigode e as carnes duras de suas coxas. Para ele, assim como para Felipe, a manutenção da virilidade envolve a tentativa de exercer o papel ativo na relação, uma vez que o líder do grupo se preocupa em excluir apenas os “pederastas passivos”.

O líder do grupo em *Jubiabá* também ressalta o fato de não aceitarem os passivos e, como argumento para defender Felipe, baseia-se em sua masculinidade.

— Pois olhe, Sem Dentes, quem bulir no menino bole comigo. — Você quer é comer o menino sozinho... Assim não está direito. Antônio Balduino se virou para os outros garotos que estavam na dúvida. — Vocês sabem que eu nunca quis comer ninguém. Eu só gosto de mulher. Se o menino fosse xibungo tá direito. Mas aí não ficava com a gente que a gente não quer fresco aqui... O menino é macho, ninguém bole nele (Amado, 2008, p. 43-44).

Seu discurso não deixa de indicar que a rejeição, tal qual no grupo dos Capitães de areia, se restringe aos passivos. Embora Balduino se baseie em sua heterossexualidade para defender sua masculinidade (“vocês sabem que eu nunca quis comer ninguém. Eu só gosto de mulher”), ele não deixa de ressaltar a aceitação dos ativos no grupo, afirmando que o abuso se justificaria

apenas caso o menino fosse passivo (xibungo), “mas aí não tava com a gente, que a gente não quer fresco aqui...”.

Se a homossexualidade aparece com foco maior em *Capitães de areia* (1937) e em segundo plano em *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935), ainda com o olhar voltado à literatura amadiana da década de 1930, cabe destacar outro romance em que a abordagem da temática desponta, ainda que de maneira um tanto mais tímida que nos outros três, ocupando no enredo uma espécie de terceiro plano. Trata-se de *O país do carnaval* (1931), romance em que, a despeito da sutileza da abordagem do assunto e do pouco espaço que ocupa na obra, a homossexualidade surge não sem causar incômodo e escândalo. A alusão a essa sexualidade marginalizada ocorre em um conto escrito por Ticiano, que narra a história de um filho que fora a um baile de carnaval fantasiado de *pierrrot* e acabara seduzindo o próprio pai, que, à meia noite e já num quarto, fica horrorizado ao levantar a máscara do *pierrrot* e reconhecer o próprio filho.

Conforme pondera Bueno (2015) *Jubiabá* é uma espécie de ponto de chegada em relação aos livros anteriores de Jorge Amado, respeitando a cronologia de produção dos romances. Já no que se refere à abordagem da homossexualidade, coincidentemente ou não, o ponto de chegada é *Capitães de areia*, onde as personagens homossexuais masculinas ganham maior destaque e as cenas em que há a abordagem do assunto são mais profundamente desenvolvidas. Em foco, em segundo plano ou surgindo como mera referência, o fato é que as personagens homossexuais masculinas de Jorge Amado estão sempre vinculadas à pobreza e até à degradação. O último romance mencionado, *O país do carnaval*, que em contrapartida é o romance de estreia da literatura amadiana de 1930, tendo sido publicado em 1931, salienta a perspectiva degradante da homossexualidade, por meio da chocante construção de um enredo em que a homossexualidade se alia ao incesto em um conto ficcional cujo objetivo é escandalizar e incomodar os leitores.

Atingindo seu objetivo, o conto de Ticiano não só causa incômodo, como gera profunda indignação em Gomes, diretor da revista, que se mostra revoltadíssimo com a desmoralização de seu jornal: “Gomes danou-se quando leu o conto publicado. ‘Uma coisa homossexual que desmoralizava o seu jornal.’ Discutiram. Ticiano zangou-se e resolveu sair” (Amado, 1999, p. 95). O escândalo promovido pela escrita de Ticiano envolvendo a abordagem da homossexualidade não se resume, todavia, ao conto supracitado, ele já havia tratado do assunto logo no artigo de apresentação do mesmo jornal, dando pistas do que viria pela frente ao discorrer sobre o direito do homem à homossexualidade: “A pátria é o lugar onde o homem, pobre animal inferior, encontra com que se alimentar e onde dorme com uma mulher ou com

outro homem, conforme suas predileções [...] Por sinal, o Gomes danara-se. Berrava que o jornal estava desmoralizado. José Lopes, a rir, só discordava do pedaço homossexual” (Amado, 1999, p. 61). O preconceito é evidente até no posicionamento de José Lopes, colega de Ticiano que, apesar de corroborar seu discurso, faz questão de ressaltar sua discordância “do pedaço homossexual”. Embora Gomes, por sua vez, já tivesse demonstrado incômodo com a irônica defesa da homossexualidade no artigo, a gota d’água fora a publicação do conto, resultando na demissão de Ticiano. Essa repercussão, aliás, enfatiza o alto grau de interdição do assunto, não deixando também de funcionar como uma crítica do autor ao silenciamento das minorias, especialmente daqueles cuja sexualidade ocupava o lugar do desvio e que, à época, raramente conhecia um tratamento diferente da marginalização e do repúdio.

A sutil presença da homossexualidade nesse romance, assim como em outros abordados ainda neste subtópico, revela, não obstante, dados importantes acerca da maneira como essa sexualidade fora vista e trabalhada pelos autores que se propunham a abordá-la, à época, ainda que sumariamente. Exemplo disso é essa cena, que faz parte de uma narrativa ficcional elaborada por uma das personagens de *O país do Carnaval* e que, embora ocupe um espaço sucinto e de pouco enfoque no romance, não deixa por isso de se mostrar profícua no que se refere à abordagem de polêmicas que surgem atreladas à homossexualidade. Nesse conto escrito por Ticiano evidencia-se o intuito de escandalizar, e é nessa circunstância que a homossexualidade desponta, vinculada a comportamentos degradantes e que provocam repulsa, como o incesto e a pedofilia.

Seja de maneira intencional e irônica, com o intuito mesmo de chocar, construindo uma figura homossexual excessivamente amoral e infame, tal qual o faz Ticiano de *O país do carnaval*, seja por meio de alusões preconceituosas aos trejeitos desta ou daquela personagem, que por se mostrar, em algum grau, incapaz de validar sua masculinidade, é vinculada à feminilidade e conseqüentemente à homossexualidade, ainda que o texto não apresente menção evidente à sexualidade, o fato é que estereótipos, degradação, escândalo, sujeira, falha de virilidade parecem se fundir e se revezar na representação da homossexualidade no romance de 30.

Em *A mulher obscura* (1939), de Jorge de Lima, há o emblemático Laécio, carregado de estereótipos e alvo de preconceito. Trata-se de uma personagem que, apesar de surgir em segundo plano, é bastante visitada pelo narrador, que explora não só o preconceito sofrido, mas também sua desvalorização e apagamento. Qualquer menção a ele se dá por meio de estereótipos, com ênfase ao repúdio dos demais, ou de situações em que é completamente ignorado, como se fosse irrelevante ou não merecesse a preocupação e o olhar daqueles que o

cercam. Ademais, ainda que o romance não explore profundamente a homossexualidade, sua abordagem revela-se bastante significativa.

A cena mais expressiva que envolve a personagem em questão se dá em meio a uma reflexão profunda e confronto do narrador (Fernando) em relação aos dizeres preconceituosos do Juiz a respeito de Laécio. Visando elaborar uma espécie de defesa das acusações de homossexualidade e degeneração feitas pelo Juiz, o narrador recupera suas memórias de infância e traz à tona a figura de Laécio, por meio de um discurso que, embora sirva à exaltação da consciência do preconceito, bem como de crítica à prevalência dos mais abastados, acaba também por reunir diversos estigmas em torno da homossexualidade, ainda que no afã de elaborar uma espécie de defesa de Laécio.

Eu estava impressionado com a narrativa do Juiz, não tanto pela deselegância do magistrado para com o amigo, mas pela surpresa de haver descoberto num companheiro uma *anomalia punida desde as mais recuadas eras bíblicas*. E como eu continuasse espantado da mudança de caráter do menino pervertido, que conhecera na Chácara Líbia, lançou-me esta: — *O sodomita é tão responsável pela sua anomalia quanto o asmático pela sua dispneia*. Continuei boquiaberto. E ele: — Constituição, glândulas, vá por aí meu amigo. Dias depois não me contive e interpelei o Juiz, desta vez, mais intrigado com o que me respondeu: — Nada disso. *O pintor é um homem perfeitamente normal* (Lima, 1939, p. 131-132, grifos meus).

A surpresa do narrador diante da descoberta da homossexualidade de Laécio se deve ao fato de conhecê-lo desde a infância, quando o garoto mostrava atitudes de “menino pervertido” (inclusive fora o próprio Laécio quem o levava para assistir o banho de umas negras, em sua chácara). A “perversão”, nesse caso, assume caráter de garantia de virilidade, portanto, de heterossexualidade, não é à toa que o narrador se surpreende com a homossexualidade do colega, que na infância provara sua virilidade por meio da perversão. A despeito da acusação do posicionamento deselegante do Juiz em relação ao amigo, a maneira como Fernando alude à sexualidade de Laécio também é, ironicamente, marcada pelo preconceito, uma vez que a define como “anomalia punida desde as mais recuadas eras bíblicas”. Encerrando o trecho, o narrador lança-se em defesa do amigo, por meio de um discurso que, todavia, também reproduz o preconceito homossexual, ao afirmar que “o pintor é um homem perfeitamente normal”. Diante dessa alegação Fernando passa, então, a formular uma reflexão que dê conta de justificar sua razão de defesa:

Afinal, se Laécio era de fato um homossexual, e se procurava apenas em seus gestos, em algumas expressões afetadas, na sua predileção pelos vestidos das senhoras, por certos sentimentos de dependência aos mais fortes, por um *suspeito* modo de andar e de olhar, uma derivativa e uma manifestação episódica de seus *desvios*, o Juiz era um incontinente e, por isso *mais ridículo do que o enfermo sexual* em questão (Lima, 1939, p. 132, grifos meus).

O narrador reúne uma série de comportamentos que possam servir à definição da sexualidade de Laécio, justificando sua “anomalia”, todos eles reforçam estigmas que vinculam

a homossexualidade à feminilidade e à fragilidade. Ele vai elencando, um a um, os estereótipos (“expressões afetadas, predileção pelos vestidos das senhoras, sentimentos de dependência aos mais fortes, *suspeito* modo de andar e de olhar”) que lhe servem de fundamentos para a consideração do que ele conclui como “desvio”. Esse emaranhado de estigmas reproduzidos pelo próprio narrador apontam para o fato de que a tentativa de Fernando de defender Laécio do ataque do Juiz não configura, porém, discordância da homossexualidade da personagem e, se antes ele confrontara o Juiz apelando para a “normalidade” do pintor, após reunir esse excesso de características, ele não só conclui que se tratam de “desvios” de Laécio como também o considera “enfermo sexual”, apesar de servir-se disso para rebaixar o Juiz, a quem relega o estatuto de “ainda mais ridículo”.

Submerso nesses devaneios que ora se inclinam à defesa de Laécio e da homossexualidade, ora reproduzem estereótipos e preconceitos, o narrador passa então a mergulhar ainda mais em suas ponderações, tomando novamente o rumo da defesa da homossexualidade, baseando-se na natureza e retirando o peso da impureza, por meio de uma perspectiva indulgente.

Afinal a humanidade é assim mesmo, comove-se diante dos dramas shakespearianos do afeto e ri imbecilmente do grandíssimo drama interior do indivíduo que luta dentro de si próprio com a *irremovível desarmonia entre seu corpo, de conformação masculina, e sua alma, feminina de nascença*. E ninguém mede os imensos sacrifícios do uranista para se aproximar do tipo ideal que o Creador lhe negou. Este sim, fora chamado à existência sem o seu consentimento; e contra a sua vontade vestiram-lhe a alma com um corpo que não lhe compete (Lima, 1939, p. 132-133, grifo meu).

O fragmento destacado revela, no posicionamento do narrador, a fusão e confusão entre sexualidade e gênero, pois segundo o seu discurso o homem homossexual é considerado um indivíduo que vive em desarmonia com seu corpo (daí a alcunha de “anormal”), não sendo visto como um homem cujo foco afetivo e sexual envolve outro homem, mas como uma mulher, aprisionada em um corpo de homem. Ao construir essa ideia de “sexualidade desarmoniosa” como fruto da natureza e elaborada pelo divino (criador), embora o narrador rompa com a ideia do desvio previamente elaborada, a despeito de seu olhar piedoso, o preconceito não deixa de ser reproduzido, inclusive, de maneira visceral, travestido de aceitação e compreensão, mas arraigado em sua consciência.

Aprofundando-se na ideia de que o indivíduo homossexual busca se aproximar do tipo ideal que o criador lhe negou vestindo-lhe a alma com um corpo que não lhe compete, o narrador não se restringe a feminilizar o amigo, mas retira dele qualquer masculinidade, considerando inclusive a possibilidade de habitar um corpo que não lhe pertence. Ele parte, então, para uma definição alicerçada na natureza biológica, que separa em polos opostos o masculino e o feminino em “uma construção social naturalizada que rege a dominação

masculina” (Bourdieu, 2020, p. 45). Corre-se o risco de incorrer em anacronismo se não for considerado o fato de que essa perspectiva acerca da homossexualidade, atualmente compreendida como estigmatizante, é fruto da reprodução de um ideal que, à época (década de 1930), não conhecia outros vieses ou mesmo conhecendo ainda apresentava resistência e negação em relação a eles.

Tendo em vista que a homossexualidade é retirada do Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais somente em 1973 e que somente nos anos 1950 é que desponta o termo “transexualidade” para definir “as pessoas que, de alguma forma, vivem nas fronteiras do gênero, que não mergulham dentro e saem simplesmente, [intrigando] analistas de gênero da cultura ocidental” (Connell; Pearse, 2015, p. 213), não é surpreendente que no romance de 30 haja a disseminação de uma postura hoje compreendida como estigmatizante ou preconceituosa tanto a respeito da homossexualidade quanto da transexualidade.

De qualquer modo, chama a atenção a internalização desses estigmas que envolvem gênero e sexualidade e dessa espécie de dogma da natureza biológica que só reconhece essa possibilidade dicotômica (masculino e feminino), levando a sociedade a buscar, a qualquer custo, inserir os indivíduos em uma ou em outra classificação, ainda que para isso seja necessário fundi-los criando as figuras (nem sempre adequadas) de “homem feminino” e “mulher masculina”. “A denominação ‘homem feminino’ e ‘mulher masculina’ apontam para a ausência de conceitos que possam operar mais eficientemente nas indagações a respeito do que caracteriza um homem e uma mulher [...]” (Nolasco, 1995, p. 28).

Fernando dá continuidade à reflexão supondo a humilhação e o sofrimento dos homossexuais, que ele chama “criaturas” – retirando-lhes a humanidade, ao mesmo tempo que se compadece delas por serem vítimas da moral policial e das leis de repressão.

O sofrimento íntimo dessas criaturas, diante dos preconceitos dominantes, da moral policial e das leis de repressão, deve ser muitas vezes a mais tremenda das humilhações. O olhar de misericórdia pela prostituta era negado ao homossexual, que aparecera neste convencional mundo de humanos (onde a árvore da proibição era mais numerosa que a árvore da vida), — ainda com a indiferenciação sexual do reino luminoso, que é a sua pré-história angélica. Este mundo, em que tudo deve ser específico e vedado, me dá diante deste magistrado de cidade pequena e deste modesto artista indefinido de sexo e de moral, a ideia de que os vencedores neste mundo devem sempre ser juízes mesmo como Crispiano de Oliveira (Lima, 1939, p. 133).

Não é tão somente ao (des)qualificar os homossexuais identificando-os como “criaturas” que o narrador lhes retira a humanidade. Ao chamar a atenção para a inexistência do olhar misericordioso ao homossexual ele o contrapõe sutilmente ao “convencional mundo dos humanos”, apesar de criticar o excesso de proibição. A reflexão se encerra com o posicionamento crítico de Fernando às injustiças e desigualdades de um mundo em que os vencedores “devem sempre ser juízes”, proporcionando a sensação de que a abordagem da

homossexualidade ocorreria somente a serviço de reprovação da superioridade hierárquica do juiz. E, mesmo diante de todo esse discurso em que classifica e reconhece Laécio como homossexual, o narrador encerra o trecho aludindo ao personagem como “artista *indefinido* de sexo e de moral”, despedindo-se do assunto nessa abordagem sucinta, porém significativa, da homossexualidade, não sem deixar a marca da transitoriedade entre sua aceitação e rejeição.

Ao discorrer sobre a presença da homossexualidade nesse romance, Bueno tece um comparativo com a abordagem do assunto por Octávio de Faria, em *Mundos mortos*, concentrando-se majoritariamente no peso da temática nessas obras. Isto é, ao passo que o teórico frisa o curto, porém significativo, enfoque da homossexualidade em *A mulher obscura*, quanto a *Mundos mortos* ele revela que o assunto “ocupa o centro de um dos mais importantes episódios do livro” (Bueno, 2015, p. 356) e, antes de desenvolver a análise desse episódio⁷, Bueno ainda alude à surpreendente delicadeza com a qual José Lins do Rego, “autor que muito reiteradamente relacionou sexo e sujeira” (Bueno, 2015, p. 356), aborda a homossexualidade, como forma de amor e não tara ou doença, em *Usina*.⁸

A discussão acerca das alusões à temática homossexual nesse romance encerra-se com a abordagem do estigma que vincula homossexualidade e artes (de modo geral e em suas variadas possibilidades). Para isso, antes mesmo de abordar as inclinações artísticas de Laécio, de *A mulher obscura*, vale retomar Franz, personagem do romance *Suor*, de Jorge Amado, um pianista ridicularizado não tanto por sua homossexualidade, mas pelos estereótipos que ele acumula e que lhe ferem a masculinidade. Um dos principais é sua profissão (pianista), ressaltando a perspectiva de que a aptidão para a música é (ou deveria ser) característica marcadamente feminina, partindo da lógica que perpetua um modelo tradicional de divisão entre o masculino e o feminino, baseado em uma realidade em que

[o]s homens continuam a dominar o espaço público e a área de poder (sobretudo econômico, sobre a produção), ao passo que as mulheres ficam destinadas (predominantemente) ao espaço privado (doméstico, lugar da produção) em que se perpetua a lógica da economia de bens simbólicos, ou a essas espécies de extensões deste espaço, que são os serviços sociais (sobretudo hospitalares) e educativos, ou ainda aos universos da produção simbólica (áreas literária e artística, jornalismo etc.) (Bourdieu, 2020, p. 154).

Partindo dessa reflexão de Bourdieu e somando a ela a ideia de que “o homem ‘verdadeiramente homem’ é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública” (Bourdieu, 2020, p. 89), tanto Laécio (pintor) quanto Franz (pianista), pelo simples fato de comporem a esfera artística, rompem com o ideal de masculinidade estipulado por esse modelo

⁷ No terceiro capítulo, no subcapítulo dedicado a esse romance, há uma reflexão mais aprofundada acerca dessa abordagem de Bueno.

⁸ Também contemplado no terceiro capítulo desta tese.

tradicional e acabam vinculados ao feminino.

Um romance que traz à tona diversas considerações voltadas às definições dos papéis estipulados aos gêneros, abrangendo a disseminação do modelo tradicional de que fala Bourdieu e com o qual Laécio e Franz rompem, é *Saga*, de Érico Veríssimo, que embora publicado em 1940, não pode deixar de ser contemplado nessas discussões, seja pelo fato de ser considerado “uma contribuição inestimável de Érico Veríssimo para a ficção brasileira dos anos 30” (Bueno, 2015, p. 398), seja por explorar tão intensamente questões de gênero e das masculinidades.

Seguindo essa mesma linha, de questionamento da masculinidade com base na inclinação para dons artísticos que ocorre com o pianista de *Suor* e com o pintor de *A mulher obscura*, em *Saga*, por sua vez, embora não haja especificamente uma personagem homossexual, há a construção do estereótipo do homossexual com inclinação para as artes:

— E ele lhe disse alguma coisa a meu respeito? — Nada de muito sério... Confessou apenas que fica de certo modo ofendido quando encontra o que ele chama de ‘O team de eunucos da mamãe’. Disse isso com uma certa ironia entre amarga e esportiva. Referia-se. À sua escolta... — Que escolta? — *Esses rapazinhos espigados e vagamente homossexuais que a cercam, que a acompanham ao teatro ou às casas de chá, que lhe dizem galanteios, que lhe elogiam os vestidos, lhe trazem livros de André Gide, comentam pinturas de Matisse e recitam versos surrealistas em francês.* [...] — Que é que Antonius lhe disse deles? — Parece que já ouviu alguém comentar maliciosamente a história e teve que brigar... [...] *Você compreende.* Ele é esportivo, campeão de natação. Usa cabelo à moda dos oficiais prussianos e tem o delírio da velocidade. Vai às aulas de Catch e *usa e abusa do adjetivo macho.* Não pode compreender nem aceitar os seus amiguinhos (Verissimo, 1980, p. 224, grifos meus).

Nesse fragmento, ao contar a Roberta a opinião de Antonius a respeito de suas companhias, Vasco constrói uma imagem do homossexual repleta de estereótipos vinculados à feminilidade. E, se Laécio e Franz sofrem preconceito por sua aptidão para uma vertente artística, deste para a música, daquele para a pintura, aqui há uma descrição mais generalizada dessas inclinações, já que “os rapazinhos espigados e vagamente homossexuais” são vinculados às artes de maneira geral: vão ao teatro, entendem de moda, são inclinados à literatura e comentam pinturas. Por fim, Vasco ressalta o posicionamento malicioso daqueles que comentam sobre tais companhias de Roberta, e não deixa de apelar para sua compreensão, naturalizando o preconceito, sobretudo motivado pelo acúmulo de estereótipos voltados à masculinidade hegemônica de um sujeito que “usa e abusa do adjetivo macho”, alocado, portanto, no polo oposto no âmbito das masculinidades em relação àqueles que Vasco ironicamente chama de “amiguinhos” de Roberta.

Nesse mesmo romance há mais uma alusão sutil à homossexualidade, no trecho a seguir: “Norma está sentada no sofá ao lado de um rapaz magro e pálido, de gestos um pouco efeminados. Ambos se riem convulsivamente” (Verissimo, 1980, p. 280). Nesse caso, ocorre a

sugestão de homossexualidade por meio da descrição de uma personagem a quem são relacionados “gestos efeminados”, além de um corpo magro e pálido, ressaltando mais uma vez o reforço dos estereótipos vinculados àqueles que se mostram em desacordo com o perfil de masculinidade e, portanto, em virtude do binarismo de gênero, acabam relacionados ao feminino.

Para fechar as alusões à homossexualidade nessa obra de Verissimo vale apresentar um fragmento que evidencia o posicionamento homofóbico do Cel. Jango Jorge, que além de reproduzir uma fala calcada nos estereótipos que vinculam homossexualidade à feminilidade, denuncia o extermínio da masculinidade, com base em um singular ponto de vista.

Mostra com o beijo os amiguinhos de Norma. — Onde é que o país vai parar com uma gatinha como essa, toda afrescalhada e cheia de pulseirinhas? — E, tirando uma palha do bolso, num súbito entusiasmo, exclama: — Os homens estão se acabando, seu! — E na sua opinião — pergunto, como quem atira uma isca — por que é que os homens se acabam?... [...] — Modernices... Cinemas, máquinas, pinturas, moleza, conforto. [...] São esses calhambeques, máquina para fazer tudo. Ninguém sabe mais andar a cavalo. É automóvel para tudo, aeroplano, trem... (Verissimo, 1980, p. 282).

Ao enfatizar, em seu discurso, que para ele o que compromete a manutenção da masculinidade é, via de regra, o conforto, a facilidade para fazer tudo, o discurso do Cel. Jango compartimentaliza as masculinidades, reforçando a ideia de que o reconhecimento e validação da masculinidade envolve uma infinidade de vertentes relacionadas às mais variadas questões.

A reflexão que a personagem desenvolve tem como principal enfoque uma questão cara às masculinidades: sua perspectiva acerca da definição de homem, que ele tece elaborando um contraponto entre o tipo ideal de homem (de verdade) que, inclusive, “está acabando”, e essa “gatinha toda afrescalhada e cheia de pulseirinhas”. Esse posicionamento do Cel. é exposto ao ser questionado por Vasco sobre o que teria motivado o extermínio da masculinidade. O discurso que Jango profere salienta os estereótipos em torno da homossexualidade, ressaltando também o desatino das exigências para validação da masculinidade, que, nesse caso, ele atrela a “andar a cavalo”, responsabilizando as máquinas (que promovem conforto e facilidade) pelo aniquilamento da masculinidade e despontar daqueles que ele ofensivamente chama de “gatinha toda afrescalhada”.

Vêm bem a calhar, neste momento, as reflexões que Trevisan tece em sua obra *Seis balas num buraco só: a crise do masculino* (1998), ao lançar questionamentos acerca da arbitrariedade da definição de masculinidade: “O que define o macho humano? Em outras palavras: o que torna um homem de fato um homem? Onde se encontram os elementos intrinsecamente definidores desse gênero hegemônico que domina há séculos as sociedades e é historicamente vencedor na luta dos sexos?” (Trevisan, 1998, p. 18). Para desenvolver essas reflexões, Trevisan parte da problematização da violência como inerente ao masculino, levando

o leitor a pensar se o homem que “não chora, não cospe de lado e não sai por aí dando porrada” (Trevisan, 1998, p. 18) seria menos homem do que aquele que assim o faz. Após explorar criticamente a obsessão que se constrói em torno desse tipo ideal, embora utópico, de homem “de verdade”, o autor conclui sua ideia considerando que “[...] o masculino sofre investidas e transformações de cunho universal. Seus mitos revelam-se fragilíssimos, vitimados pela própria ‘ilusão do masculino’ que a sociedade patriarcal esmeradamente veio criando para a construção do ‘verdadeiro homem’” (Trevisan, 1998, p. 18).

Ao passo que Trevisan recorre ao questionamento do perfil masculino atrelado à violência e à rusticidade para responder a essas importantes questões que põem em xeque a definição da masculinidade e, mais ainda, do ideal hegemônico, Cel. Jango, personagem de *Saga*, que inclusive reproduz o perfil masculino hegemônico, vale-se de uma perspectiva completamente diferente, embora voltada à mesma problematização. Nesse sentido, corroboramos a conclusão de Trevisan acrescentando à ideia da fragilidade do masculino, envolto por uma excessiva gama de exigências, a perspectiva de Bourdieu de que “[o]s homens também são prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante” (Bourdieu, 2020, p. 86). A tirania do Cel. Jango, bem como seu incômodo com a extinção da masculinidade, atesta a carga da virilidade, mas também não deixa de revelar a fragilidade de uma masculinidade que, atolada em cobranças e soterrada por uma série de comportamentos exigidos para sua manutenção, se vê, na verdade, em frangalhos.

Postura semelhante a essa do Cel. Jango, de *Saga*, reforçando a denúncia do extermínio da masculinidade e o incômodo com o surgimento dos “tipos” a quem Jango se refere como “afrescalhados”, ocorre em *Um lugar ao sol* (1937), do mesmo autor, em um diálogo entre Vasco e o Gen. Justiniano, um militar idoso e decrépito que pronuncia um discurso rude e violento acerca da fragilidade dos homens da “modernidade”: “— Vocês todos são uns galinhas...—disse o caudilho com voz sumida.—Homens eram os de antigamente. Hoje está tudo perdido. Não há mais autoridade. Não há um macho que mande” (Verissimo, 1976, p. 45).

Em resposta à vã tentativa de Vasco de atenuar a agressividade do general ao afirmar-lhe que “violência só puxa violência” (Verissimo, 1976, p. 46), Justiniano explode: “— Um homem só é respeitado quando se impõe pela violência” (Verissimo, 1976, p. 46). E, embora até aqui o general esteja se referindo mais à fragilização da masculinidade do que necessariamente à homossexualidade, nota-se em seu discurso uma gradação desse perfil masculino frágil àquele que seria completamente destituído de masculinidade, isto é, o froxo, a “raça de maricas”: “— Fui mandachuva. Ninguém me pisou no pala, nunca! Deus me castigou, não me deu nenhum filho macho, só um rabo de saia que não vale um patacão... Só

sabe fazer croché... O marido é um beldroegas, tem a mania da igualdade, da democracia... *Raça de maricas! Não há mais homem que preste...*” (Verissimo, 1976, p. 46, grifo meu).

A maneira que o general encontra para aviltar o máximo possível a masculinidade dos homens dessa nova era é apelando para a sexualidade. A homossexualidade ocupa, nesse sentido, o posto de desonra da masculinidade, sendo desvinculada do caráter de sexualidade. Já que não há na fala do general (assim como não ocorre no discurso do Cel. Jango) qualquer menção à sexualidade ou a relações sexuais, essa generalização feita por meio de um termo alusivo à homossexualidade – aqui “raça de maricas” e em *Saga* “gentinha toda afrescalhada” – assume a função de protesto contra a queda de uma masculinidade baseada na rusticidade e do advento daqueles que, segundo o coronel e o general, representam o fracasso. Não é à toa, inclusive, que essa inflexibilidade parte justamente de personagens militares cuja masculinidade é baseada no perfil hegemônico e, portanto, viril.

À sexualidade é atribuída a carga da garantia ou questionamento da masculinidade de qualquer indivíduo, a depender de seus comportamentos, posturas, características físicas etc., ainda que, ironicamente, a cena/ou situação não revele qualquer relação com a sexualidade propriamente dita. É esse o caso dos discursos proferidos tanto pelo coronel, de *Saga*, quanto pelo general, de *Um lugar ao sol*. As personagens que recebem a alcunha de “afrescalhado”, “maricas”, “froxo” (este último apresentado no fragmento a seguir) – entre tantos outros adjetivos voltados à injúria sobre a masculinidade – são automaticamente relegadas à homossexualidade, que por esse ângulo não assume o posto de uma sexualidade viável, mas de falha de virilidade, servindo exclusivamente ao questionamento da masculinidade, causando incômodo àqueles que a supervalorizam, tal qual revela o seguinte trecho.

Lembrou-se. Uma noite como aquela, fresca e estrelada, Xexé lhe viera dizer: O Pedruca disse pró Chiquinho que tu é froxo. Ele saiu como um louco à procura de Pedruca. Achou-o na praça, no meio dum bando de companheiros. Aproximou-se dele, gago de raiva:—Severgonho, tu disse que eu sou froxo? A cara sardenta e miúda de Pedruca (como ele se recordava com nitidez!) se contraiu numa expressão de espanto e medo:—Quem foi esse mentiroso que inventou? — Froxo é você! Golpeou o outro na cara. Pedruca baqueou, erguendo poeira do chão (Verissimo, 1976, p. 34).

A cena evoca uma memória de Vasco que, não coincidentemente, remete a uma situação em que ele defende sua honra (masculina) por meio da violência, contrariando inclusive a postura em defesa da paz que ele mesmo adota diante do discurso agressivo do general, explorado anteriormente. O que impele Vasco a agir agressivamente é a necessidade iminente de atestar sua virilidade, posta em dúvida por Pedruca ao chamá-lo de “froxo”. Tendo em vista que “[a] pior humilhação para um homem consiste em ser transformado em mulher” (Bourdieu, 2020, p. 43) e considerando a ofensa feita por Pedruca como um questionamento de sua masculinidade, por meio da acusação de fragilidade, vinculando-o ao feminino, Vasco não vê

outra saída para recobrar seu *status* senão impondo-se pela violência. Essa cena remete ainda a outra ponderação de Bourdieu, segundo o qual “[a] virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo” (Bourdieu, 2020, p. 92). A atitude agressiva de Vasco é responsiva a um burburinho que surge entre homens, com objetivo exclusivo de provar a eles o equívoco do rumor. Isso posto, a maior razão de sua cólera é justamente a aproximação com o feminino, que culmina na negação de sua masculinidade.

As cenas que envolvem o questionamento da virilidade são caras a este trabalho, sobretudo quando surgem de maneira a pôr em xeque a masculinidade, e embora não caiba, nesse momento, tecer longas reflexões a esse respeito, haja vista a dedicação às masculinidades, bem como às suas fragilidades, no segundo capítulo deste estudo, é imprescindível resvalar o assunto ainda que brevemente. Nesse sentido, o segundo capítulo reserva uma discussão mais aprofundada em torno da figura de Vasco e de seus questionamentos acerca de sua masculinidade, abrangendo também a ideia de triunfo/fracasso da masculinidade. O intuito, nesse momento, fora ressaltar o uso de uma expressão, no trecho exposto, que remete pejorativamente à homossexualidade, servindo exclusivamente para destituição da masculinidade de Vasco, visto que não há qualquer menção, na cena, à sua sexualidade.

No que se refere à homossexualidade, enquanto sexualidade de fato e não como descrédito da masculinidade, há nesse romance alusão a uma personagem secundária, Temístocles, a quem, aliás, são relacionados sentimentos como o nojo e o ódio: “Ela contemplou o novo hóspede com simpatia. Era viúva e tinha um filho, mulatinho magro e efeminado de dezoito anos (Temístocles). Amaro achava-o viscoso, detestava-o” (Verissimo, 1976, p. 121). Nas raras cenas em que a personagem aparece é vinculada ao estereótipo da feminilidade e sempre aliada a alguma característica ou atitude que invoca o asco ou, no mínimo, ressalta o incômodo dos outros diante de sua presença: “No corredor encontrou o filho de Doce. — Boa tarde. — Boa tarde. Sentiu um calafrio. O rapaz era como uma cobra. Caminhava gingando, rebolando as ancas femininas. E o pior era quando cantava com voz de contralto. E que nome! Temístocles” (Verissimo, 1976, p. 145). Se no trecho anterior o narrador caracteriza a personagem como “efeminado” e ressalta a perspectiva de Amaro, que o achava viscoso, neste, sua “viscosidade” ganha forma: Temístocles surge figurado como cobra, ressaltando sua feminilidade, marcada tanto pelo modo de caminhar quanto por suas “ancas”.

O arquétipo da cobra recai também sobre uma personagem de *Três sargentos* (1931), romance de Aldo Nayer, em que há uma referência à personagem terciária Maria Cabeleira, por

meio de uma expressão pejorativa atrelada à homossexualidade: “— Quase que perdemos vocês porque a bichona que estava no corredor não quis informar. Ih aquilo é uma peste. Se chama Maria Cabeleira. Vive azucrinando todo mundo. É pior que cobra” (Nay, 1931, p. 54). Além do uso do termo ofensivo “bichona”, que segundo Carmo (2011) surge justamente nos anos 1930, designando pejorativamente o pederasta passivo, a personagem é comparada a uma cobraçujo arquétipo, nesse caso, relaciona-se não à maneira de se movimentar, ao rebolado, à sensualidade, como na caracterização de Temístocles, mas à perturbação dos demais: “vive azucrinando todo mundo”.

No entanto, nem Temístocles nem Maria Cabeleira são descritos como homossexuais, não há sequer menção à sua sexualidade, embora a imagem construída de ambos remeta pejorativamente à homossexualidade. Quanto a Temístocles, não se trata de sexualidade, mas de feminilidade, já que o discurso que impera em relação aos modos de Temístocles envolve a falha de masculinidade, ocasionada por um aglomerado de atitudes e características que, à medida que o afastam do masculino, o aproximam do feminino, não sem provocar o olhar hostil e a aversão daqueles que o cercam.

Amaro, personagem secundária de *Três sargentos*, também carrega o estigma da feminilidade. Sua descrição envolve uma caracterização antagônica, construindo uma figura quase andrógina: “As moças de há muito mantinham relações com o ex-cozinheiro, preto maduro e barrigudo, *com atitudes afetadas*, que muito as procurava para conversar e mexericar a respeito do mundo” (Nay, 1931, p. 62, grifos meus). Embora não haja também (assim como não há em relação a Temístocles ou a Maria Cabeleira) qualquer menção à sexualidade de Amaro, o julgamento da personagem não se resume a essa referência sob o estigma da feminilidade, surgindo também em outra cena, por meio de um discurso de ódio: “Deparou com milicianos e suas companheiras deitados sobre sacos vazios e ao invés de ser bem recebido, desandaram os hóspedes em furiosamente injuriá-lo: — *Sai viado fedido!* Deixa de estorvar os outros. Cai forase não quer entrar na porrada! – berravam esquecidos de que se tratava do hospedeiro organizador da festa” (Nay, 1931, p. 77, grifos meus).

Também estigmatizada por sua feminilidade é uma personagem secundária do romance *Ponta de rua* (1936), de Fran Martins, que surge em uma única cena e ocupa pouco espaço no enredo. Trata-se do jornalista J. M. Olavo Sifão cujo nome aparece somente na alusão a seu cartão entregue a Zéclementino (protagonista da obra – mais conhecido como Clementino), nas demais referências o jornalista é reduzido desdenhosamente a “rapazinho”. Essa figura surge com intuito de entrevistar Clementino em razão do sucesso de sua vacaria e, enquanto o jornalista, com seus modos solenes e uma fala rebuscada, enaltece o “coronel”, este, por sua

vez, o observa e julga tanto sua maneira de falar quanto seus “trejeitos”: “O rapazinho andava teso, parecia até com um deputado da cidade, se não fosse aquele rosto fino, aquele jeitão efeminado de falar puxando pelas sílabas” (Martins, 2014, posição 1758). O que chama a atenção do protagonista são justamente as características responsáveis, a seu ver, por feminilizar o rapaz, em razão de seus modos rebuscados e de sua linguagem culta.

Em *Poço dos paus*, romance lançado no ano seguinte à publicação de *Ponta de rua*, em 1937, há outra personagem que carrega o estigma da feminilidade e cujos comportamentos levam os demais a vinculá-la à homossexualidade (sempre aludida de maneira pejorativa e ofensiva). Trata-se de Luciano Severo, que “tinha um timbre de voz diferente, não mudava para ninguém, não afobava, era delicado” (Martins, 2014, posição 324). A construção dessa personagem envolve o olhar de um narrador que reproduz um discurso pautado nos ideais de masculinidade hegemônica, para quem qualquer atitude não correspondente à masculinidade dominante é imediatamente considerada falha de virilidade, culminando em seu descrédito e exclusão.

O andar do inglês era mole, rebolado. – Quando eu vejo esse inglês sempre penso que ele não é homem direito – dizia seu Raimundo, rindo baixinho. Zé Pereira intimava: - Homem direito como? Não é boa bisca? – Você sabe o que eu quero dizer – seu Raimundo continuava a rir. Não vê só como ele fala, como anda remexido? Isso é lá andar de gente que preste, de gente direita? (Martins, 2014, posição 387).

O incômodo dos operários em relação ao inglês envolve, a princípio, sua maneira de andar, motivo suficiente para excluí-lo do rol de “homens direitos”. A postura de seu Raimundo ao assumir um ar zombeteiro em relação a Luciano é semelhante a de Clementino (de *Ponta de rua*) em relação ao jornalista, já que em ambos os casos o questionamento da masculinidade e a sugestão de homossexualidade são baseados majoritariamente nas atitudes e no modo de falar das personagens.

No trecho que dá sequência a esse evidencia-se o recrudescimento da postura de seu Raimundo, que se antes apresentara seus argumentos em tom zombeteiro e irônico em relação à feminilidade (ainda que sutil) de Luciano Severo desta vez adota um tom mais enérgico e agressivo, aludindo à outra personagem cuja caracterização não é simplesmente sugestiva de homossexualidade, como ocorre em relação ao inglês, mas de transexualidade:

[...] – Não sei porque, mas tenho uma raiva danada desse povo que quer ser mulher. No Crato tinha um chamado Banga, andava na rua pintado, usando carretéis nos pés como se fosse sapato salto alto. Nunca desejei mal a ninguém, mas achei bom no dia que botaram doença nele. O desgraçado comeu fogo, findou morrendo na cama, não teve remédio que desse jeito (Martins, 2014, posição 397).

Fica evidente, no discurso de ódio proferido por seu Raimundo, a exaltação do binarismo de gênero, tendo em vista a ausência, à época, de conceitos que pudessem dar conta de um “terceiro gênero”, restando apenas a comparação do masculino com o feminino e vice-

versa, visto que “[o] masculino percebido como clichê se sustenta no argumento biológico e é recente considerá-lo desvinculado do sexo” (Nolasco, 1995, p. 25). A publicação desse romance é anterior inclusive ao conceito de “transexualidade”, surgido em 1950, não sem a carga do desvio e da disforia: “[d]epois que a psicanálise e a ciência social do gênero estavam bem desenvolvidas, ‘transexuais’, como essas pessoas passaram a ser chamadas nos anos 1950, ainda apareciam aos psiquiatras e sociólogos como uma espécie de experimento natural que expunha os mecanismos do sistema de gênero” (Connell; Pearse, 2015, p. 213).

A despeito do surgimento do conceito de transexualidade ainda se sustentava, mesmo após 1950, sobre a figura do(a) transexual o estigma do desvio ou síndrome a ser estudada e tratada pela medicina. Considerando os dizeres de Nolasco acerca da recente ruptura do ideal de sexo biologicamente predeterminado, é somente na década de 1990 que se fala em um “terceiro gênero”, bem como na derrocada das fronteiras de gênero⁹, rompendo com a imposição binária masculino/feminino e promovendo outras possibilidades de identificação desses indivíduos que até então eram sumariamente classificados de acordo com esse binarismo, isto é, considerados, de maneira simplista, como homens femininos ou mulheres masculinas, reforçando o estereótipo e o preconceito. A fala de seu Raimundo é marcada pela agressividade e pelo ódio motivados, sobretudo, pela incompreensão da sociedade em relação a esses indivíduos, não deixando também de refletir a ameaça do desconhecido a uma masculinidade que já anunciava a crise premente.

A carga da feminilização de personagens masculinas é evidente nos três últimos romances mencionados, no entanto, comparando o jornalista de *Ponta de rua*, Luciano Severo, de *Poço dos paus*, e Temístocles, de *Um lugar ao sol*, são identificadas diferenças marcantes em relação ao estereótipo que recai sobre cada um deles. Nos dois de Fran Martins esse estereótipo remete à depreciação das personagens (do jornalista em *Ponta de rua* e do inglês em *Poço dos paus*), de modo que o questionamento de sua masculinidade tem a função de desvalorizá-las e ridicularizá-las; em *Um lugar ao sol*, no entanto, a feminilização de Temístocles tem maior relação com a sexualidade. Ainda que não haja menção específica à orientação sexual da personagem, o estigma do masculino efeminado, nesse caso, remete à identificação de sua homossexualidade.

Ademais, em *Ponta de rua*, a referência à homossexualidade masculina propriamente

⁹ “Se o gênero normativo é atualizado pela performatividade, então, ao mudarmos as ações performativas, devemos conseguir criar um gênero não normativo. Nos anos 1990, essa linha de pensamento deu origem a um movimento transgênero influenciado pela teoria *queer*, sobretudo nos Estados Unidos, que desde essa época teve impacto considerável em todo o mundo. Esse movimento enfatizou a instabilidade de fronteiras do gênero, rejeitou o ‘binarismo’ entre masculino e feminino e tentou, de várias maneiras, viver de fora, ou para além, ou através das categorias de gênero (Connell; Pearse, 2015, p. 214).

dita se restringe a uma breve alusão em que o narrador descreve uma espécie de grupo por meio de características que os aglutinam e feminilizam: “Todos os domingos havia piqueniques. O parque se enchia de convidados. As mocinhas levavam sempre ao lado um rapaz de bigodinho, que tinha medo de aranhas e usava pó de arroz para embelezar a pele do rosto” (Martins, 2014, posição 2296). Tal qual ocorre nas referências a Temístocles, de *Um lugar ao sol*, se sobressai aqui a carga da fragilidade e da feminilidade para a construção de uma figura marcada por estereótipos relacionados à homossexualidade. Aliás, na abordagem do romance *Saga*, ao tratar do estereótipo do homossexual com inclinação para as artes, deparamos com a reprodução de um perfil marcado pela fragilidade, delicadeza e vinculado à feminilidade em um trecho inclusive bastante semelhante a esse, ressaltando a recorrência e até a vulgarização desse perfil.

Enquanto a homossexualidade masculina aparece no romance por meio de sutis alusões, a despeito dessa tímida abordagem as referências a essa sexualidade são repletas de estereótipos e envoltas por discursos que reproduzem o preconceito; a homossexualidade feminina, por sua vez, tem maior destaque na obra, surgindo na figura da personagem Lelinha, marcada pela promiscuidade e falta de escrúpulos. Ela é a responsável pela “perdição dos meninos”, inclusive do próprio protagonista, Clementino. Há, inclusive, uma relação incestuosa da personagem com o próprio pai, a quem Lelinha seduz e coage, sob a ameaça de “cair na vida” caso ele não mantivesse relações com ela: “Lelinha sabia conquistar, tinha o jeito de uma profissional” (Martins, 2014, posição 802). Embora Clementino a idealize, tentando construir sobre ela a imagem da pureza e da virgindade, a figura de Lelinha sempre acaba vinculada ao vício e à perdição. É essa, aliás, a perspectiva que se constrói em torno de sua relação com Zefinha. A descrição do relacionamento das duas pela própria Lelinha é recebida pelo protagonista, a princípio, com olhar de admiração, no entanto, logo em seguida esse sentimento é substituído pelo nojo e pela aversão, em função da tirania de sua consciência calcada no ideal de anormalidade das relações homoeróticas.

– De noite ela ia lá pra casa. A gente ficava no quarto, sem dizer nada. A porta trancada e a gente nua, brincando, brincando até não poder mais... *A admiração de Clementino cresce*. Que diabo de brincadeira era aquela. Até com mulheres? – Quem me ensinou foi Zefinha. É muito melhor do que com homem. Zefinha sabe das coisas! Dizia tudo com sangue frio. Só as mãos é que tremiam, quando recordava o corpo da amiga. *E o merceeiro assombrado* (Martins, 2014, posição 1352, grifos meus).

Ao descrever a Clementino as relações que mantinha com Zefinha, Lelinha também revela que tais relações eram comuns, não se restringindo apenas às duas: “— Depois era com três, com quatro... Cada uma tinha a sua. Zefinha era sempre a minha, porque tinha o corpo bem feito...” (Martins, 2014, posição 1352). A personagem parece intencionada a chocar o protagonista, uma vez que não lhe poupa dos detalhes, mesmo diante de seu evidente abalo. Nesse sentido, o foco à promiscuidade que paira sobre elas é enaltecido e suas relações não

deixam de ser vinculadas à perversão e ao vício.

A conversa ficou-lhe nos ouvidos “Zefinha tinha o corpo bem feito” As duas rolavam na rede. [...] A ponta de rua tinha daquilo. *Povo pervertido, povo nojento*. Pensava-se que uma coisa era boa e quando se chegava pra perto era que descobria o monturo. Porcaria, imundície. E agora, como não seria? Lelinha dissera que, depois, já eram a três e a quatro que elas brincavam, escondidas no quarto. Certamente *o vício* havia se propagado. Àquela hora quantas não estavam *fazendo porcaria*, trancadas nas camarinhas? [...] Voltava a recordar a história e *enchia-se de nojo* (Martins, 2014, posição 1363-1375, grifos meus).

Essas mulheres têm sua sexualidade reduzida à imundície e, apesar da descrição do desejo que impera entre elas, não há referência clara à sua homossexualidade e/ou bissexualidade. Haja vista a classificação de tais relações sob a insígnia da perversão, não sobra espaço ou possibilidade de consideração desses envolvimento entre mulheres como passível de validação enquanto sexualidade. O que ocorre, no máximo, é o simulacro de uma aceitação, baseada no fetiche que recai sobre elas.

A abordagem da homossexualidade feminina em *Ponta de rua* se restringe à esfera sexual. Não há em momento algum a alusão ao envolvimento ou interesse afetivo entre as mulheres. Aliás, tendo em vista o posicionamento do narrador ao proferir o discurso baseado na perversão que paira sobre essas relações, a abordagem do envolvimento afetivo seria disruptivo, afastando-se da ideia do vício, que provoca nojo e aversão.

Outros dois romances, publicados ao longo da década de 1930, que contemplam a homossexualidade feminina, explorando homoafetividade e homoerotismo são *A estrela sobe* (1939), de Marques Rebelo e *Riacho doce* (1939), de José Lins do Rego. O primeiro explora a relação construída entre duas mulheres pelo prisma da ambição e marcada pelo interesse e pela dependência tanto financeira quanto emocional. Leniza, a protagonista do romance de Rebelo, é uma mulher que se distingue do padrão da época, rompendo com ideais conservadores voltados ao comportamento feminino. O enredo apresenta as vivências de uma mulher de origem humilde que, para ascender socialmente e alcançar seu sonho de se tornar cantora de rádio, mostra-se capaz de tomar qualquer atitude, louvável ou não. É por esse prisma que é narrado o envolvimento entre Leniza e Dulce, uma cantora de rádio já estabelecida que aos olhos da protagonista lhe serviria tanto como portal para a fama, na medida em que lhe apresentara pessoas importantes, como alguns compositores, quanto para suporte financeiro, tendo em vista sua postura solícita para ajudar Leniza quando a rádio não lhe paga o valor que havia sido combinado. A relação das duas é uma mão dupla de dependência, interesse e afeto, já que tal qual Leniza usa Dulce, também se sente refém.

Precisava subir e por isso se entregava à-toa, como coisa morta e sem ânimo. *Dulce jogava com ela* da maneira que queria. Não tinha forças para reagir. Temia perder o pé, cortar a sua subida. E sentia que precisava ter coragem, reagir, libertar-se de Dulce, mesmo que fosse uma vitória fictícia, uma vitória fictícia como todas as suas vitórias,

mesmo que fosse para cair logo depois, porque ela pressentia que cairia logo depois! Mas como? Como? E o fim do mês? Onde conseguiria dinheiro? Mas precisava romper com Dulce (Rebelo, 1985, p. 343, grifos meus).

Embora essas reflexões e esse incômodo tenham despontado com a provocação de Oliveira ao insinuar que sabia da relação das duas, o que de fato motiva o término é o sentimento de vergonha da protagonista, por nutrir aquela relação fora da norma, que se constrói no imaginário de Leniza como uma espécie de traição à honra e ao caráter de sua mãe.

Sentiu vergonha — a mãe sofrera, muito mais do que ela, e através de todas as vicissitudes se mantivera corajosa e honesta! Pela primeira vez sentiu vergonha. Contemplou o perfil adormecido — como a enganava!... E ela tão boa, tão ingênua, tão crédula... E se soubesse, um dia?! Nem queria pensar. Sacudiu a cabeça como quem espanta uma poeira que nos envergonha (Rebelo, 1985, p. 343).

Apesar de suas reflexões marcadas pelo impulso em “libertar-se” de Dulce, é inegável que Leniza nutre sentimentos por ela, tal qual revela a seguinte cena, em que o som da voz de Dulce apodera-se da protagonista, invadindo-a e fragilizando-a:

Leniza sentiu-se amolecer, atingida ininterruptamente por aquela voz, aquele riso fácil, sonoro, aquele riso sarcástico que, cantando-lhe no ouvido, era como que uma mão misteriosa que fosse, a pouco e pouco, tirando da sua alma o véu com que procurara cobri-la e escondê-la. Viu-se nua de repente — sentiu o calor das mãos de Dulce no seu corpo, a morbidez dos seus beijos devastadores, a paixão das suas carícias... Amedrontou-se! Não continuou o sorvete, inibida. Chamou o garçom, pagou, rápida, a despesa, saiu pelo lado oposto ao em que estava Dulce, na desoladora, nervosa certeza de que ela lhe era superior e que bastaria um aceno dela para que se atirasse nos seus braços como num vício empolgante (Rebelo, 1985, p. 392).

Nessa cena reverbera a postura vacilante da protagonista acerca do relacionamento homoafetivo que mantivera com Dulce, na medida em que o trecho confirma a autenticidade de seu interesse, indicando que a relação entre elas não fora fundamentada somente na dependência financeira e nas dissimulações de Leniza para alcançar a fama, embora evidencie também sua postura de autojulgamento e a apreensão que lhe acomete a revelação do relacionamento entre elas.

Em *Ponta de rua* a relação entre mulheres se restringe ao domínio do homoerotismo, de tal modo que Lelinha e Zefinha desenvolvem um relacionamento estritamente sexual, sendo que o olhar do julgamento vem do outro, isto é, de Clementino. Neste romance de Rebelo, por outro lado, é explorado o viés do relacionamento homoafetivo entre mulheres cujo início é motivado pelo interesse — ou talvez possamos até traçar o caminho oposto, considerando o interesse financeiro como uma espécie de justificativa para que Leniza se permitisse o envolvimento com uma mulher que, conforme o fragmento anterior explora, provocava-lhe sentimentos — e cujo fim se dá em função da perspectiva de autojulgamento de uma personagem que demonstra sentir vergonha daquele envolvimento.

Em *Riacho doce*, por sua vez, a exploração da homossexualidade feminina assume a

perspectiva da abordagem de um envolvimento afetivo com ares de idealização, abrangendo os enfrentamentos de uma paixão avassaladora de uma garota por sua professora. Nesse romance o foco é voltado à afetividade e, ao contrário do que se observa em *Ponta de rua*, aqui o amor é preponderante ao desejo, mas não por isso livre de julgamentos, culminando, aliás, na negação e castração de um amor cuja cisão envolve um fim trágico. Ester é professora de Edna, por quem a garota nutre verdadeira adoração, que acaba por se converter em um desejo latente, muito sutilmente correspondido. Aluna e professora tornam-se muito próximas levantando suspeitas dos familiares e conhecidos de Edna que, não vendo aquela proximidade com bons olhos, reivindicam seu distanciamento: “era o povo que reparava, que sentia a influência da professora sobre a menina. [...] O povo de Edna não queria mais que a filha mantivesse relações tão estreitas com a professora” (Rego, 2011, p. 51). Assemelhando-se, neste ponto, com *A estrela sobe*, posto que um dos fatores decisivos para o término da relação entre Leniza e Dulce fora justamente a possível suspeita da mãe de Leniza. Outro fator que motiva o distanciamento entre aluna e professora é o ciúme de Edna que desponta em uma viagem que fazem juntas a Estocolmo, onde surge a figura de Roberto, ex-namorado de Ester, que provoca em Edna o sentimento de exclusão. Mas o que de fato aniquila aquela relação é uma carta de Roberto a Ester, interceptada pela protagonista, na qual há a menção a uma noite em que os dois haviam dormido juntos. A carta provoca em Edna profunda dor e desespero, levando-a à tentativa de suicídio, que assume, aliás, o peso do extermínio da bissexualidade, uma vez que ao se recuperar a protagonista acaba se casando com um homem, não havendo mais, após essa “extinção”, qualquer envolvimento afetivo com outras mulheres, ao passo que ocorre, anos após seu casamento, uma relação extraconjugal da protagonista com outro homem.

A despeito do enfoque desta pesquisa nas masculinidades, é imprescindível discorrer, ainda que brevemente, sobre os romances em que há referência à homossexualidade feminina, especialmente em José Lins do Rego, autor cuja obra é rica no que se refere às masculinidades e que também não se abstém de abordar a homossexualidade de maneira bastante enfática. Em contraponto com o peso e a importância das figuras femininas de *Riacho doce*, nessa obra do autor do “Ciclo da cana-de-açúcar” não há grandes figuras ou referências que possam render maiores reflexões voltadas às masculinidades, salvo raras exceções em que personagens masculinas são retratadas com a marca da fragilidade e do fracasso, (quase) sempre submissas às mulheres (matriarcas ou esposas). É o caso, por exemplo, de Carlos, com quem Edna se casa após se recuperar da tentativa de suicídio, que projeta na esposa toda sua razão de existir, mostrando-se submisso a ela, embora ele transite entre agressividade e submissão, apelando para a violência por conta do que parece ser uma tentativa desesperada

de recuperar sua masculinidade, posta em xeque por sua permissividade.

Virginia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu*, de enorme representatividade no terreno dos estudos feministas, em meio à abordagem das conquistas (a duras penas) das mulheres, bem como de seus enfrentamentos para ocupar espaços e exercer funções tão comumente consideradas masculinas, se utiliza da metáfora das mulheres como “espelhos dotados do poder mágico [...] de refletir a silhueta dos homens com o dobro do tamanho real” (Woolf, 2022, p. 76). Woolf pondera, portanto, a necessidade (ou fragilidade) masculina de inferiorizar as mulheres para garantir o reconhecimento de sua imagem (distorcida) com o dobro do tamanho real. É nesse sentido que a mente de Carlos (marido de Edna de *Riacho doce*) opera. Ao reconhecer sua submissão, Carlos busca reaver sua masculinidade por meio da violência, reproduzindo a metáfora de Woolf da mulher como espelho ao buscar inferiorizar Edna na ilusão de reconquistar a superioridade.

Outra personagem masculina que surge no enredo é Nô, com quem Edna mantém uma relação extraconjugal, e que se mostra submisso à matriarca Aninha (avó de Nô e líder religiosa conhecida, valorizada e temida por todos), que com suas rezas “[f]echara-lhe o corpo contra os perigos, as facas de ponta, as armas de fogo, devia ter fechado também contra as mulheres, contra o amor” (Rego, 2011, p. 138). A velha Aninha nutre pelo neto uma adoração que beira a obsessão, buscando controlar sua vida por meio de suas preces, e embora sua figura seja marcada pela admiração dos demais, Nô reconhece que esse prestígio é ilusório e fruto das rezas da matriarca: “[q]uando a velha morresse, todo aquele encantamento se perderia. Ela era quem sustentava sua vida” (Rego, 2011, p. 140). Os sentimentos da personagem em relação a avó transitam entre o amor e o ódio: “[e]m pequeno não sabia de nada. Amava-a, gostava dela, gozando as graças da sua proteção, de seus agrados, de sua ternura. E agora verificava que a odiava, que a temia, que era um instrumento nas suas mãos. Se ela morresse, *seria um homem de verdade*, de carne e osso, de coração mole, como todos os homens que conhecia” (Rego, 2011, p. 140, grifos meus). A masculinidade de Nô é, assim como ele mesmo, refém da velha Aninha, de modo que ele apenas poderia se tornar “homem de verdade” (que para ele significa ser como todos os outros homens: de carne e osso e coração mole) com a morte da avó.

Essa imagem da submissão que recai sobre a figura masculina em *Riacho doce*, através de personagens masculinas fragilizadas, inseguras, dependentes, diminuídas etc., é também recorrente na obra geratriz do “Ciclo da cana-de-açúcar”, *Menino de engenho* (1932), embora nesse romance a representação da masculinidade caminhe da hegemonia (com personagens como o velho José Paulino) ao fracasso (evidente no próprio protagonista do romance). Carlos de Melo, narrador autodiegético, apresenta-se no enredo de modo a explorar suas vivências

desde a infância, criando uma espécie de respaldo que lhe sirva de argumento para o fracasso de sua masculinidade na fase. Isso posto, não obstante o viés sobressalente na obra envolva as masculinidades, sobretudo no âmbito da masculinidade subordinada, centralizando a figura do homem fracassado, cabe ressaltar que essa discussão fica guardada para o segundo capítulo, em um subcapítulo destinado especificamente à masculinidade fracassada. Nesse momento, no entanto, o intuito é voltar o olhar a uma cena em que há uma breve alusão à homossexualidade. Trata-se de um episódio em que Carlos de Melo, no auge de sua puberdade, tenta “pegar” o filho mais novo de João Rouco.

Os impulsos sexuais do protagonista ganham bastante ênfase: “O sexo crescia em mim mais depressa que as pernas e os braços” (Rego, 1972, p. 116), e a referência à sua sexualidade é sempre atrelada à depravação ou sujeira: “o sexo vestira calças compridas no seu Carlinhos. E o coração de um menino depravado só batia ao compasso de suas depravações” (Rego, 1972, p. 132). A natureza sexual do protagonista, um garoto na puberdade, é frequentemente associada à depravação e, por isso, censurada. Trevisan pondera sobre a puberdade elaborando uma comparação entre os perfis masculino e feminino. Segundo o pesquisador,

[...] superado o primeiro impacto da menstruação, a menina adolescente é mais tranquilamente mulher. Enquanto isso, ao ver crescer seu corpo e seus pelos, o rapazinho procura enquadrar-se numa virilidade cega e, por causa de um fato tão natural, bate a cabeça para todos os lados em busca dos padrões de sua identidade (Trevisan, 1998, p. 159).

São inúmeros os enfrentamentos de um garoto em processo de descoberta de seu corpo e de sua sexualidade e, conforme ressalta Trevisan, há ainda a árdua tarefa de corresponder aos padrões de virilidade que lhe são impostos.

A relação homossexual surge, nesse contexto, vinculada muito mais à sexualidade exacerbada, natural à puberdade, do que necessariamente como orientação sexual do protagonista, uma vez que nesse romance¹⁰ aparece em uma situação isolada, não existindo outras referências que conduzam o leitor a considerar Carlinhos como homossexual, nem mesmo bissexual, visto que “[e]ntende-se ser o homossexual não aquele que porventura teve relação esporádica com alguém do mesmo sexo, mas sim aquele que tem forte e permanente atração por alguém de seu próprio sexo” (Carmo, 2011, p. 294). Ademais, a relação sexual não é consumada, pois o protagonista é interceptado pelo pai do garoto: “João Rouco deu-me uma carreira por causa do filho pequeno que eu quis pegar” (Rego, 1972, p. 132). À cena descrita antecede um trecho que enfatiza a sexualidade exacerbada de Carlinhos. Nessa passagem o

¹⁰ Embora não haja, nesse romance, cenas que apontem para evidência da homossexualidade, em *Doidinho*, por sua vez, obra que dá continuidade à história de Carlos de Melo, partindo exatamente do ponto em que se encerra *Menino de engenho*, isto é, da ida de Carlinhos para o internato, a temática da homossexualidade surge de maneira evidente, conforme revela o subtópico dedicado às cenas desse romance.

narrador autodiegético se compara a um cachorro no cio e ressalta as queixas dos moradores contra ele, pois o consideram um perigo para as meninas das redondezas: mais uma evidência de sua puberdade à flor da pele.

Não havendo outros sinais que apontem para a homossexualidade do protagonista, ao menos não nesse romance, a relação com o filho de João Rouco, que não chega a acontecer, poderia ser compreendida como uma busca por experiências e descobertas sexuais naturais à puberdade, visto que

[o] despertar da sexualidade e as primeiras experiências furtivas na infância e na adolescência muitas vezes se dão através do chamado “troca-troca” com colegas do mesmo sexo. Mais presentes no mundo masculino, tais brincadeiras vêm sendo postas em prática também por meninas. As concepções sobre sexualidade derivam também dos valores sociais e da experiência pessoal (Carmo, 2011, p. 294).

Embora existam posicionamentos e reflexões voltadas ao ideal classificatório da homossexualidade, como se buscassem justificativas para sua existência, incorrendo em definições ambíguas e impróprias, não cabe aqui limitar as personagens, encaixando-as nesta ou naquela definição de sexualidade. Tendo em vista justamente esse caráter taxativo e reducionista das categorizações e da busca incessante por uma definição da homossexualidade baseada em determinismos, comparações e estigmas, parece muito mais apropriado aderir à desconstrução desses ideais que engendram uma espécie de definição da homossexualidade ao se empenharem em esboçar um perfil ou moldar uma identidade reducionista. Jurandir Freire Costa (1992) elabora um discurso inclinado justamente a essa desconstrução ao propor o uso do termo “homoerotismo” em vez de “homossexualismo”, partindo, a rigor, da noção de flexibilidade promovida pelo primeiro termo, descrevendo melhor as práticas e desejos dos homens *same-sex oriented*.

Quando emprego a palavra homoerotismo refiro-me meramente à possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico. Em outras palavras, o homem homoeroticamente inclinado não é, como facilmente acreditamos, alguém que possui um traço ou conjunto de traços psíquicos que determinariam a inevitável e necessária expressão da sexualidade homoerótica em quem quer que os possuísse (Costa, 1992, p. 22).

Ao promover esse discurso o psicanalista inclina-se a romper com os determinismos e estigmas que envolvem a relação afetivo-sexual entre homens, questionando e desconstruindo a relação quase intrínseca que se estabelece entre homossexualidade e perversão ou inclinação orgânica ou psíquica. Trevisan desenvolve uma reflexão análoga a essa perspectiva ao considerar a ideia de “ser” *versus* “estar” homossexual, segundo a qual homossexuais seriam as relações, e não as pessoas: “[a]o invés de penetrar na selva das categorizações bizantinas e estéreis, prefiro considerar como homossexuais ou homoeróticas mais as *relações* (ainda quando isoladas) do que as *pessoas* isoladamente” (Trevisan, 2018, p. 39). Essa concepção de

Trevisan vem bem a calhar, sobretudo no que tange à ruptura com a obrigatoriedade da manutenção de uma identidade sexual quando esta é assumida, ainda que em uma situação esporádica. Nesse quadro se encaixaria, aliás (agora sim, com uma teoria que faz muito mais sentido), o protagonista de *Menino de engenho* que, segundo essa visão do escritor, naquela cena teria mantido uma relação homossexual, mas não teria, por isso, sua identidade sexual resumida à homossexualidade.

Antes de encerrar este subtópico vale mencionar uma cena do romance *Demônios e semideuses* (1933), de Elias Cecílio, que remete justamente a essa discussão acerca da consideração das relações e não necessariamente das pessoas como homossexuais, a qual se dá no emblemático contexto de uma orgia.

Vinha, a aurora risonha, iluminar corpos inanimados, dobrados em dois; corpos caídos por debaixo da mesa. Profusão de homens e mulheres, nas mais extraordinárias posições [...] E o sol luminoso vinha, não raro, acordar um daqueles sacerdotes vencidos, numa postura inconveniente, *atracado por um companheiro que adormecera beijando-o*: entretanto, perto dele, com o seio descoberto, jazia a mulher, a boca em hiato, os braços pedidos, estirada em cima da poltrona (Cecílio, 1933, p. 35, grifos meus).

A alegoria orgiástica remete à transitoriedade e fluidez da sexualidade. Nesse contexto, narra-se a “profusão de homens e mulheres nas mais extraordinárias posições” sem taxá-los e ou encaixá-los neste ou naquele perfil. Tudo aqui parece possível, a sexualidade é explorada em sua flexibilidade e as relações ocorrem sem julgamento de qualquer ordem. O que impera nesse contexto é muito mais a liberdade do desejo do que a normalização ou manutenção da orientação sexual. Ironicamente, essa parece ser a maneira mais cabível de pensar a sexualidade, em suas diversas nuances e possibilidades, ainda que por meio de um contexto que reproduza a ideia de promiscuidade, estereótipo que, ironicamente também, acaba por reincidir somente sobre a homossexualidade.

Diante das diversas maneiras de representação da homossexualidade, seja em foco ou em personagens principais, como explorado no subtópico 1.2, seja em tímidas referências, condenáveis e, portanto, varridas para baixo do tapete ou feitas por trás das cortinas, tal qual este subtópico apresentou, abrangendo desde autores canônicos e seus célebres romances até aqueles que ficaram esquecidos, empoeirados, encaixotados, este subtópico se encerra, não sem provocar algumas reflexões. Considerando a vasta publicação de romances ao longo da década de 1930, conforme este capítulo apresentou a homossexualidade masculina é trabalhada de maneira mais enfática somente em seis romances (dos quais quatro foram abordados neste primeiro capítulo, restando dois para análise no terceiro). Diante desse cenário aflora uma inquietação: o que motiva essa timidez no que se refere à abordagem de uma sexualidade marginalizada em um momento literário marcado pela representação das minorias? Outra

questão que se impõe envolve a carga negativa da homossexualidade masculina representada tanto nos romances que centralizam a temática quanto naqueles que apenas a resvalam. Esse peso mostra-se (quase) sempre motivado por preceitos calcados na idealização de uma masculinidade hegemônica, baseada na virilidade e, portanto, reprodutora de um padrão heterossexista.

Nesse sentido, aproveito o ensejo para introduzir o assunto do próximo capítulo, voltado justamente à abordagem das masculinidades no romance de 30, trazendo à baila discussões voltadas aos perfis hegemônicos, ponderando a construção dessas figuras através da análise literária. Para além da problematização desse arquétipo do homem viril, heterossexual e ativo representado na literatura desse período, o próximo capítulo confere visibilidade às personagens cuja masculinidade fracassa em algum ou em vários aspectos, dialogando assim com um de seus (supostos) fracassos, o da sexualidade, ou seja, da homossexualidade.

2. A representação das masculinidades no romance de 30

“Um menino é educado nas precariedades de um cárcere, para quando crescer se tornar seu próprio carcereiro”

Sócrates Nolasco, *O mito da masculinidade*, 1993.

Antes de adentrar o universo das manifestações literárias, mais especificamente do romance de 30, abrangendo as masculinidades sob diversos aspectos, é imprescindível abordar a complexidade que envolve o estudo dessa esfera temática. Em razão de se tratar de um tema cujos estudos ainda são recentes e esparsos no âmbito da literatura, são frequentes os olhares de estranhamento ou mesmo incômodo diante do assunto. Aliás, o prof. dr. Luiz Carlos Santos Simon alude à pesquisa do assunto na literatura como uma “autêntica aventura” abrangendo particularidades e problemas no estudo das masculinidades. Em seu artigo, essa realidade é exposta por meio de um levantamento de títulos que estudam a temática, abrangendo o descompasso entre a produção sobre o assunto dentro e fora do Brasil.

Uma das reflexões promovidas no artigo diz respeito ao que o professor chama de “avesso da invisibilidade”, segundo ele “a dominação masculina existe, é real, mas é também naturalizada, o que teria como equivalente sustentar que sobre ela não há nada a declarar ou, ainda, o que é pior, que se deve silenciar a respeito da dominação para que ela prossiga em sua rota, incólume” (Simon, 2016, p. 10). Isso posto, o desafio aqui é iminente, tendo em vista que um dos focos desta pesquisa envolve justamente as manifestações das masculinidades em um período de inigualável produção literária. Nesse sentido, ao mesmo tempo que esta pesquisa detém a complexidade da abordagem de um assunto cujos estudos ainda são relativamente recentes, revela a autenticidade e a importância de adentrar, explorar, expor e desnudar essa entidade intocável e supostamente superior que é a masculinidade.

Antes, porém, de explorarmos a complexa temática das masculinidades, cabem algumas reflexões acerca da construção das figuras masculinas, levando em consideração as relações de poder que envolvem as construções de gênero, ponderando os ideais da época em questão quanto aos costumes e aos padrões comportamentais naturalizados. Nesse sentido, para tecer considerações sobre o universo patriarcal no contexto brasileiro, Gilberto Freyre (2004) discorre a respeito da necessidade do homem de evidenciar as diferenças entre os sexos, sempre buscando ressaltar, por meio de comparações, características que o coloquem em posição de superioridade em relação às mulheres. Isto é, segundo o sociólogo, o masculino é vinculado à força, enquanto o feminino é relacionado à fragilidade, ele é o sexo nobre e ela é o belo.

O patriarcado é inegavelmente construído com base em comparações e pressupondo a superioridade da figura masculina. Mas que figura seria essa? É possível afirmar que todo sujeito masculino é dotado dessas características que reforçam o estabelecimento do

patriarcado? Ao ponderar a construção patriarcal, somos conduzidos pelo senso comum e pela vastidão dos estudos feministas, que ganham destaque no domínio dos estudos de gênero, a pensar nos privilégios dos homens em relação às mulheres, direcionando o olhar às evidentes injustiças desse sistema e às suas falhas. Não é, pois, tão comum que o olhar se volte ao grupo dos privilegiados, no sentido de pensar suas próprias fragilidades, inclusive levando em consideração o caráter relativamente recente dos estudos das masculinidades, especialmente se comparados aos tradicionais estudos feministas. O intuito deste capítulo é justamente pôr em xeque essas questões, por meio do estudo literário, desnudando o masculino, de modo a expor e explorar suas fragilidades, não somente refletindo acerca do questionamento dessa superioridade, mas também destacando e pensando as várias maneiras de ser, se compreender e ser reconhecido (ou não) como homem.

Tendo em vista as reflexões e análises construídas no primeiro capítulo voltadas à representação da homossexualidade masculina no romance de 30, neste capítulo o enfoque é destinado aos perfis de masculinidade difundidos e que, de certa forma, estabelecem alguns padrões de representação masculina na produção romanesca desse período. A discussão proposta, de início, envolve, portanto, a pluralidade das masculinidades, com base em teóricos como Connell e Nolasco. Para isso, exploro o contexto histórico da década de 1930 relacionando-o à representação das masculinidades por meio de alusões aos romances e às personagens, bem como de comparações entre personagens de um mesmo romance e/ou entre romances.

Em todos os romances contemplados neste trabalho é possível identificar, em posição de destaque ou não, personagens inundadas pelos estereótipos da masculinidade hegemônica. Isto é, a presença de perfis masculinos marcados pelo ideal hegemônico é enfática e se dá em detrimento do marginalizado e estigmatizado homossexual, este sim merecendo um olhar mais cuidadoso. Essa presença enfática da masculinidade hegemônica e de perfis que brotam dela é um relevante dado que, por si só, inviabiliza e/ou torna desnecessária a sistematização em tabelas. Ademais, este capítulo não assume, tal qual o primeiro, o caráter de levantamento, pois, tendo em vista a abordagem em excesso de perfis relacionados à masculinidade hegemônica, os romances contemplados aqui não são os únicos em que a temática aparece.

A discussão inicial se desdobra em três subtópicos que abrangem padrões representativos das masculinidades observados nas personagens dos romances. O enfoque inicial é dado à representação da figura do “hegemônico”, em vista justamente da considerável presença desse arquétipo na produção romanesca da época. O primeiro subcapítulo é, portanto, dedicado às personagens masculinas dominantes e que se aproximam do estereótipo de

masculinidade hegemônica, levando em consideração o conceito cunhado por Connell (1995). Este subcapítulo se desdobra em três subtópicos: 2.1.1 Heteronormatividade e virilidade; 2.1.2 Masculinidade e violência: o pressuposto da herança orgânica e 2.1.3 Os brutos. Em todos eles as reflexões são baseadas em análises de personagens representativas do perfil sobre o qual se concentram e aliadas a abordagens teóricas. Nesse sentido, o primeiro explora o caráter compulsório da heterossexualidade, bem como das provas de virilidade às quais os indivíduos que querem validada sua masculinidade são expostos. O segundo trata da relação naturalizada entre masculinidade e violência, com base na ideia da existência de uma herança orgânica masculina (da qual parece não haver fuga), para atitudes agressivas e violentas. O terceiro, por fim, é dedicado a um perfil bastante evidente em romances regionalistas ou de ambientação rural, em que as personagens masculinas carregam, em suas personalidades, o estereótipo da brutalidade, da construção rústica e rígida, e se mostram avessas a qualquer demonstração de fragilidade ou sentimentalismo.

Não por acaso também o subcapítulo que encerra a discussão aqui proposta contempla uma figura de grande relevância no romance de 30 no que se refere às masculinidades: o arquétipo do fracassado. Trata-se do subcapítulo 2.2, concentrado majoritariamente no fracasso da masculinidade e, portanto, no polo oposto da hegemonia, isto é, a subordinação, abrangendo personagens que não somente não se encaixam nos padrões de masculinidade, mas que, em alguma instância, são representados como submissos, subordinados, detentores de uma masculinidade falha e, nesse sentido, são considerados pelos demais (e/ou por si mesmos) como fracassados.

2.1 O HEGEMÔNICO

Connell e Messerschmidt produzem uma obra de peso para os estudos das masculinidades, propondo reflexões acerca das diversas maneiras de ser homem e de ser reconhecido como tal, direcionando seus leitores a pensar a respeito da hierarquização que pressupõe a superioridade de uns homens sobre os outros e dos homens sobre as mulheres. A discussão proposta na obra concentra-se sobre a pluralidade das masculinidades ponderando os polos opostos para a categorização dos perfis de masculinidade: em um extremo estaria o perfil dominante, que ela chama de hegemônico, e no outro estariam as masculinidades subordinadas, englobando todos aqueles perfis que mais se afastam do ideal hegemônico.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 245).

É marcante, nesse fragmento, o uso do singular e do plural na identificação desses perfis de masculinidade. O fato de “masculinidade hegemônica” aparecer no singular enquanto a expressão “masculinidades subordinadas” aparece no plural se deve tanto ao utópico ideal de hegemonia masculina, que preconiza apenas uma maneira de ser reconhecido e validado como homem de maneira íntegra, quanto à multiplicidade de identidades masculinas que estariam aquém desse ideal. No trecho há menção à possibilidade de “apenas uma minoria” adotar o perfil hegemônico de masculinidade, no entanto, tendo em vista a infinitude de aspectos, tais quais o econômico, o social, o físico e o afetivo, que envolvem esse ideal hegemônico parece ainda mais cabível reconhecer sua intangibilidade, do que propriamente sua dificuldade de conquista, visto que parece utópica a ideia de que um indivíduo seja capaz de atingir o ideal hegemônico em absolutamente todos os setores que normatizam a masculinidade. Partindo dessa reflexão, qualquer sujeito masculino estaria sempre aquém, de algum modo, da supremacia desse ideal, perspectiva que se evidencia em diversas personagens apresentadas e analisadas ao longo deste capítulo.

Compreendendo, então, não somente a singularidade, mas a intangibilidade desse ideal hegemônico faz sentido ponderar que, de algum modo, todos os homens já fizeram (ou fazem em alguma categoria) parte dos grupos considerados subordinados. Esse irônico ponto de vista acerca da utopia do ideal de masculinidade hegemônica promove duas reflexões, uma delas diz respeito à arbitrariedade de um conceito normatizado pela sociedade que nem sequer é possível de ser alcançado e, no entanto, é almejado e muitas vezes incansavelmente perseguido. Outra questão envolve a multiplicidade de perfis masculinos que se encaixam na subordinação, sendo a sexualidade apenas uma das categorias. Tendo em vista a normatização da heterossexualidade, é natural que aqueles sujeitos que não se identificam (ou que não são identificados pela sociedade) como heterossexuais sejam automaticamente relegados à subordinação em uma das vertentes que legitimam a masculinidade, isto é, a da sexualidade. Embora a concentração maior desta pesquisa envolva reflexão acerca desse perfil de masculinidade subordinada no âmbito da sexualidade, este subtópico é voltado, por sua vez, ao estereótipo da masculinidade hegemônica, analisando-o e desnudando-o por meio de sua representação no romance de 30.

No início deste capítulo foram apresentadas considerações de Freyre (2004) acerca do patriarca, culminando em um questionamento que vem bem a calhar nesse momento. É válido, pois, retomá-lo visando desenvolver e aprofundar a discussão: “É possível afirmar que todo sujeito masculino é dotado das características que reforçam o estabelecimento do patriarcado?”. Para responder a esse questionamento há que se considerar o grande repertório de características masculinas que reforçam o estabelecimento do patriarcado, todas voltadas à necessidade de

provar a suposta supremacia do masculino, dando ênfase à sua potência e colocando-o em posição de superioridade se comparado ao feminino. Apesar da supremacia desse perfil, que reforça o estereótipo da hegemonia, é inegável a existência de uma enormidade de perfis masculinos cujas características se distanciam daquelas que remontam à soberania e, portanto, ao padrão associado ao poder, (in)diretamente responsável pela manutenção do patriarcado. Essas duas proposições conduzem à reflexão de que nem todo sujeito masculino é dotado das características ou reproduz comportamentos e ideais que reforçam o estabelecimento do patriarcado.

Os jogos de poder por trás do patriarcado não envolvem tão somente o conflito entre homens e mulheres, ocorrendo também, e até mais enfaticamente, entre os próprios homens, haja vista o estabelecimento de um ideal de masculinidade. Nesse sentido, os homens são julgados com base em suas características, comportamentos e relações interpessoais, sendo classificados como mais próximos ou mais distantes do idolatrado, potente e utópico ideal hegemônico. Isso posto, tendo em vista que nem todos os homens se identificam e reproduzem características que os aproximam do perfil hegemônico, compreende-se a pluralidade das masculinidades, despontando mais uma questão: como se configura/constrói a masculinidade desses sujeitos que se aproximam do ideal hegemônico, os quais carregam sobre os ombros, inclusive, o peso da manutenção do patriarcado?

Em “Sexo e afeto no cotidiano”, Mara Barasch aborda dois assuntos bastante complexos e caros à temática das masculinidades. A autora afirma que “*muitos homens* sentem as vantagens de ser do sexo masculino, pois, *dentro do que aprenderam, são os mais fortes*, os todo-poderosos e contam com isso para sobressair numa relação afetiva e sexual” (Barasch, 1997, p. 100, grifos meus). Embora esse fragmento remeta ao contexto das relações afetivas e sexuais, a reflexão proposta acerca da necessidade de “muitos homens” de sobressair não envolve exclusivamente o contexto dos afetos ou da sexualidade, mas qualquer tipo de disputa que se impõe entre eles. Isto é, essa vigorosa necessidade pela superioridade e pelo domínio atinge todos os contextos que envolvem os homens.

Ainda a respeito do fragmento de Barasch, pensemos no conceito de “muitos homens” – muito bem elencado pela autora cujo intuito é estimar a quantidade de homens que se encaixam nesse perfil (o de ser preparado para dominar). O termo escolhido reflete a ideia de que “ser preparado para dominar e sentir as vantagens de estar no poder” não é natural ao masculino, mas algo criado por meio de vivências, culturalmente construído. Aliás, não são “todos”, quanto menos “alguns” homens, mas “muitos”, promovendo a compreensão de que, embora não seja natural ou inata, essa “programação para o domínio” é bastante disseminada,

a ponto de soar natural, sendo reproduzida ou ao menos almejada pela maioria dos homens.

Outro ponto que chama a atenção no fragmento diz respeito à constatação da autora sobre as vantagens de ser do sexo masculino ou, mais especificamente, de se aproximar do perfil hegemônico. No início do trecho Barasch diz: “*muitos homens* sentem as vantagens de ser do sexo masculino”, isto é, nem todos os homens sentem essas vantagens e, indo além na constatação da autora, “*dentro do que aprenderam, são os mais fortes*, os todo-poderosos e contam com isso para sobressair numa relação afetiva e sexual”. Não parece profícuo simplesmente expressar concordância com os dizeres de Barasch acerca das vantagens (que muitos homens sentem) de ser do sexo masculino, pois seria falácia deixar de ressaltar que a busca por esse perfil hegemônico de masculinidade não promove apenas vantagens. Todavia, considerar as desvantagens da masculinidade hegemônica não significa, de modo algum, caminhar para o lado oposto da asserção de Barasch, descreditando, por exemplo, das vantagens desse tipo de masculinidade. Pelo contrário, é justamente em razão da existência indiscutível dessas vantagens que se torna imprescindível considerar a ideia de que a busca (extenuante) pela hegemonia abarca exigências em diversas esferas, promovendo uma espécie de prisão aos incansáveis perseguidores dos mais altos graus de poder, força e domínio. Nesse sentido, embora a conquista de todo esse domínio envolva de fato inúmeras vantagens, por outro lado há uma série de cobranças e provações a que esses indivíduos são submetidos para que se encaixem nesse perfil “merecedor” de tais vantagens.

E não para por aí: buscando uma espécie de justificativa para as vantagens sentidas por esses homens, Barasch aborda a delicada questão da consciência da própria força – “*dentro do que aprenderam, são os mais fortes*”. É ensinado ao indivíduo do sexo masculino, desde muito cedo, que ele representa o domínio, muito embora com a vantagem de ser o sexo forte também surjam as exigências de posturas mantenedoras desse “direito”. Isto é, há um preço a ser pago pela alcunha de “sexo forte”, havendo também uma série de ensinamentos aliados a esse, tais quais evitar o sentimentalismo, provar a virilidade, competir e vencer nos jogos de poder entre homens, tomar decisões e não errar, não falhar, não perder, não chorar, não fraquejar etc. Trata-se de uma lista vastíssima e não é exagero assegurar a possibilidade de continuá-la infundavelmente, principalmente tendo em vista as particularidades das vivências de cada indivíduo do sexo masculino.

Esse utópico ideal hegemônico de masculinidade é, pois, inundado pela ambiguidade em termos de privilégios e prejuízos. Se por um viés é inegável que o sujeito masculino acumula vantagens, por outro são inúmeras as desvantagens de viver o cárcere da constante necessidade de comprovação da masculinidade em diversas esferas, isto é, “[...] os homens também são

prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante” (Bourdieu, 2020, p. 86). Pensar o sujeito masculino enquanto vítima é um caminho trilhado na contracorrente do hábito de vinculá-lo exclusivamente ao domínio, ignorando o percurso e enfrentamentos para a conquista e manutenção desse ideal.

Por esse viés, haja vista as constantes provações a que os homens são submetidos para atestar sua capacidade ou não para o domínio, aqueles que se mostram incapazes de comprovar sua masculinidade de maneira eficaz acabam subjugados aos demais. A ideia de “submissão” relacionada à masculinidade parece ambígua, visto que esses homens, supostamente fortes e que assimilam a força como parte de sua natureza, tornam-se, ironicamente diante de tanta cobrança, caóticos, frágeis, quebráveis (para não dizer “delicados”). Incapazes de lidar com os próprios sentimentos, eles se encontram à beira do precipício, sufocados pelas vantagens e engolidos pelas desvantagens que, muitas vezes, sequer enxergam.

É sobre esse estereótipo do homem que se quer hegemônico que este subcapítulo se concentra, trazendo para a discussão personagens do romance de 30 que figuram essa masculinidade ao mesmo tempo dominante e sufocante. Para isso são exploradas diversas esferas e aspectos que envolvem esse utópico ideal. O perfil que inaugura essa discussão é justamente o do homem que sente as vantagens de ser do sexo masculino, do sujeito que pulsa poder e exala domínio, sempre buscando ascender, conquistar e, de alguma forma, se destacar.

O protagonista do romance de Elias Cecílio, *Demônios e semideuses* (1933), representa claramente esse perfil. Trata-se de Aulo cujas características físicas são ressaltadas em diversas passagens na obra, enfatizando a constituição de sua musculatura e frisando sua força e imponência.

Bastante alto, sólido, cheio, vigoroso; tipo árabe ardente. Constituição máscula, talhada em ombros rijos, espaldas largas e pescoço digno dos ombros. Caixa torácica ampla, por todo o corpo férrea profusão de músculos mesmo exageradamente desenvolvidos na prática de ginástica e esportes violentos: puro atleta em pleno esplendor de força, serenidade de movimentos, flexibilidade muscular. Plasmava-se todo o corpo nos moldes que maravilham o alfaiate e o massagista [...] (Cecílio, 1933, p. 30, grifos meus).

Os traços responsáveis por conferir masculinidade à personagem são vinculados, nesse trecho, ao corpo, ao seu porte físico, evidenciados aliás pelos adjetivos “alto, sólido, cheio, vigoroso”, todos exprimindo força, rigidez e superioridade. Além disso, há ênfase à prática de esportes, mais especificamente de esportes violentos, intensificando a virilidade e a masculinidade da personagem, visto que “[n]a juventude, as habilidades corporais se tornam um indicador primeiro de masculinidade, conforme vemos no esporte. Essa é uma forma-chave de ligação entre a masculinidade e a heterossexualidade na cultura ocidental [...]” (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 269).

A ênfase à potência do corpo de Aulo aliada à reflexão postulada por Connell e Messerschmidt propicia a relação dessa supervalorização do corpo musculoso a uma espécie de tentativa de reduzir as fragilidades, que embora naturais ao ser humano são negadas com afincos àqueles que querem galgar os degraus da masculinidade. Essa busca masculina pela negação de tais características inerentes ao ser humano confere certa artificialidade à personalidade. Isto é, “[...] o sujeito à procura de construção viril incorpora um imaginário da máquina que o conduz a perceber e tratar seu próprio corpo como um aparelho que lhe é exterior: dissociá-lo em engrenagens, submetê-lo a repetições ritmadas de pressões e trações [...]” (Courtine, 2013, p. 564).

Aulo revela-se uma figura tanto utópica quanto inverossímil, já que os atributos físicos que ele acumula e que são supervalorizados por outras personagens (maravilhando o alfaiate e o massagista) afastam-no da naturalidade e parecem visar o apagamento de suas fraquezas humanas, transformando-o, como pondera Courtine, em máquina. Todavia, essa busca desenfreada pela transformação do próprio corpo não anula, de fato, as fragilidades de um homem. A criação desse “homem-máquina” não passa de um disfarce, um artifício para convencer o outro e a si mesmo de que a fragilidade fora superada. Ademais, o culto ao corpo promovido majoritariamente pela sociedade de consumo leva o indivíduo a sentir-se no poder de gerenciar seu corpo e usá-lo como ferramenta para garantir a si próprio o estatuto da virilidade.

Esse corpo fabricado é cultuado a ponto não somente de maravilhar os demais (como o massagista e o alfaiate do romance de Cecílio), mas também de causar inveja ou mesmo vergonha àqueles cujos corpos estão aquém desse ideal, como é o caso do narrador de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, que sente vergonha por não possuir tais atributos físicos: “Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam” (Ramos, 2004, p. 118). Mais adiante, no mesmo romance, há um trecho em que o narrador-personagem ruma o fato de não possuir músculos transformando o discurso de vergonha em inveja. Tais sentimentos são imbricados a ponto de quase não se distinguir o olhar desejoso do invejoso: “Pensei muitas vezes nos bíceps do homem acaboclado que ensinava capoeira ao rapaz, no alto do Farol. Por uma aberração, imaginava que aqueles músculos eram meus” (Ramos, 2004, p. 145). Nessa ânsia por possuir um corpo reconhecido e validado como másculo, o narrador é tomado por uma espécie de obsessão que o leva a idealizar e, ao mesmo tempo, invejar aquele físico, considerando-o como o único capaz de garantir masculinidade, virilidade e, com isso, dignidade. Outra questão que se evidencia na cena é o caráter íntimo da expressão dessa inveja. Não parece viável às personagens assumir e/ou reconhecer esse sentimento em relação a outro

homem, já que essa aceitação culminaria, por si só, no abalo de sua masculinidade.

Ainda a respeito da supervalorização do corpo másculo como atributo de caráter viril, em *O esperado* (1931), de Plínio Salgado, há um trecho riquíssimo: “Edmundo contemplou o amigo. Admirável de saúde e de beleza máscula. Marcos era um magnífico *exemplar da Espécie*. [...] Tinha a mentalidade medíocre dos que não fracassam, dos que não param no caminho. [...] *As dores isoladas não o detinham. As suas próprias mágoas não o detinham*” (Salgado, 1949, p. 50-51, grifos meus). As personagens evidentes nesse fragmento carregam perfis masculinos de polos opostos: de um lado há Edmundo, que tal qual o alfaiate e o massagista de *Demônios e semideuses* mostra-se admirado com o porte físico musculoso de outra personagem, Marcos, cujo corpo, assim como o de Aulo, é marca de virilidade e, mais do que isso, é visto como “magnífico exemplar da Espécie” – asserção que, aliás, convém perfeitamente à retomada do ideal de homem-máquina explorado anteriormente, já que as características físicas de Marcos servem, senão para objetificá-lo, ao menos para afastarem de si qualquer humanidade, tornando-o uma espécie de protótipo viril, que nada sente e a quem nada abala.

Diante desses perfis de masculinidade que anseiam pelo hegemônico, dispostos a sufocar quaisquer sentimentos em busca do corpo ideal, do poder, da força e de atributos que garantam o *status* de virilidade, cabe ponderar a consideração de Elizabeth Badinter sobre a árdua construção da virilidade.

Dever, provas, provações, estas palavras dizem que há uma tarefa real a cumprir para tornar-se homem. A virilidade não é dada de saída. Deve ser construída, digamos “fabricada”. O homem é, portanto, uma espécie de *artefato* e, como tal, corre sempre o risco de apresentar defeito. Defeito de fabricação, falha na *maquinaria* viril, enfim, um homem frustrado (Badinter, 1993, p. 4, grifos meus).

Os três romances apresentados até aqui, neste subtópico, têm em comum justamente a construção de figuras masculinas cujas *performances* são marcadas e atravessadas pela árdua construção da virilidade, seja pelo viés daquelas que a alcançam ou das que permanecem subjugadas, em posição de idolatria ou inveja. Conforme expõe Badinter, a masculinidade e, mais ainda, a virilidade, não é dada simplesmente pela “posse de um cromossomo Y ou de órgãos sexuais masculinos [...]” (Badinter, 1993, p. 3). “Ser homem” e ser reconhecido como tal implica uma série de provações, de tarefas a serem cumpridas. A filósofa compreende o homem como “artefato” e, nesse sentido, tanto em Aulo de *Demônios e semideuses* quanto em Marcos de *O esperado* evidencia-se essa configuração de “maquinaria viril”, visto que ambos têm em seus corpos o espelho da masculinidade; suas *performances* evidenciam a ausência desses “defeitos” de que fala Badinter, viabilizando o alcance do ideal de masculinidade. No entanto, não deixa de ser irônica essa incansável busca masculina por um

ideal que se afasta do natural, que representa algo fabricado e que, embora sirva à garantia de força e poder, é frágil e, como tudo aquilo que se cria, corre o risco de ser desconstruído e até invalidado.

Esse “homem-máquina”, representado nessas personagens, além de passar por deveres e provações para ser construído, é constantemente submetido a “manutenções” que atestem seu valor para que continue a ser validado como tal. Em vista disso, chama a atenção não somente o caráter nocivo da construção e manutenção dessa figura idealizada, mas também a irônica dualidade que envolve os polos opostos – força e fragilidade – para a construção dessa figura viril. Isto é, parafraseando Badinter, esse sujeito que se constitui como máquina pode apresentar defeitos e a falha na maquinaria viril gera um homem frustrado. Esse perfil de masculinidade revela-se, pois, muito mais próximo justamente da temida fragilidade, que busca negar a todo custo. Há uma linha muito tênue que separa o homem viril do homem considerado fracassado, já que ambos são submetidos a provações e qualquer falha é capaz de proporcionar o julgamento do fracasso, marcando mais uma vez a irônica vulnerabilidade do sujeito que se quer viril, poderoso, hegemônico.

Essa figura masculina, vítima da própria ambição, algoz de si mesma, esse ser que ao buscar hegemonia acaba vulnerabilizado e inseguro, seja em virtude da infinita busca por um padrão inatingível, seja em razão das cobranças que o fragmentam, surge também no protagonista do romance *Ponta de rua* (1936), de Fran Martins. Ao longo de todo o romance Clementino mostra-se obcecado pelo poder, para ele existe apenas o dominador e o dominado, e essa polarização se faz tão presente em seu discurso que seu maior objetivo de vida é

[d]ominar... só lhe vinha a ideia de dominar, ele, que nascera no Alto, crescera no Alto, formara seu espírito no Alto? [...] a ideia de dominar não lhe saía do cérebro. Uma voz interior dizia-lhe que havia de vencer. Que importavam os outros, que interessava o passado, se nascera para vencer, para triunfar em todos os setores? (Martins, 2014, posição 2133).

Essa obsessão de Clementino o torna prisioneiro de suas próprias ambições, visto que não há para ele outra maneira, não somente honrada mas possível, de ser homem e de se reconhecer como tal. A ideia do domínio se mostra soberana a ponto de levá-lo a não se importar com o outro e de ignorar seu próprio passado com o único e sufocante objetivo de vencer. Semelhantemente a Clementino, no que se refere à ânsia por poder e domínio a todo custo, constrói-se João Valério, narrador-personagem de *Caetés* (1933), romance de Graciliano Ramos. Sua sede por poder é intensa a ponto de levá-lo a trair seu amigo e protetor Adrião – o narrador se envolve com a esposa do amigo e torna-se sócio de sua firma às custas do suicídio de Adrião. E embora no começo da narrativa João Valério apresente-se como um rapaz introvertido e sonhador, no desenvolvimento do enredo sua personalidade e construção

identitária são atravessadas pela ambição cada vez maior pelo poder, domínio e hegemonia, deixando de lado até seu julgamento moral e ético em função de sua ganância.

No que diz respeito à obsessão por ascensão, visando posses e domínio, Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo* (1934), trilha um percurso semelhante ao de João Valério, imbuído pela obstinação em se tornar proprietário da fazenda em que trabalhara. O que move a personagem é sua constante necessidade de ser reconhecido e valorizado, de modo que as posses representam, para ele, a garantia da conquista de poder, domínio e superioridade tão ambicionados.

Retomando o romance de Plínio Salgado, *O esperado*, encontramos Laurentino Canoa, personagem que se mostra, assim como Clementino, de *Ponta de rua*, refém da necessidade de reconhecimento do próprio valor e superioridade.

Todos queriam ser como o Canoa, *que tinha automóveis de raça e mulheres de alto bordo*. Mas, Laurentino Canoa era um atormentado. Por que havia sempre alguém que tinha um objeto melhor do que ele ou uma consideração a mais, ou uma mulher mais bonita, ou uma transação malandra a contar (Salgado, 1949, p. 86, grifos meus).

Nesse fragmento, dois tópicos se destacam: a idealização da figura hegemônica e o cárcere vivido pela personagem ao atingir esse patamar. Laurentino Canoa reflete, justamente, a instabilidade, a fragilidade e o cárcere da masculinidade hegemônica, pois embora todos à sua volta almejem/invejem sua posição, seu *status*, a personagem é assombrada pela necessidade de apresentar constantemente provas que atestem essa sua potência. Aliás, com essa cena vêm bem a calhar os dizeres de Badinter ao ponderar que a virilidade (ou mesmo a masculinidade) não é dada de saída, sendo necessário construí-la e atestá-la constantemente. Canoa é, portanto, prisioneiro de seu próprio *status* de masculinidade, mas mais do que isso é “um atormentado”, uma vez que, além de alcançar esse alto patamar e precisar trabalhar para mantê-lo, a personagem ainda é “assombrada” pela comparação com um outro que possa ser melhor, mais viril, mais potente que ele.

Por falar em cárcere da masculinidade hegemônica, ainda nesse romance de Plínio Salgado surge uma personagem obcecada pela necessidade de ascensão nos patamares das masculinidades:

Avelino Prazeres sempre fora um ambicioso. Defendera doutrinas políticas, para se pôr em evidência; sustentara o partido para ser o chefe; acumulara riquezas, para cimentar o poder. *A sua ambição se estendia por todos os lados*, abarcava o quadrante de todas as possibilidades. Desde muito moço desejou ser o querido das multidões e o ídolo das mulheres. Desejou, também, possuir todas as mulheres, e a isso atribuía o fato de se haver conformado com um casamento de conveniência. Nunca amara Dona Etelvina. Mas ele nunca amara mesmo, isoladamente, mulher alguma, porque seria limitar a amplitude dos seus sonhos. Na vida pública, julgou-se, constantemente, o homem indispensável. [...] Porque ele era “o homem”. Tudo em Avelino Prazeres era culto de si mesmo, a ânsia de possuir e de imperar (Salgado, 1949, p. 145-146, grifos meus).

Até aqui foram apresentados e explorados dois tipos de perfil de masculinidade: aquele que se mostra quase que naturalmente soberano, aproximando-se do caráter hegemônico da masculinidade, seja por meio do corpo ideal, da força física ou do poder em outros âmbitos e, por outro lado, aquele a quem resta a subordinação, maravilhando-se com as *performances* desses outros e/ou invejando-os. Avelino Prazeres, assim como Clementino, representa, por sua vez, uma espécie de terceira configuração, ou uma que desmembra da primeira: a dos homens que buscam incessantemente, inclusive apresentando certa obsessão, os mais altos patamares das masculinidades, abarcando os mais diversos aspectos, já que “[a] sua ambição se estendia por todos os lados”. Incluída nesses aspectos está a sexualidade, mais especificamente a atividade sexual, bastante significativa no que se refere à garantia da masculinidade, especialmente considerando que uma das provações às quais os homens são submetidos para validar sua masculinidade é a de virilidade, a qual é validada, entre outros fatores, pela heterossexualidade e pelo grande número de conquistas e, ainda, por sua *performance*.

E por falar em *performance* como critério para garantia da masculinidade, João de Minas traz em seu romance *A mulher carioca aos 22 anos* (1934) personagens que figuram as mais variadas expressões das masculinidades e que carregam o peso da validação de sua virilidade em diversos aspectos. É o caso, por exemplo, do Dr. Fortes, a quem o próprio narrador define como “um macho sólido, branco e lavado de uma luz magnética, como um patricio romano” (Minas, 1999, p. 92). Aliás, antes dessa asserção o narrador enfatiza a sorte do médico com seu “belo sexo”, apontando para a supervalorização da *performance* sexual. Todavia, quando a voz narrativa é transferida para a personagem Iná o discurso muda e a masculinidade de Dr. Fortes passa então a ser questionada sob o mesmo argumento utilizado pelo narrador para corroborá-la. “— Realmente, pena é que o Dr. Fortes não seja mais homem. Senão, eu queria que aqui a nossa Madeleine fosse à sua *garçonnière*” (Minas, 1999, p. 112). Para se referir à impotência sexual de Dr. Fortes, Iná arranca-lhe a masculinidade. Para ela, Dr. Fortes “não é mais homem”. Mais adiante uma fala da mesma personagem vincula virilidade à potência sexual: “—Pergunte aqui à Madeleine como um homem, não sendo viril no sentido comum, pode ainda fazer uma mulher morrer de gozo” (Minas, 1999, p. 113). “O sentido comum” da virilidade a que Iná se refere envolve a potência sexual, de modo que, segundo essa sua perspectiva, a impotência anula a virilidade e a ausência da virilidade ocasiona a perda do *status* de homem.

[...] A representação do que é um homem fica reduzida a uma prática sexual que nega o corpo masculino como fonte de prazer, fazendo com que desta negação seja mantida uma separação entre corpo, genitais e envolvimento afetivo. Para os homens estes aspectos representam uma disjunção, perceptível por meio da dificuldade que têm para entregarem-se afetivamente a uma relação (Nolasco, 1993, p. 42).

“Ser homem” para Avelino Prazeres, assim como para a grande maioria dos homens

criados nesses parâmetros, é negar a si mesmo, ignorar tão profundamente seus sentimentos a ponto de nem sequer identificá-los mais. Aliás, é fugir a todo custo do envolvimento afetivo, já que amar representa fraqueza, além de buscar “possuir todas as mulheres” para, assim, conquistar cada vez mais virilidade e garantir seu *status* de macho. “O estereótipo do macho exclui estas diferentes dinâmicas subjetivas, fazendo crer ao indivíduo que um homem se faz sob sucessivos absolutos: nunca chora; tem que ser o melhor; competir sempre; ser forte; jamais se envolver afetivamente e nunca renunciar” (Nolasco, 1993, p. 40).

À luz dessa reflexão de Nolasco e diante da construção da personagem Avelino Prazeres e de suas ambições é tanto profícuo quanto indispensável abordar, ainda, uma cara questão no que se refere à temática das masculinidades e, mais ainda, da masculinidade hegemônica. Trata-se da cobrança de virilidade por meio da heterossexualidade compulsória, bem como da necessidade quantitativa de conquista de mulheres e da ausência de envolvimento afetivo para o indivíduo que busca validar sua virilidade. A sede de poder e o envolvimento afetivo líquido e restrito à necessidade de somar diversas conquistas que Avelino Prazeres demonstra é bastante recorrente no romance de 30: diversas personagens masculinas são imbuídas por essa necessidade de atestar sua virilidade por meio de relacionamentos fugazes, evitando qualquer envolvimento afetivo e gritando aos quatro ventos sua heterossexualidade, já que “[o]s homens vivem o envolvimento como um cárcere” (Nolasco, 1993, p. 101). Nesse sentido, o subtópico seguinte é dedicado à abordagem desse perfil heteronormativo, por meio da apresentação de diversas personagens representativas desse padrão no romance de 30.

2.1.1 Heteronormatividade e virilidade

Nos romances contemplados nesta pesquisa evidencia-se a presença considerável de personagens masculinas cuja heterossexualidade é supervalorizada e responsável por definir sua masculinidade. De modo geral, com as leituras foi possível identificar que as personagens que rompem com o padrão heteronormativo, mesmo que sutilmente ou ainda que de maneira não tão evidente, têm também posta em dúvida, quase que naturalmente, sua masculinidade, sendo afastadas, portanto, do ideal hegemônico, conforme este subcapítulo apresenta e explora. Não é exagero, inclusive, afirmar que com essas leituras foi possível identificar que o mero levantamento de uma hipótese de falha de virilidade de determinada personagem masculina, ainda que não haja qualquer menção à sua sexualidade, é convertido em questionamento da heterossexualidade, culminando no descrédito de seu valor enquanto homem, uma vez que “[s]e um homem não se reconhecer ou não for reconhecido como heterossexual, ele enfrentará automaticamente questionamentos a respeito de seu gênero” (Zago, 2010, p. 388).

Ser heterossexual e ser reconhecido como tal não basta, no entanto, para que um homem

garanta a validação de sua masculinidade. A virilidade, importante componente da masculinidade hegemônica, implica testes, e uma das maneiras de se provar viril é por meio da diversidade de conquistas, isto é, a garantia da virilidade se dá em termos quantitativos, envolvendo, pois, a quantidade de mulheres conquistadas, bem como a *performance* sexual, que deve sempre ser satisfatória. Aliás, também foram identificados com bastante frequência ao longo da coleta de dados personagens que evitam o envolvimento afetivo a todo custo como forma de manutenção do *status* de poder e soberania, buscando, por outro lado, somar o maior número possível de conquistas.

Dos escritores de 1930, José Lins do Rego é um dos mais emblemáticos no que se refere à abordagem da temática das masculinidades sob os mais diversos aspectos. Suas personagens masculinas carregam o peso da cobrança de postura viril, de atitudes másculas, da negação de sentimentalismos, entre vários outros aspectos. Em vista disso, suas obras trazem personagens masculinas marcadas por estereótipos variados, desde aquelas reconhecidas por sua masculinidade hegemônica às que sofrem preconceito por não atingir os padrões de virilidade e masculinidade estipulados socialmente. Nesse momento, interessam aquelas que se destacam no âmbito da heteronormatividade e que, de algum modo, sofrem pressão (interna ou externa) para comprovar sua virilidade através da variedade de conquista de mulheres.

No romance *Usina* (1936), do renomado autor, há um trecho bastante representativo no que se refere à homossexualidade compulsória e seu caráter de garantia de virilidade: “Diziam que o rapaz não gostava de mulheres, contentando-se com ele próprio nas precisões. A fama de Joaquim era aquela. Terminaria maluco, porque homem só era homem para aquela gente quando se pegava com mulheres” (Rego, 2010, p. 259). Em razão de seu desengajamento quanto ao padrão social heteronormativo, ao deixar de provar sua virilidade por meio do envolvimento com diversas mulheres (que chegue ao conhecimento da sociedade), Joaquim tem sua orientação sexual posta em dúvida e, mais do que isso, conforme o fragmento aponta, ele chegaria a perder a própria sanidade, segundo o narrador em função justamente da perda da masculinidade, isto é, por não se provar homem da maneira como a sociedade exige.

Situação semelhante se dá com Remo, protagonista do romance *O boqueirão* (1935), de José Américo de Almeida. Além de ser alvo de comentários maliciosos voltados ao seu “desinteresse por mulheres”, Remo ainda é confrontado por outra personagem, que diante do julgamento dos demais sente-se no direito de questioná-lo:

[...] Então, ele tirou Elsa para a dança que tocassem. E embaralharam-se as pernas, numa imagem de corpos fundidos, como xipófagos. As pessoas estranhas aplaudiam: — Esse rapaz é uma casa cheia. Outros explicavam: — É só para se divertir: ele não gosta de moça. *Mas todos repetiram, com ironia:* — Ele não gosta de moça!... O americano intercedeu: — Para que aperreia as raparigas? E Remo foi positivo: — Para que aprendam a viver na intimidade dos homens sem amá-los. Quero ensinar esse

povo triste a ser feliz (Almeida, 1979, p. 134, grifos meus).

O questionamento feito pelo americano, além de soar como um ataque ao comportamento de Remo em relação às mulheres, levanta a ideia de que o contato entre um homem e uma mulher se restringe ao envolvimento sexual/afetivo, já que, sendo verdade a suposição de que Remo não gostava de mulheres, não haveria razão, na opinião dos demais trazida à tona por meio do questionamento do americano, para que ele “aperreasse as moças”. Nesse sentido, evidencia-se o posicionamento heteronormativo e de cobrança de virilidade de uma sociedade que questiona e julga qualquer comportamento que desvie do preestabelecido como padrão. Por outro lado, chama a atenção a resposta dada por Remo, que revela não só despreocupação com a afronta, mas uma postura de desconstrução dessa normatividade, já que seu intuito ao tirar as moças para dançar é justamente mostrar-lhes que há outra possibilidade de relação mulher/homem diferente da sexual/afetiva, sendo seu intuito ensiná-las “a viver na intimidade dos homens sem amá-los”.

Por sua vez, Ricardo, protagonista do romance *O moleque Ricardo* (1935), de José Lins do Rego, em diversos momentos ao longo da narrativa tem sua virilidade e, conseqüentemente, sua masculinidade questionada: “O negro não tinha fôlego para as noitadas, a luxúria não puxava por ele [...] — Para quem tu estás guardando isto, besta? A terra come tudo. E até começaram a suspeitar da virilidade do negro” (Rego, 1984, p. 23). O simples fato de Ricardo não ter “fôlego para as noitadas”, não garantindo a diversidade de conquistas exigidas pela sociedade, é razão suficiente para que sua virilidade seja questionada.

Embora, nesse contexto, a virilidade de Ricardo seja posta em xeque pelos demais, mais adiante na narrativa há a descrição dos “amores de Ricardo” por Guiomar e Isaura. Em meio às reflexões do protagonista, sobreposto às conquistas luxuriosas transparece seu sentimentalismo: “Ricardo não sabia o que era o amor. Conhecia moleques como ele que não davam importância a mulheres. Quis, quis, não quis, dane-se. Era assim que eles argumentavam com as namoradas. Ele, porém, só sabia amar, viver de amor como de pão” (Rego, 1984, p. 90). O objetivo de Ricardo passa a ser, então, “encontrar uma mulher para si” – de modo que sua inclinação sentimental é somada ao desinteresse luxurioso reforçando o questionamento de sua virilidade. As cobranças impostas a Joaquim, Ricardo e Remo podem ser confrontadas com a passagem do romance *O esperado*, explorada no final do subcapítulo anterior, em que Avelino Prazeres se mostra obcecado pela ideia de conquistar poder, “de possuir muitas mulheres”, negando com ênfase o sentimentalismo e o amor: “Nunca amara Dona Etelvina. Mas ele nunca amara mesmo, isoladamente, mulher alguma, porque seria limitar a amplitude dos seus sonhos” (Salgado, 1949, p. 145). Avelino Prazeres escancara a necessidade de garantia de virilidade por

meio da negação do sentimentalismo e da inclinação luxuriosa e descomprometida, ao passo que Joaquim, Remo e Ricardo, cada um a seu modo e por suas razões, demonstram não se importar com as conquistas luxuriosas, nem buscam atestar a virilidade por meio delas. Nesse sentido, essas quatro personagens carregam a representação de polos opostos em termos de masculinidades: o da busca pela validação da virilidade e o da despreocupação com esse *status* – ambos emblemáticos e bastante difundidos nas personagens masculinas do romance de 30, as quais se veem (quase sempre) soterradas pelas cobranças de manutenção do estereótipo másculo e viril.

Personagens como essas não só se revelam representativas do caráter compulsório da heterossexualidade como também evidenciam essa estreita relação entre heterossexualidade e masculinidade, haja vista que

[...] a institucionalização da heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária, em que os termos masculino e feminino se diferenciam da prática do desejo heterossexual, bem como se encarrega de restringir a produção de identidades que não estejam em conformidade com os eixos de um desejo que também seja heterossexual (Silveira Filho, 2010, p. 326).

Esses convencionalismos, criados e difundidos pela sociedade, que regulam padrões comportamentais para reconhecimento e validação do sujeito como masculino, além de restringirem a produção de identidades que possam divergir do padrão heteronormativo, contribuem para massificar como “normal” esse binarismo que atribui a virilidade ao masculino, colocando-o em posição de domínio, enquanto seu polo oposto, o feminino, é relegado à subordinação e à passividade.

No romance *Mundos mortos* (1937), de Octávio de Faria, considerando o caráter religioso da obra de um de nossos maiores escritores católicos, são apresentadas jovens personagens masculinas assombradas pela culpa e, sobretudo, pelo medo do pecado, embora possuídas por um desejo carnal do qual parecem prisioneiras. Nesse sentido, buscam saídas que justifiquem seu “pecado” eximindo-as da culpa. Há, nesse romance, uma personagem que retrata claramente a naturalização da heterossexualidade. Trata-se de João Graça cuja construção revela a representação da masculinidade hegemônica ou da tentativa de alcançá-la. Essa personagem é inclusive idolatrada pelos demais, como Ivo, que se mostra maravilhado com os ideais do colega: “[...] e a admiração aumentava sempre. Incrível, realmente, como João já conhecia as coisas, a vida” (Faria, 1991, p. 48). Em um diálogo com Ivo, João Graça oferece argumentos para convencê-lo a respeito da naturalidade da sexualidade e, mais especificamente, da heterossexualidade: “— Papai me explicou: é uma questão de idade, de desenvolvimento. Quando se chega a um certo estado, não se pode mais impedir o que é inevitável: tem-se que procurar alguém de outro sexo” (Faria, 1991, p. 44). Essa fala da personagem remete ao

conceito de heterossexismo, que se trata da

[...] promoção incessante, pelas instituições e/ou pelos indivíduos, da *superioridade da heterossexualidade* e da subordinação simultânea da homossexualidade. O heterossexismo considera um fato estabelecido que *todo mundo é heterossexual*, salvo opinião em contrário (Welzer-Lang, 2001, p. 120, grifos meus).

Os trechos destacados na citação apresentam ideias que se evidenciam na fala de João Graça, a qual, aliás, é uma reprodução das palavras de seu pai, reforçando a promoção do ideal heterossexista através das gerações. A fala da personagem não só aponta para a obrigatoriedade do contato sexual a partir de “certo estado”, mas também enfatiza que esse contato deve envolver “alguém de outro sexo”, apontando para a ideia, oriunda da perspectiva heterossexista, de que “todo mundo é (ou deveria ser) heterossexual”.

Ainda nesse romance, há uma situação bastante emblemática envolvendo conquista do *status* de virilidade, bem como a heterossexualidade compulsória, que vai ao encontro da fala de João Graça. Trata-se da iniciação sexual, que funciona como espécie de rito de passagem de menino a homem, garantindo a masculinidade por meio da provação viril. Após muitos embates e conflitos internos com a culpa e o medo do pecado, diante da argumentação de João Graça, Ivo aceita um convite para ir a uma casa de pensão com os colegas.

Nessa noite, ao se preparar para sair, olhou longamente no espelho do banheiro o corpo ensaboado e *sentiu-se mais homem* do que nos dias anteriores. Todo aquele físico não podia enganar. *Era um homem*. E o que ia fazer não era a prova, enfim *a prova definitiva?* [...] De volta da pensão, Ivo se sentiu muito mais livre, muito mais homem (Faria, 1991, p. 73-105, grifos meus).

O que leva Ivo a decidir ir à pensão com os colegas e convencer-se de estar agindo corretamente é a necessidade de se construir, mostrar-se e ser reconhecido como homem. A personagem entende que a iniciação sexual é capaz de fornecer a prova definitiva de sua masculinidade, garantindo o que “todo aquele físico” já indicava, que “era um homem”.

Ainda a respeito do autorreconhecimento da masculinidade, cabe trazer à tona o protagonista do romance *Ponta de rua* (1936), de Fran Martins, explorado sobre outro viés no primeiro capítulo desta tese. Trata-se de Clementino, que ao relatar as histórias de suas viagens “[c]ontou até como *se iniciara na vida de homem*, com uma velha de cinquenta e tantos anos” (Martins, 2014, posição 286, grifos meus). Essa consideração da personagem aponta para o caráter compulsório da heterossexualidade, além de atrelar a virilidade à sexualidade, fazendo da primeira experiência sexual um rito de passagem capaz de garantir o *status* de homem viril, devendo ocorrer a todo custo, independentemente do desejo sexual e de preferência sem envolvimento afetivo.

A heterossexualidade tem um peso identitário para o masculino, seu valor vai muito além do âmbito da sexualidade, envolvendo honra, respeito, domínio. É, como vimos, qualidade intrínseca à conquista do *status* de virilidade e garantia de masculinidade. Nesses termos e

diante dos exemplos apresentados, não há ofensa maior para um homem (que busca a validação de sua masculinidade) do que o questionamento de sua virilidade, bem como de sua heterossexualidade. No romance *Saga* (1940), de Érico Veríssimo, evidencia-se a supervalorização da heterossexualidade por meio do relato da reação de uma personagem que se enfurece ao ter sua valiosa heterossexualidade posta em dúvida.

Um dos meus camaradas, um siciliano barbudo, fica espumando de raiva quando alguém lá do outro lado põe em dúvida a sua heterossexualidade. Tenho a impressão de que ele vai saltar o parapeito e precipitar-se encosta abaixo para ir partir o coração do inimigo com um punhal untado de alho (Veríssimo, 1980, p. 140).

O comportamento dessa personagem diante do questionamento de sua heterossexualidade, além de evidenciar o heterossexismo, que não somente normatiza a superioridade da heterossexualidade, mas a concebe como única sexualidade possível, também reflete a necessidade da defesa da honra, já que colocar em dúvida sua heterossexualidade equivale a questionar sua masculinidade, funcionando como uma alfinetada à honra masculina, sendo, pois, necessário defendê-la para recobrar o *status* viril. A atitude reativa da personagem também aponta para a naturalização da violência masculina, isto é, a disseminação do senso comum que vincula o masculino à brutalidade e à violência, visto que parece não haver maneira mais eficaz de reconquistar a honra do que por meio da reação violenta.

Nolasco discorre a respeito da construção da masculinidade abarcando essa necessidade de defesa da honra por meio da atitude violenta, abordando o cerne da construção desse comportamento.

No processo de socialização de um menino surgem dúvidas que jamais se extinguem acerca do seu comportamento sexual, produzidas pela família e escola. Por meio dessa dúvida se estabelece o que é esperado de um menino: virilidade, agressividade e determinação. No que se refere à preferência sexual, um menino vive sob vigilância contínua, para que saiba quão determinado é com sua escolha. Excluídas as manifestações de força física e violência, qualquer possibilidade de demonstração de ternura, carinho ou dor é diretamente associada a uma dúvida sobre a escolha sexual. Para um homem, ter os afetos fora das trilhas definidas socialmente para eles é sinal de que a heterossexualidade não vingou. O machão, o homem educado, o menino que não reage a brigas, enfim, hoje qualquer um destes tipos recebe um olhar inquisidor que põe em dúvida sua preferência sexual (Nolasco, 1995, p. 18).

O discurso do teórico se inicia propositadamente com a abordagem do processo de socialização de meninos, envolvendo, desde muito cedo, exigências e padronizações que acabam por promover inseguranças e dúvidas, que segundo Nolasco “jamais se extinguem do seu comportamento sexual”. Como se não bastasse essa situação confusa acerca de sua sexualidade, ainda se impõem aos meninos padrões de comportamento visando à garantia e consolidação da masculinidade, isto é, desde muito cedo também eles são levados a assimilar a virilidade, a agressividade e a violência como parte de sua natureza e como essenciais para validação de sua masculinidade.

O comportamento violento é, portanto, naturalmente relacionado à masculinidade e, no extremo oposto, a manifestação de carinho, delicadeza, afeto, fragilidade, são associados ao feminino. Nesse sentido, o sujeito masculino se vê impelido a fugir do envolvimento afetivo e de sentimentalismos, a exemplo do que ocorre com Avelino Prazeres, do romance *O esperado*, de Plínio Salgado, que nunca amara, pois isso limitaria suas possibilidades de conquista. O curioso é que, no âmbito dessa perspectiva que regula o gênero como uma relação binária e determina esses clichês de padrões comportamentais em polos opostos, de algum modo sexualidade e gênero acabam se fundindo, de maneira que, ao não atingir o padrão comportamental esperado para o indivíduo do sexo masculino, o que se coloca em dúvida é, antes de mais nada, sua orientação sexual, subtraindo um ponto (ou dois) no *ranking* do *status* de masculinidade.

É nesse sentido que se fundem e, mais do que isso, se confundem gênero e orientação sexual, causando ao sujeito masculino ainda mais insegurança, confusão e fragilidade – características que devem ser suprimidas a todo custo pelo indivíduo que não quer ter arrancado de si o selo da heterossexualidade. Corroborando essa discussão acerca da confusão entre gênero e sexualidade, Nolasco (1995, p. 25) pondera que “[d]urante muitos anos sexo e gênero foram tomados como sinônimos. A compreensão dos homens sobre eles mesmos se apoia em uma suposição biológica, na qual o que se sente, pensa e faz é tido como decorrente do efeito desta herança orgânica”.

A ideia da “herança orgânica” introduz outra questão que também se revela bastante frequente em personagens masculinas do romance de 30. Trata-se da justificativa biológica para amparar atitudes masculinas de domínio envolvendo violência e agressividade. Com base nas reflexões desenvolvidas até aqui e tomando como ponto de partida essa ponderação de Nolasco, a discussão proposta a seguir reflete o percurso que leva o sujeito masculino a se construir alicerçado no pressuposto da superioridade masculina e, diante disso, a adotar atitudes de domínio por meio da violência sob a alegação de sua natureza biológica inclinada a tais comportamentos.

Embora a autocompreensão de superioridade e a suposição da herança orgânica componham justificativas absurdas para a tomada de atitudes de domínio, que outra justificativa resta aos indivíduos criados desde a mais tenra infância para suprimir seus sentimentos e emoções, enquanto buscam forjar uma identidade calcada em violência, agressividade e determinação? O que se pode esperar de sujeitos que sofrem pressão para se mostrar viris e másculos antes mesmo de entender o que significam esses conceitos; que são impelidos a validar sua heterossexualidade antes mesmo de compreender seus próprios desejos? O intuito,

com esses questionamentos não é, de modo algum, justificar ou defender os abusos masculinos cometidos em prol desse argumento biológico de superioridade, mas buscar compreender, por meio do aparato literário, por quais motivos e de que maneira se dá essa construção do domínio masculino baseado na suposição biológica de superioridade, bem como em que medida esses abusos produzem reações nas narrativas e são evidenciadas através do olhar do narrador ou na construção das personagens.

Respeitando uma espécie de sequência para a abordagem dos patamares da masculinidade, o subtópico seguinte dá continuidade ao assunto da heterossexualidade normativa e compulsória evidente no romance de 30, no entanto se concentrando em outro perfil masculino. E embora o próximo subtópico não deixe de explorar também a heterossexualidade e o heterossexismo, seu foco se ramifica, concentrando-se nas figuras que se valem do ideal de “herança orgânica” e que partem do pressuposto da superioridade biológica para tomar para si aquilo que desejam.

2.1.2 Masculinidade e violência: o pressuposto da herança orgânica

Este subtópico surge diante da necessidade de abordar um perfil que aparece com bastante frequência no romance de 30, representado por personagens que buscam no pressuposto da herança orgânica a justificativa para atitudes agressivas de domínio. E não é tão somente na voz dessas personagens que emana a linguagem da violência, esse discurso também se faz presente pela perspectiva de outras personagens, que muitas vezes, além de defenderem suas atitudes violentas, demonstram até idolatrá-las, encorajando-as e supervalorizando sua masculinidade com base justamente nessas atitudes.

O romance *Poço dos paus* (1937), de Fran Martins, contemplado no primeiro capítulo desta tese – tratando da construção de Luciano Severo, marcado pelos estigmas da homossexualidade e, por isso, ridicularizado – é retomado nesse momento, no entanto, ressaltando dessa vez o protagonista, Climério, consolidado com base nos pilares da masculinidade hegemônica, marcado pelo estereótipo do macho dominante e (quase) sempre reproduzindo discursos machistas. A figura de Climério revela-se bastante emblemática no que se refere às manifestações que apontam para a ideia da herança orgânica como justificativa para atitudes de violência e domínio.

O foco narrativo da obra se dá em terceira pessoa e o narrador, onisciente, mostra-se familiarizado com as reações de Climério, ressaltando a necessidade do protagonista de atestar sua masculinidade: “[s]e Rosalinda ainda morasse no açude, nesse dia Climério mostraria que era homem de verdade” (Martins, 2014, posição 1498). Essa constatação do narrador aponta para a naturalização da “macheza” de Climério, e a necessidade de ser reconhecido como

“homem de verdade” soa como algo a se esperar do protagonista, como se fosse natural a ele adotar uma postura de domínio.

Ademais, compreendendo a complexidade e a diversidade de considerações possíveis acerca do conceito de “homem de verdade”, é válido ressaltar que, nesse contexto, o significado da expressão envolve a garantia da masculinidade por meio da relação sexual, com ênfase ao domínio. Conforme o narrador pondera, para que Climério possa mostrar-se homem de verdade seria necessária a presença de Rosalinda. Dito de outro modo, a validação da masculinidade, segundo a perspectiva desse narrador, depende da presença do feminino e só é possível por meio da relação sexual em que o sujeito masculino assuma postura ativa e dominante, enquanto ao feminino resta a passividade, cabendo apenas ser dominado, garantindo assim a validação do protagonista enquanto “homem de verdade”.

Nesse sentido, “[a] ideia de que a diferença natural é a base para padrões sociais de gênero manifesta-se em diversos formatos. Um deles é a dominação dos homens na sociedade” (Connell; Pearse, 2015, p. 91). Estamos diante de um sujeito masculino a quem não parece haver outra possibilidade que não o domínio e a postura ativa, dado o estigma desse perfil como natural. Diante disso, uma das principais ferramentas, de personagens como Climério, para garantia da supremacia masculina é a atitude de domínio (quase sempre envolvendo agressividade e violência) sob argumento da natureza masculina e da necessidade de atestar sua virilidade.

Haja vista a concepção do masculino enquanto naturalmente dominante, que busca por meio do sexo validar seu papel ativo e sua qualidade viril, cabe ponderar o conceito construído em torno do ideal de atividade/passividade intrinsecamente vinculado ao gênero.

Dentro deste sistema cultural tradicional, a compreensão da natureza das interações sexuais dificilmente pode ser isolada da construção social do gênero - na verdade, o próprio corpo, particularmente em seu desempenho sexual, passa a ser matéria-prima para a construção e reconstrução do gênero, assim como as relações de poder que tradicionalmente circunscrevem e organizam o universo do gênero tornam-se as estruturas básicas que organizam a área sexual. Neste modelo de vida sexual, a ênfase cultural parece ser colocada não apenas nas práticas sexuais nelas e delas mesmas, *mas na relação entre as práticas sexuais e os papéis de gênero – em especial, na distinção entre atividade masculina percebida e passividade feminina como cerne da organização da realidade sexual.* É em termos desta distinção simbólica entre atividade e passividade que noções de macho e fêmea, de masculinidade e feminilidade, e similares, foram organizadas no Brasil (Parker, 2002, p. 55, grifos meus).

Para ponderar esse sistema tradicional e dicotômico, que coloca o masculino em posição de domínio em relação ao feminino, cabe retomar o assunto explorado anteriormente acerca da fusão dos conceitos de gênero e de sexo que, embora deveriam ser compreendidos de maneira independente, são quase sempre tomados como sinônimos, conforme reitera Nolasco (1995) ao tratar da justificativa biológica dos homens, com base no pressuposto da herança orgânica.

Ademais, segundo Parker, tendo em vista a atividade masculina e a passividade feminina como cerne da organização sexual e diante de um sujeito masculino que se compreende (e é compreendido) como naturalmente dominante, a sexualidade e, mais do que isso, a conduta sexual ativa é igualmente naturalizada, não havendo outra possibilidade que não a atividade sexual ao indivíduo masculino que se queira reconhecido como tal.

Sustentando essa reflexão, Tamagne pondera que “[d]urante muito tempo, os homens que tinham relações sexuais e/ou amorosas com outros homens não foram tanto definidos pelas suas práticas sexuais, mas por seu gênero (feminino) e por seu papel (passivo)” (Tamagne, 2012, p. 424). Embora a historiadora se refira a um período anterior à conquista de reconhecimento da pluralidade das sexualidades, este fragmento serve de alicerce para a compreensão do extenso e sinuoso percurso que envolve o reconhecimento das sexualidades e a cisão entre gênero e sexualidade, ainda vinculados e confundidos. Isto é, a despeito da existência atualmente (assim como já havia na década de 30) de terminologia que identifique a prática sexual entre dois homens, as concepções que abarcam os polos opostos atividade/passividade permanecem em conflito com o conceito de gênero, de modo que “[o]s homens que querem viver sexualidades não-heterocentradas são estigmatizados como não sendo homens normais, suspeitos de ser ‘passivos’ e ameaçados de ser assimilados e tratados como mulheres. Pois é exatamente isso: ser homem corresponde a ser ativo” (Welzer-Lang, 2004, p. 120).

O romance de 30 mostra-se repleto de personagens masculinas que adotam posturas sexuais envolvendo controle e violência, não somente visando o distanciamento do estigma da passividade e da feminilidade, mas justamente caminhando no sentido oposto, comprovando e validando seu papel ativo, portanto masculino e dominante. Aliás, o fragmento explorado do romance *Poço dos paus*, utilizado para introduzir a abordagem literária desse assunto, é marcante no que se refere à necessidade de atestar a virilidade através da atividade sexual, tanto é que não há outra leitura possível para a ideia de garantia, ao protagonista, do estatuto de homem de verdade, naquele contexto.

Situação semelhante, conquanto mais impactante dado o radicalismo das personagens para a conquista do *status* de macho viril, ocorre com Julião Tavares, personagem do romance *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, que “julgava-se superior aos outros homens porque tinha deflorado várias meninas pobres. Pelos modos, imaginava-se dono delas” (Ramos, 2004, p. 189), bem como com Chico Padre, do romance *Salgueiro* (1935), de Lúcio Cardoso, o qual “diziam que era o mais sabido deflorador de donzelas. Proprietário, também, de quase todo o Terreiro Grande, a zona barulhenta das prostitutas, encarregara-se de mandar para lá o maior

número delas” (Cardoso, 2007, p. 45).

Se em *Poço dos paus* o narrador deixa subentendida a ideia da conquista do *status* de virilidade por meio da relação sexual em que o homem assume posição dominante, nesses dois últimos casos essa perspectiva é apresentada sem meias palavras e tanto Julião Tavares como Chico Padre garantem sua masculinidade com a mesma atitude: a de “deflorar donzelas”. Nesse sentido, tanto a exigência da masculinidade quanto a naturalização da hiperatividade sexual masculina não somente são reforçadas por meio da construção individual do sujeito masculino com base em suas vivências (é o caso de Julião, que atribui a si próprio a superioridade em função justamente de ter “deflorado várias meninas pobres”), mas também reproduzidas e validadas pela sociedade, que assume um tom de admiração às atitudes de domínio sexual (como ocorre com Chico Padre, visto pela sociedade como “o mais sabido deflorador de donzelas”).

Mara Barasch desenvolve uma importante reflexão relacionada a essa perspectiva do orgulho e da supervalorização da alcunha de “deflorador de donzelas”: “[h]omens com desejo hiperativo, a menos que este incomode demais as parceiras fixas, não costumam procurar terapia; ao contrário, são tidos como exemplos, os melhores de cama, mesmo que pequem pela baixa qualidade de seus relacionamentos sexuais” (Barasch, 1997, p. 108). Em ambos os trechos dos romances, seja pela perspectiva do próprio sujeito, seja através do olhar do outro, a atitude de “deflorar” confere poder e admiração às personagens, reforçando a colocação de Barasch e apontando para o fato de que a hiperatividade sexual masculina, além de naturalizada, é supervalorizada, assumindo inclusive esse tom elogioso em vez de ser compreendida como um excesso provocado pela necessidade obsessiva de triunfar.

Ainda a respeito dos fragmentos de *Angústia* e de *Salgueiro* cabe a discussão acerca da submissão sexual feminina, imposta pela atitude masculina de dominação. Embora não se evidencie, nessas cenas, a relação sexual forçada, subentende-se a violência por meio dos discursos apresentados – ambos envolvendo a ideia de “deflorar”, que carrega o sentido de tirar a virgindade, como ato de conquista responsável por garantir triunfo masculino. Nesse sentido, a virilidade e o *status* de “deflorador” ocorre às custas da inocência de meninas que são submetidas a relações que as transformam em meros objetos voltados a quantificar essas conquistas. E essa submissão não para por aí – no caso de Julião Tavares, de *Angústia*, há um padrão na escolha das meninas a serem defloradas marcado por sua preferência por “meninas pobres”. Essa escolha ressalta a busca da personagem por acumular situações que lhe garantam poder e domínio, daí sua preferência por meninas, além de virgens, pobres, sobre as quais ele possa exercer ainda mais domínio, validando sua soberania.

No que se refere a Chico Padre, de *Salgueiro*, tendo em vista a justaposição das informações de que “era o mais sabido deflorador de donzelas”, bem como o “proprietário, também, de quase todo o Terreiro Grande, a zona barulhenta das prostitutas”, evidencia-se uma espécie de tríade da conquista do *status* de virilidade marcada pelo vínculo estabelecido entre desvirginar, possuir e ter poder. Ademais, chama a atenção na descrição dos atributos de Chico Padre o fato de encarregar-se de mandar para o Terreiro Grande o maior número de prostitutas, reforçando a ideia de que “[...] os homens utilizam a prostituição como um meio para se sentirem donos de sua característica viril” (Nolasco, 1993, p. 104).

Essa violência sexual velada e justificada pela necessidade masculina de provar virilidade por meio da sexualidade e às custas da submissão feminina serve de introdução à manifestação do comportamento sexual violento mais explícito e sob alegação do pressuposto biológico da herança orgânica. No romance *Os caminhos da vida* (1939), de Octávio de Faria, – contemplado no primeiro capítulo, sob a ótica da representação da homossexualidade – há o relato de um estupro, que choca o leitor não apenas pela frieza e naturalidade do agressor, que inclusive comete o abuso na presença do próprio filho, mas também pela perspectiva construída pelo filho, com o passar do tempo, a respeito da cena que presenciara.

Pedro Borges, personagem de destaque no romance e emblemática no que se refere às masculinidades, vivencia em sua infância o estupro da empregada cometido pelo pai (Rodolfo Borges), que além de não se preocupar com a presença do menino mostra-se completamente possuído pelo desejo, o que para ele justifica seu ato (opinião que seria assimilada e reproduzida também pelo filho com o passar do tempo), conforme revela o seguinte trecho: “Diante *daquele homem desnorteado, possesso*, só havia um obstáculo a vencer, uma força a quebrar, afirmando contra ela a *sua supremacia*, vendo-a subjugada pelo seu vigor, pela sugestão de suas carícias, pelo seu *desejo todo-poderoso*” (Faria, 1971, p. 183, grifos meus). Os trechos destacados ressaltam a necessidade de afirmação dessa supremacia masculina por meio da violência, ressaltando ainda o caráter animalesco assumido pelo homem cujo desejo é tido como “todo-poderoso”, como algo incontrolável, do qual ele parece refém, servindo-lhe de justificativa para seus atos atroz.

Pedro Borges cresce e se torna um rapaz de personalidade questionável, e parece não haver outra possibilidade de construção identitária para essa personagem diante de suas vivências. Afinal, que outra formação de caráter seria possível a uma personagem que vê acontecer, diante de seus olhos, a violência, a imponência e a soberania do desejo masculino? Pedro é exposto desde a infância a essa figura paterna soberana e instintiva, de modo que “[...] mesmo nesse acontecimento monstruoso que a todos repugnava, já era solidário com o pai, com

os seus instintos desgovernados” (Faria, 1971, p. 180). As características de Rodolfo Borges, as quais Pedro encara de maneira elogiosa, são as mesmas que repugnam os demais. A solidariedade em relação ao pai cresce com o passar dos anos, transformando-se em cumplicidade e até em adoração.

Quem era seu pai, aquele homem forte e indomável suportara daquela mulher que, apesar de sua mãe, tanto o fizera sofrer, só agora adivinhava. Só agora, quando o revia, por acaso momentaneamente livre da sua feroz vigilância, atirando-se como um animal sobre o corpo daquela menina que o provocava pela sua simples existência, ali, respirando, brincando, revelando ao acaso das invencíveis descobertas do olhar e do olfato, todos os seus segredos de mulher em botão (Faria, 1971, p. 181).

O garoto, então, inverte a relação vítima-agressor, de modo que sua perspectiva transforma Rodolfo em vítima das atitudes femininas, indo ao encontro dos ideais expostos por Bataille, em *O erotismo*, ao refletir que “[...] o passo inicial da vida sexual é mais frequentemente a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhes o desejo” (Bataille, 1987, p. 86), bem como que “elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens” (Bataille, 1987, p. 86). Rodolfo, aliás, se serve dos mesmos argumentos para justificar o abuso cometido, transferindo para a mulher a culpa por sua atitude, por lhe provocar o desejo. Esse seu discurso acaba, pois, assimilado e reproduzido por Pedro, ao afirmar que Maria o provocava pela sua simples existência: “Só agora, quando o revia, por acaso momentaneamente livre de sua feroz vigilância, atirando-se como um animal sobre o corpo daquela menina que o provocava pela sua simples existência[...]” (Faria, 1971, p. 181).

Essa reflexão de Pedro acerca das atitudes do pai o leva, em uma espécie de tentativa de alicerçar sua defesa e devoção a Rodolfo, a traçar comparações entre as características que o definiam e aquelas que, para ele, definiam Maria. Ocorre que, ao fazer isso, Pedro chega à conclusão (forjada por ele mesmo) da superioridade de seu pai em oposição à inferioridade de Maria, ocasionada por sua fragilidade.

[...] Revia-o, agora que as sombras se dissipavam, com a face transtornada pelo desejo, pela cegueira de derrubar o obstáculo que a ele se antepunha, pelo prazer enfim conseguido, enfim arrancado, não importa a que preço, pago por quantos dias, meses, anos de sofrimento fossem necessários! E era uma fisionomia poderosa, grandiosa, em nada capaz de inspirar medo, a que via em oposição à pobre face ignorante e covarde de Maria (Faria, 1971, p. 182).

Nessa tentativa de justificar os atos do pai, enquanto transmuta para Rodolfo a condição de vítima por sofrer com um desejo recalcado há anos, Pedro atribui ao pai a força, o poder e a grandiosidade por conseguir tomar para si aquilo que deseja. Ao passo que Maria acaba, nessa perspectiva, relegada à fraqueza e, em vez de vítima, vista como mero objeto e incapaz de reagir e se impor a essa figura soberana.

Um pouco mais adiante o narrador interrompe a descrição das reflexões de Pedro

solidárias ao pai e passa a tecer um discurso de interessante teor. O leitor é convidado a desenvolver uma reflexão junto ao narrador, estratégia, aliás, bastante frequente em toda a “Tragédia burguesa”. Em um discurso que lança mão da ironia, o narrador pressupõe que o leitor buscará justificar a solidariedade de Pedro com o pai, conforme revela o fragmento a seguir.

Já prevejo o sorriso dos que, levados por uma natureza boa ou pelo hábito de explicar sempre tudo do modo mais cômodo possível, tenham pensado consigo mesmo, no segredo do coração... “era seu pai...” Tenhamos porém a coragem de testemunhar, ainda que isso nos custe e possa, para muitos, importar no desabamento de algumas das mais caras ilusões: *na natureza privilegiada de Pedro Borges, essa solidariedade vinha de mais longe, era das próprias raízes do seu ser, da sua natureza de homem, que brotava. Espontânea e incoercivelmente* (Faria, 1971, p. 184-185, grifos meus).

Com ênfase ao tom irônico, o narrador aborda, no fragmento destacado, a ideia da natureza masculina. Segundo essa perspectiva, a solidariedade ao pai iria além de uma ligação estabelecida pela paternidade, visto que Pedro, enquanto sujeito masculino, estaria apenas deixando brotar de maneira involuntária sua “natureza de homem”.

Após a ruptura no enredo para implantar essa perspectiva irônica acerca da natureza masculina, a narrativa é retomada dando sequência a reflexões de Pedro Borges nessa busca por inocentar o pai e justificar seus atos.

Para Pedro Borges, não restava dúvidas: os hipócritas poderiam condená-lo, desprezá-lo quanto quisessem, mas Rodolfo Borges fizera, apenas, o que todo homem esperto, colocado na sua difícil posição teria feito. Aproveitara a ocasião, tomando para si o que queria ter, o que estava em suas mãos obter. Fora infeliz? Provocara um escândalo? Detalhes. Acasos. Formalidades de leis absurdas, certamente feitas por moralistas espertos para o bom uso dos hipócritas. Eles, os seus tão proclamados princípios de moral, é que tinham feito com que Maria se recusasse a um desejo, a uma série de prazeres, a que, normalmente, pela sua natureza de mulher, não se negaria, não poderia se furtar. Daí viera o mal, a atrapalhão toda, o desespero, o escândalo final. Daí e não do desejo de seu pai, que, em si, nada tinha de criminoso, de anormal – não passando da necessidade que todos os homens sentiam e a que se entregava livremente, apesar das aparências (Faria, 1971, p. 185).

Pedro levanta, de modo geral, três argumentos para justificar a atitude do pai. O primeiro assume caráter de introdução dos fatos, visto que se dá antes mesmo de o garoto iniciar sua justificativa, em uma postura defensiva, ao concentrar seus esforços em transferir a culpa àqueles que julgam a atitude de seu pai, chamando-lhes “hipócritas”. Em seguida, Pedro elabora um discurso amarrado à ideia de natureza masculina, introduzida pelo narrador anteriormente. Nesse momento, destacam-se as ponderações de um garoto cuja identidade fora construída com base nos pilares da supremacia masculina, a quem não parece haver outra possibilidade além da reprodução de um machismo condicionado. Fechando, enfim, o conjunto de argumentos que, para ele, justificam o estupro e amparam a atitude do pai de tomar para si aquilo que, segundo Pedro, já lhe pertencia, o garoto transfere para a mulher a culpa pelo ocorrido, lançando mão, dessa vez, do pressuposto da natureza feminina de se deixar dominar, em postura de obediência

e submissão. Diante dessa tríade bárbara de argumentos Pedro Borges conclui sua reflexão eximindo o pai de toda a culpa, a qual transfere plenamente a Maria, pela resistência oferecida, e aos “hipócritas” que julgam um comportamento que deveria ser considerado normal, dada a natureza masculina de dominar e expurgar seus desejos.

Aquilo que para Pedro se naturaliza em termos de comportamento vinculado ao masculino e ao feminino está diretamente relacionado às situações que vivenciara desde a infância. Em vista disso, ao presenciar o abuso cometido pelo pai, embora ainda na condição de criança a situação lhe parecesse assustadora, com o passar dos anos, ao rememorar a cena, já com um perfil de masculinidade construído e (evidentemente) inclinado ao estereótipo machista, Pedro Borges passa a ver a situação com outros olhos, não somente buscando justificar a atitude do pai com base no amparo da natureza masculina, como tecendo comparações entre Rodolfo e Maria visando sustentar seus argumentos a respeito da superioridade masculina em detrimento da fragilidade e subalternidade feminina.

A violência masculina naturalizada é resultado de uma massificação de ideais que pressupõem a supremacia da masculinidade, as quais são culturalmente reproduzidas. Nesse sentido, é necessário levar em consideração os modelos de masculinidade que se constituem em determinados contextos históricos, mais ou menos propícios à disseminação de determinados padrões. Fabrice Virgili, no capítulo intitulado “Virilidades inquietas, virilidades violentas”, da obra *História da virilidade: a virilidade está em crise? Séculos XX-XXI*, propõe uma discussão a respeito da estreita relação entre masculinidade e violência abarcando contextos históricos específicos. Para despontar a reflexão, o autor trata da aceitação da violência como algo natural ao indivíduo masculino, no contexto do século XX. Segundo ele,

[p]erguntar sobre as violências masculinas contra as mulheres no decorrer do século XX não é uma coisa fácil. Poucos autores se inclinaram sobre esta questão, para o período anterior aos anos 1980. Estas violências, porém, pareciam muitas vezes, enquanto permaneciam fora de um limiar de frequência e de publicidade, aceitas. Somente seu caráter desmedido nos casos extremos, recorrentes ou excepcionalmente públicos tornou estes casos visíveis. Foi através deles que se pôde construir uma história da virilidade violenta do século XX (Virgili, 2013, p. 83).

Isso posto, para o estudo de determinados perfis masculinos e a compreensão da lógica que envolve a padronização de comportamentos, a categorização dessas masculinidades é imprescindível, e sua análise deve, portanto, respeitar as especificidades que as envolvem, bem como considerar os contextos que as compreendem. No entanto, o contexto histórico de construção dessas personagens é apenas uma dessas questões, havendo diversas outras categorias responsáveis por estabelecer padrões e criar estereótipos de comportamentos masculinos, tais quais regionalismo, classe social e questões raciais, entre diversos outros aspectos.

Virgili propõe a autorreflexão acerca da construção desse sujeito masculino cuja relação com a violência, com o comportamento agressivo, com a brutalidade, com a ausência de sentimentalismo, entre diversas outras características, parece intrínseca, ocorrendo frequentemente sem causar sequer um questionamento sobre a origem de tais estereótipos. A consciência que acomete Pedro Borges de que as atitudes de seu pai são fruto de sua natureza masculina é, conforme explorado, reproduzido no discurso de diversas outras personagens masculinas do romance de 30, ao relacionar determinadas atitudes, posturas, ou mesmo características físicas à masculinidade, com base no pressuposto biológico.

As considerações de Virgili abarcam o contexto do século XX, chamando a atenção à pouca abordagem de autores sobre a prática da violência masculina anteriormente aos anos 1980. A essa ausência, o teórico atribui justamente a assimilação e naturalização de tais comportamentos, ao menos na esfera privada, de modo que os casos que ganharam visibilidade, segundo o autor, se restringem àqueles cuja violência assumiu caráter desmedido. Isso posto, as personagens masculinas representadas no romance de 30 ainda exalam violência, adotando atitudes agressivas sem sequer serem questionadas ou sem grande enfoque, dada sua naturalização. É rara, por exemplo, a reprodução de discurso crítico por parte dos narradores a respeito de atitudes masculinas agressivas. Não obstante, aparece com muito mais frequência o trato natural a esses comportamentos, que ganham destaque somente em casos extremos e reincidentes, corroborando os dizeres de Virgili. No entanto, a estratégia narrativa utilizada para descrever a perspectiva de Pedro Borges a respeito do estupro cometido pelo pai assume uma característica ímpar no que se refere à abordagem da suposta natureza masculina violenta, uma vez que o narrador, ao tomar a palavra, chama a atenção do leitor para que pondere a formação da natureza masculina de Pedro.

O narrador de *Os caminhos da vida* vai além nesse discurso, aprofundando-se na irônica relação de solidariedade estabelecida entre homens com base em sua “natureza masculina”, em uma interessantíssima reflexão a respeito da impossibilidade de esses indivíduos se livrarem dessa ligação, que se mostra intrínseca a eles.

Porque não há como não ver, muitas naturezas são assim. Há mesmo nas criaturas que conhecemos, e mais perto de nós passam, uma solidariedade tremenda, praticamente invencível e perfeitamente abismática, que as une contra o mundo e seus valores supremos, sempre que estão em jogo os incompreensíveis caos onde se agitam, *todo-poderoso, os incontroláveis desejos de homem*. Nada distingue esses aliados silenciosos dos outros mortais. São legião em torno de nós, são às vezes nossos irmãos e até em nós falam por eles, no mais persuasivo dos tons, forças poderosíssimas. *E não é raro que estejam vivendo em nós mesmos, como um estranho que ocupa um lugar que não lhe pertence, mas, de que é difícil, senão impossível, desalojá-lo...* (Faria, 1971, p. 185, grifos meus).

Neste fragmento, que dá sequência ao anterior, além do aprofundamento dos ideais em torno da natureza masculina como responsável pelos atos de Rodolfo e defesa e admiração de

Pedro, evidencia-se a inclinação do narrador ao questionamento dessa natureza e à denúncia de seu caráter aprisionante. Ao se referir aos desejos masculinos como “todo-poderoso” e “incontroláveis”, o narrador não se inclina simplesmente a enfatizar a supremacia masculina e o pressuposto da natureza de homem justificando atitudes violentas e de domínio, parece mais adotar um tom acusatório desse perfil, bem como a proposição de busca pela fuga de um padrão que engole e sufoca o sujeito masculino. Ao desenvolver a reflexão, o narrador se inclui nessa realidade (“E não é raro que estejam vivendo em nós mesmos”), e o tom que utiliza, em vez de denotar qualquer valorização ou orgulho dessa (suposta) natureza que garante o domínio baseado no pressuposto biológico, revela uma voz que parece sufocada e aprisionada por esse pressuposto, tal qual o trecho destacado apresenta ao abranger a dificuldade de desalojar esse sujeito que se apossa como “um estranho que ocupa um lugar que não lhe pertence”.

Sendo, pois, a naturalização da violência masculina apenas um dos estereótipos envolvendo o sujeito masculino, há que se considerar os diversos perfis que colaboram para a construção e reprodução das diferentes formas de se reconhecer e ser reconhecido como homem. Desde o início, este capítulo vem tecendo considerações acerca da construção do perfil de masculinidade hegemônica em personagens do romance de 30 e, nesse sentido, adentra o viés das sexualidades abordando o caráter normativo da heterossexualidade, ponderando um de seus desdobramentos: o pressuposto da herança orgânica para a violência. Cabe, então, lançar o olhar a um tipo masculino bastante emblemático cujas raízes brotam desse perfil, que além de ter a violência e a rigidez naturalizadas é forjado como um protótipo rústico a quem é vetada a demonstração de sentimentos, sofrendo castração em relação a qualquer atitude que possa vinculá-lo à fragilidade. Isso posto, o subtópico seguinte se dedica a explorar esse perfil, sob o título de: “os brutos”.

2.1.3 Os brutos

No início desta pesquisa, o assunto da naturalização da violência masculina não constava nos tópicos que seriam contemplados. O interesse pelo tema, assim como por esse que ganha destaque neste subtópico, surgiu ao longo das leituras dos romances, com base em sua ênfase em diversas personagens. O estereótipo da brutalidade destacado aqui trata de um perfil que, embora se encaixe nessa perspectiva de pressuposição de herança orgânica para o domínio e violência, tem suas peculiaridades, envolvendo construções específicas, voltadas justamente e particularmente a esses sujeitos que só poderiam receber o título de “os brutos”. Explora-se neste subtópico um estereótipo carregado, predominantemente, por personagens masculinas de romances de caráter regionalista, excepcionalmente nordestinos, cuja construção envolve vivências no meio rural como um dos fatores responsáveis pela formação de uma personalidade

marcada pela rusticidade, visto que “o nordestino é definido como o macho por excelência, homem rude, viril, forte, destemido, violento, que se forma à imagem e semelhança de sua terra inóspita, seca, difícil, a qual só homens de verdade, os homens de fibra podem enfrentar” (Albuquerque Júnior, 1999, p. 1244).¹¹

Durante as leituras dos títulos contemplados neste estudo, haja vista a concentração sobre as masculinidades, identificou-se com grande evidência a representação do homem sertanejo – regida por uma espécie de código cuja construção segue uma linha própria que, em alguns aspectos, difere, por exemplo, da construção da personagem masculina urbana. É esse o caso de personagens que compõem o chamado “Ciclo da seca e do cangaço”, que segundo Castello (1953) tem em suas raízes os romances regionalistas de Rodolfo Teófilo e Domingos Olympio frutificando, já no Modernismo, em obras como *O quinze*, de Rachel de Queiroz, tal qual em grandes autores como José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Tendo em vista a peculiaridade da construção desse perfil, as análises a seguir são voltadas a personagens de diferentes romances que carregam o estereótipo da brutalidade.

Para despontar essa discussão, tanto introduzindo a ideia da brutalidade masculina naturalizada quanto ilustrando a construção do perfil do homem bruto, vale explorar um fragmento da obra *Saga* (1940), de Érico Veríssimo.

Há neste batalhão gente de todas as espécies e procedências. São em sua grande maioria homens decididos e fortes, tipos másculos curtidos pelo sol e por todos os ventos da vida. Têm uma consciência partidária e sabem o que querem [...]. Há entre eles uma espécie de compromisso tácito de não se meterem uns na vida privada dos outros. Conversam, fumam, bebem e cantam juntos como bons camaradas que se encontram agora aqui para se separarem amanhã mais adiante sem aviso prévio nem manifestações de sentimentalismo (Veríssimo, 1980, p. 40, grifos meus).

Para além da configuração desse grupo composto por homens naturalmente “decididos e fortes, tipos másculos curtidos pelo sol e todos os ventos da vida”, chama a atenção o fato de o narrador iniciar o fragmento mencionando um “batalhão” composto por “gente de todas espécies e procedências” e, mesmo diante dessa consideração que pressupõe a existência de diversos tipos de homens, desconstruir na sequência essa multiplicidade de personalidades, apresentando um tipo de masculinidade reproduzida pela maioria desses homens, independentemente de sua procedência. E, aliás, esse perfil desenha perfeitamente a imagem do homem bruto – a quem é vetado o sentimentalismo, devendo se sobressair, em seu físico, os sinais de uma vida marcada pelo trabalho manual árduo, ao sol; e em sua personalidade, a força e a decisão.

Levando em consideração essa construção, são desenvolvidas aqui análises, sobretudo

¹¹ A esse respeito, é válido retomar o subcapítulo 2.1.3 Os brutos, que traz considerações acerca desse perfil de masculinidade que compreende o homem nordestino.

comparativas, de personagens de diferentes romances, acerca de suas configurações regidas por esse código do homem bruto, responsável por garantir e validar sua masculinidade. Isso posto, aqui são apresentadas e exploradas, sob a ótica da masculinidade que pende para a brutalidade, as seguintes personagens: Fabiano, de *Vidas secas* (1938); Antônio Balduino, de *Jubiabá* (1935); Climério, de *Poço dos paus* (1937); Remo, de *O Boqueirão* (1935).

Em uma das primeiras referências a Fabiano, em *Vidas secas*, é revelada a imagem de um homem cuja identidade se constrói com base na serventia: “Apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros” (Ramos, 2001, p. 9), não havendo qualquer referência a alguma particularidade sua ou de sua personalidade. Em vista disso, sua masculinidade é posta em dúvida, sobretudo por si mesmo e, diante disso, Fabiano passa a buscar uma postura que lhe garanta a afirmação dessa masculinidade perdida. Nesse percurso marcado pela autocobrança do desempenho de um “papel masculino”, a personagem desconstrói sua ideia do que é ser homem, reconhecendo-se como bicho, conferindo um novo significado ou a constituição de um tipo particular de masculinidade, já que para ele “ser bicho” envolve reconhecer sua força, sua capacidade de vencer, sendo, portanto, sinônimo de orgulho. Nesse sentido, a personagem tenta subverter a potência da masculinidade e, incapaz de se reconhecer como homem, compreende-se como algo mais forte, invencível, um bicho – bruto –, porém forte.

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaratou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado. — *Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.* Conteve-se e notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. *E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros.* Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. *Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente.* Corrigiu-a, murmurando: — *Você é bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.* Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha. — Um bicho, Fabiano (Ramos, 2001, p. 18, grifos meus).

Seria uma falácia, todavia, deixar de reconhecer que esse “orgulho” que Fabiano diz sentir soa completamente autêntico, já que o narrador faz questão de deixar claro que Fabiano encolhia-se diante dos brancos, bem como enfatiza o receio da personagem em se fazer ouvir afirmando “sua masculinidade”, tanto que essa constatação de Fabiano, que se reconhece como “bicho”, só acontece depois que ele sente o receio de ter sido ouvido. No caso dessa personagem, a alcunha de “bruto” é forjada, no código do homem sertanejo, também com intuito de garantir masculinidade, ressignificando-a. No primeiro fragmento destacado evidencia-se a importância, para Fabiano, de ser reconhecido como homem e, logo em seguida, fica clara sua insegurança em relação ao pensamento alheio, o que se confirma mais adiante, no terceiro destaque, em que Fabiano teme ter sido ouvido por alguém além dos meninos. Essa

inconstância da personagem, ora buscando se afirmar, ora recuando por receio do julgamento, revela a ironia do ideal de masculinidade, que fragmenta e instabiliza o homem que busca corresponder a esse padrão. É justamente por perceber que não se encaixa nesse padrão, não obstante sentindo a necessidade de validar, de algum jeito, sua masculinidade, que Fabiano cria uma outra possibilidade de se autoafirmar. A brutalidade, nesse caso, serve para proporcionar a ele o orgulho de assumir uma personalidade que lhe confira força e poder. Talvez ele não fosse homem, mas para ele era mais do que isso, era bicho, era bruto.

A preocupação de Fabiano sobre “ser homem” e, portanto, ser reconhecido e respeitado como tal se faz presente também nas inquietações de Antônio Balduino, personagem de *Jubiabá*, cujas atitudes e reflexões estão sempre voltadas a maneiras de provar sua masculinidade, seja por meio do discurso violento ou da rispidez, de qualquer modo, ele adota atitudes que garantam a máxima distância possível do sentimentalismo: “Apenas sabiam mostrar sua estima dando socos nas costas dos outros e dizendo nomes feios. Xingar com voz doce a mãe do companheiro era o maior carinho que qualquer daqueles negros risonhos sabia fazer” (Amado, 1995, p. 53). A negação do afeto revela-se uma das necessidades primordiais aos sujeitos que visam validar sua masculinidade, de modo que, desde a mais tenra infância, meninos são massacrados para esconder e/ou reprimir quaisquer comportamentos que envolvam demonstração de sentimentos e fragilidades. A esse respeito, Nolasco (1995, p. 21-22) pondera: “Ao longo da vida, um homem passará por experiências que lhe ensinarão o que significa desempenhar o papel masculino. Desde criança, ele é estimulado a afastar suas ‘experiências interiores’, ao mesmo tempo em que é pressionado a obter o melhor desempenho no que faz”.

O que toma lugar do afeto, sendo a maneira mais próxima de demonstração de sentimentalismo (ainda que às avessas) que esses indivíduos podem acessar, são as atitudes agressivas por meio das quais carinho e violência se confundem. A castração da afetividade é intensa não só a ponto de bloquear o reconhecimento e a demonstração de sentimentos, mas, mais do que isso, de promover a estranha substituição do afeto pela agressividade. Isto é, sendo a agressividade a única maneira de expressão permitida aos homens que querem validada sua masculinidade, a demonstração de carinho só poderia ocorrer desse modo, como se dá no trecho citado de *Jubiabá*. O homem ali representado é, pois, construído sob a égide da masculinidade e da virilidade, sobretudo com ênfase na brutalidade e na rusticidade, sempre negando fragilidades e sentimentalismos e constantemente em busca da reprodução de atitudes que lhe garantam o *status* de bruto.

A masculinidade desses sujeitos é, portanto, proporcional à brutalidade e/ou à

agressividade que demonstram, o que se confirma através da perspectiva de Antônio Balduino no seguinte fragmento: “Os que voltarem contarão que ele morreu como um homem macho de verdade, com a navalha na mão” (Amado, 1995, p. 128). O importante para Balduino não é vencer a luta, mas morrer como “homem de verdade”, o que, segundo esse ideal, é garantido por estar “com a navalha na mão”. Ou seja, ao demonstrar bravura, ainda que morra na luta, seu *status* de “homem de verdade” lhe será garantido. Essa necessidade de reconhecimento da masculinidade, a importância dada à garantia desse *status*, bem como sua relação com a agressividade são reiteradas no trecho a seguir, em que o bruto e másculo Balduino enfatiza: “— Sou é muito homem para lhe meter a mão no focinho” (Amado, 1995, p. 205).

Essas personagens apresentadas até aqui evidenciam a perspectiva de que a garantia/comprovação da masculinidade se apresenta, para esse perfil do homem bruto, como uma das principais características para reconhecimento e valorização de um indivíduo como homem. Para Fabiano, “ser homem” é ser respeitado, valorizado, reconhecido, tanto que na falta da identificação desse título em sua personalidade sua saída é buscar outra definição que faça as vezes desse conceito, validando-o. Quanto a Antônio Balduino, embora não pare sobre ele o questionamento da masculinidade, impera a necessidade de manter seu *status*, provando-o por meio da violência, ainda que isso lhe custe a vida.

Em *Poço dos paus* (1937) há uma personagem cujas considerações servem de conclusão para esse perfil do homem bruto, em uma espécie de tríade que alicerça a construção dessa personalidade. Trata-se de Climério, que demonstra uma brutalidade construída às custas da supervalorização da valentia: “[...] Bicho macho que conheceu fora o presidente Marcos Franco Rebelo. Ah! Isso de valentia só até ali, lá isso era” (Martins, 2014, posição 160), ou ainda: “Se fosse homem tirasse o cabra de suas terras!” (Martins, 2014, posição 1005). Se em *Vidas secas* Fabiano lança mão de um discurso permeado pela necessidade de se autoafirmar como homem, em *Jubiabá* Antônio Balduino alicerça sua masculinidade na violência, em *Poço dos paus*, as reflexões de Climério vinculam masculinidade e valentia. É, pois, nesse sentido que se configura a tríade do perfil do homem bruto, alicerçado pela necessidade de autoafirmação de sua masculinidade e motivado a alcançá-la por meio da violência e/ou da comprovação da coragem através da extinção de suas inseguranças.

Em *O Boqueirão* (1935), de José Américo de Almeida, a autocobrança de Remo reforça a perspectiva de que a figura do homem bruto se alicerça e deriva, de alguma forma, dessa tríade. Nesse caso, Remo relaciona a importância de ter coragem como atributo próprio da masculinidade, aproximando suas reflexões das de Climério e, ao ressoar em seus pensamentos a chamada para “ser homem”, a relação se estabelece com as ponderações de Fabiano: “Tentou

reaver a calma, à americana: Seja homem!” (Almeida, 1979, p. 200).

Isso posto, este subtópico apresenta o perfil do homem bruto sobretudo com base na construção do sertanejo cuja brutalidade se dá, grosso modo, sob três aspectos: como parte de sua natureza, soando inata; diante da negação de qualquer atitude que lhe fragilize a masculinidade, demonstrando a naturalização da agressividade; por meio da demonstração de coragem, força e atitude. Longe de pressupor que a configuração do homem bruto ocorre única e exclusivamente com base nesses três pilares, menos ainda que uma personagem necessariamente apresentará apenas uma dessas configurações, o intuito, com a proposição dessa tríade, é chamar a atenção aos perfis que se sobressaem na construção do homem bruto no romance de 30.

Todas essas personalidades masculinas parecem convergir para a busca pelo encaixe no perfil de “homem de verdade”, expressão corrente em diversas citações e reflexões. Conceito sobre o qual não há uma definição simplória, mas uma rede de significados que envolve a passagem por diversas provações responsáveis por atestar ou anular o pertencimento de determinado indivíduo a essa utópica classe. Essa definição de “homem de verdade” é, portanto, reproduzida por um sujeito masculino que se quer hegemônico, sufocado por inseguranças e pela necessidade de aprovação, o que o torna, concomitantemente, fragilizado e fragmentado, ainda que ele jamais o assuma e embora a sociedade nem sempre perceba sua vulnerabilidade, seja por conta da perspectiva de indestrutibilidade desse indivíduo travestido de poder e soberania que vive do desfrute de sua hegemonia, seja por não vivenciar a realidade de ser grandioso e eloquente, mas quebrável, um protótipo, um simulacro da força.

Em contrapartida, aqueles cuja *performance* fica aquém das expectativas para garantia do pertencimento aos mais altos patamares da masculinidade acabam relegados ao grupo dos fracassados. E em vista das diversas maneiras de se reconhecer e ser validado como homem, conforme este capítulo explora, há também, impreterivelmente, várias maneiras de falhar nesse processo e, assim, carregar o fardo do fracasso. Nesse sentido, o subcapítulo seguinte dá lugar a essas personagens que, por não se encaixarem no perfil de masculinidade em algum aspecto, são vistas pelos demais ou por si mesmas como fracassadas.

2.2 O FRACASSADO

Com o estudo das masculinidades no romance de 30 emergiram diversos perfis representativos das masculinidades, alguns mais recorrentes, outros mais singulares. Visando à organização das ideias em torno dessas referências, a exploração desses perfis no presente capítulo se dá em uma espécie de escala que parte do tipo mais almejado de masculinidade evidente em personagens do romance de 30, ao mais preterido. Em vista disso, em um primeiro

momento, os holofotes se voltam à masculinidade hegemônica e aos seus desdobramentos e, dado o caráter particular do romance de 30 de trazer para a literatura não somente a abordagem, mas o (suposto) enfoque aos marginalizados, a figura que se destaca, seja por sua frequência nas obras, seja pela importância dada a ela, não é a do homem hegemônico, dominador, bruto etc., mas a do fracassado, aquele que falhou em algum aspecto ao atestar sua potência e, por isso, foi posto à margem, sendo visto por si mesmo e/ou pelos demais como fracassado.

Para colocar em foco o perfil da masculinidade fracassada, vale discorrer, de maneira introdutória, sobre um dos subtópicos da obra de Bueno (2015) cujo título é “Uma figura-síntese: o fracassado”. Todavia, o pesquisador não se refere a “fracassado” como aquele que falhou nos testes de masculinidade, mas remete ao fracasso de modo geral, ponderando que essa figura, considerando o (suposto) enfoque dos marginalizados, se torna central no romance de 30.

É evidente, nesse sentido, a inversão de papéis na produção romanesca desse período, uma vez que a figura do fracassado, silenciada e sem enfoque, passa a ser representada em primeiro plano – senão como personagem principal, com grande importância na narrativa. Embora Bueno desenvolva reflexões das mais variadas acerca dessas personagens fracassadas que assumem o centro da narrativa, nesse subtópico de sua obra não há menção específica ao sujeito masculino fracassado ou ao fracasso da masculinidade.

Aliás, a despeito da importância e da evidência, no romance de 30, da personagem masculina fracassada, inclusive protagonizando diversas narrativas, conforme este subcapítulo revela, este viés permanece inexplorado em pesquisas acadêmicas, visto que os estudos concentrados nessa figura e que também se voltam ao romance de 30 exploram-na sob uma perspectiva análoga a essa de Bueno, isto é, concentrando-se no fracasso enquanto incapacidade de prosperar, e não em relação às masculinidades. É o caso, por exemplo, do artigo de Viviane Vieira, intitulado “O fracasso em *Planalto* (1939), de Flávio de Campos”, publicado na revista digital *Inventário*, no qual a autora também utiliza como alicerce teórico a obra de Bueno (2015). Nesse estudo, Vieira analisa a imagem do sujeito fracassado tendo em vista não somente a construção da personagem, mas ponderando um cenário frustrante e atrasado “cuja modernidade recém implementada ao seu redor não conseguia ocultar a exclusão e o atraso daquela sociedade” (Vieira, 2020, p. 368). O olhar da autora ao fracasso no romance e, mais especificamente, na personagem Lauro, envolve um momento marcado por indefinição, já que, parafraseando Bueno, fora escrito após a instauração do Estado Novo, abordando a Revolução de 1932, um tempo de impasse a partir de um outro momento de impasse, isto é, o final da década e o acirramento das tensões no período pós-instauração do regime ditatorial e anterior à

guerra.

Vieira, assim como Bueno, cuida, portanto, da abordagem do fracasso lançando o olhar à construção de uma personagem que, em meio a esse contexto marcado por indefinição, é reconhecida por sua pouca fibra ou ausência de força pessoal. Embora a abordagem do presente subcapítulo não se distancie completamente dessa perspectiva de pensar o sujeito fracassado de modo geral, isto é, como aquele que se constrói em meio a um cenário marcado por incertezas (ou em função dele), o olhar lançado aqui a esse sujeito é mais singular, interessado em ponderar a especificidade do fracasso da masculinidade em diversas esferas.

2.2.1 O esfacelamento da masculinidade em personagens de José Lins do Rego e Jorge Amado

Para adentrar o assunto e explorar a representação desse perfil são apresentadas personagens que figuram o fracasso da masculinidade, as quais foram contempladas devido à sua importância na obra e à representatividade de seu fracasso. Uma das discussões propostas aqui envolve o sentido ou a esfera em que ocorre o fracasso, além de estabelecer um diálogo com a obra de Bueno, considerando algumas das personagens que o autor aborda no capítulo de sua obra “Uma figura-síntese: o fracassado”, ponderando, contudo, as masculinidades dessas personagens e o âmbito em que falharam.

Não há melhor maneira de adentrar o assunto do que iniciando por José Lins do Rego, autor cujos romances que compõem o “Ciclo da cana-de-açúcar” fornecem riquíssimas possibilidades para suscitar reflexões sobre o perfil da masculinidade fracassada. A obra *Menino de engenho* (1932) e seu protagonista, Carlos de Melo, são explorados com bastante ênfase no capítulo referido da obra de Bueno. Segundo o autor, essa personagem revela a primeira amostra típica do fracassado nacional e, embora esse fracasso de que fala Bueno envolva o indivíduo sem fibras, sem competência para agir, essa concepção tem também grande relação com o fracasso da masculinidade, no sentido de que não é possível a um homem fracassar tão intensamente e em tantos aspectos, como ocorre com Carlinhos, e manter intacta sua masculinidade.

Desde a infância imperam em Carlinhos sentimentos como medo, tristeza e insegurança (em razão da maneira traumática como perdeu sua mãe – assassinada pelo próprio pai – e da mudança repentina para o engenho). Trata-se, portanto, de uma personagem marcada por sentimentos que o fragilizam, ressaltados de modo a prever o seu fracasso. Além disso, o abandono tem grande importância no que se refere aos sentimentos do garoto, abalando-o fortemente, seja com a partida de Maria Clara, seu primeiro amor, seja com o casamento e

partida de sua tia Maria. A dependência afetiva de Carlos, por um lado, nessa perspectiva proposta por Bueno, é uma das questões que o torna incapaz de prosperar; por outro lado, ponderando o viés de interesse deste estudo, é característica marcante de seu fracasso enquanto homem, visto que depender emocionalmente e carregar inseguranças e medos o afastam do poder, aproximando-o da subordinação, qualidade inaceitável para a validação da masculinidade.

Publicado um ano depois desse romance, *Doidinho* (1933) retrata a continuação da vida de Carlos de Melo, dando sequência à cena de encerramento de *Menino de engenho* ao narrar a chegada de Carlinhos à escola de Seu Maciel, que logo no início faz a promessa de “endireitar” o garoto. Portanto, se o primeiro romance retrata a infância da personagem, em que despontam suas inseguranças e fragilidades, nesse segundo romance encontra-se um Carlinhos que acessa a adolescência e, frágil como é, se vê subjugado ao autoritarismo e crueldade do diretor da escola. Aliás, vem bem a calhar o resumo de Bosi acerca da construção dessa personagem. Segundo ele,

[a] criança do Menino de Engenho desdobra-se no adolescente inseguro de Doidinho, já em contato com o mundo da escola, e no bacharel Dr. Carlos de Melo, dividido entre a cidade e o engenho, e que, em Banguê, Moleque Ricardo e Usina, será levado a tocar a realidade áspera da pobreza, da revolta e das esperanças de homens que não descendem de meninos de engenho (Bosi, 1994, p. 447).

Ponderar a construção da masculinidade, bem como compreender o processo do fracasso de determinadas personagens em relação a essa concepção é tarefa que envolve a análise de particularidades e vivências dessas figuras, visto que suas realidades influenciam e/ou justificam certas atitudes. Isto é, a masculinidade de uma personagem tem forte relação com sua história, a qual, visando a uma análise profícua, deve ser considerada e avaliada. Nesses termos, as palavras de Bosi têm aqui a função de fundamentar a justificativa do fracasso da masculinidade de Carlos de Melo, visto que não haveria para esse protagonista, construído como criança amedrontada que se transforma em adolescente inseguro, de acordo com sua história de vida, outra possibilidade que não o fracasso.

Segundo Bueno, não somente Carlos de Melo, mas todos os protagonistas do “Ciclo da cana-de-açúcar” são fracassados. A questão é: essa afirmação também se aplica ao fracasso da masculinidade? E a resposta para essa indagação pode ser: quase sempre ou em certas esferas, sim, em outras, nem tanto. Para explicar esta consideração, a seguir serão exploradas duas dessas personagens, abrangendo a relação entre o fracasso compreendido por Bueno e o da masculinidade em cada uma delas.

A primeira é protagonista de *O moleque Ricardo* (1935) que, segundo Bueno, “fracassa em sua tentativa de viver no Recife e em sua volta ao Santa Rosa – sua morte sendo mesmo

uma representação simbólica dos valores humanos que acabam com a absorção do engenho pela Usina” (Bueno, 2015, p. 76). No âmbito das masculinidades, o fracasso de Ricardo tem relação com uma reflexão proposta no subcapítulo “O hegemônico”, a qual cabe retomar. Naquele momento, foi explorado o questionamento da virilidade do protagonista pelo simples fato de não ter “fôlego para as noitadas” e por não almejar uma grande diversidade de conquistas. Ricardo é, portanto, visto como fracassado em termos de masculinidade, uma vez que sua atitude com as mulheres está aquém daquilo que a sociedade determinara como padrão para aqueles que visam à garantia da virilidade. Ademais, ao expor seu sentimentalismo e sua incessante busca pelo amor, Ricardo se afasta do perfil masculino insensível e conquistador, fracassando como homem no exercício da conquista baseada sobretudo na luxúria, que seria uma das categorias responsáveis por lhe conferir o estatuto da virilidade.

Outra personagem retomada por Bueno no que se refere ao fracasso é tio Juca, compreendido pelo teórico como “arauto da modernidade, que conduz os destinos do engenho no sentido de aproximá-los das usinas, também fracassa” (Bueno, 2015, p. 76). Essa personagem ocupa papel secundário em *Menino de Engenho* e em *Doidinho* e, no que diz respeito à masculinidade, não há sobre ele qualquer indício de fracasso, pelo contrário, sua imagem é não raro relacionada à libertinagem e à luxúria. Desse modo, o malogro dessa personagem, explorado por Bueno, envolve o âmbito do insucesso, da incapacidade de prosperar. Em *Doidinho*, Tio Juca, filho do Coronel José Paulino, é quem busca o sobrinho Carlinhos na cidade para levar ao engenho. Ele passa a servir de exemplo a ser seguido pelo sobrinho, sempre lhe dando conselhos voltados à sexualidade:

Estava ali o tio Juca, um homem bom. Tratava bem os seus trabalhadores, trabalhava de manhã à noite, tinha um frasco de quinino no quarto para dar de remédio ao povo. E, no entanto, vivia com as mulheres, com as raparigas no Pilar, no Santa Rosa, e lendo livros safados. E além de tudo o mais, me mandando para o amor: “Você precisa dar um passeio por fora” (Rego, 2011, p. 101-102).

O intuito do tio parece ser levar Carlinhos a se tornar “homem de verdade”, trunfo a ser conquistado, nesse caso, por meio das relações sexuais: “[e] o amor ficava me ensinando a crescer, a ficar homem de verdade” (Rego, 2011, p. 12). Tio Juca carrega, pois, a representação do macho viril, que vê o sexo como responsável pela manutenção da saúde física e moral, e cuja masculinidade é reforçada por meio da sexualidade: “O tio Juca não chegara ainda. Sem dúvida que andava atrás de mulheres” (Rego, 2011, p. 109).

Conforme pondera Ramos (2000, p. 48), embora a afirmação da masculinidade, por meio de relacionamentos sexuais potentes, frequentes e variados com as mulheres e a negação da homossexualidade sejam dois componentes fundamentais para a construção da identidade masculina, a conquista do *status* de virilidade não se restringe a essa compulsão sexual e, mais

especificamente, heterossexual. Isto é, além de a potência sexual não ser a única maneira de garantir ao masculino o estatuto de vitorioso, pode não ser suficiente. Aliás, não representa também a única maneira de fracassar enquanto homem.

Dito de outro modo, conquanto uma personagem comprove sua virilidade em determinado momento, há diversos outros fatores que podem relegá-la ao fracasso. Ainda em José Lins do Rego, o protagonista Carlos de Melo é bastante representativo no que se refere a essa perspectiva. Em *Menino de engenho*, Carlinhos inicia sua vida sexual muito jovem, segundo ele “[os] meus impulsos tinham mais anos que a minha idade” (Rego, 1972, p. 116). Todavia, essa precocidade não é suficiente para lhe garantir o *status* viril, visto que toda a descrição da relação sexual que o jovem mantém com Luísa é marcada por uma atitude passiva, de menino aprendiz, que se deixa levar ao invés de se impor: “[a] moleca me iniciava, naquele verdor de idade, nas suas concupiscências de mulata incendiada de luxúria. Nem sei contar o que ela fazia comigo. Levava-me para os banhos da beira do rio, sujando a minha castidade de criança com os seus arrebatamentos de besta” (Rego, 1972, p. 116). A relação que se dá entre o protagonista e Luísa é descrita neste fragmento marcando a posição de cada um acerca do conhecimento da sexualidade, além de conferir ao sexo a imagem da sujeira. A ausência de imposição na postura de Carlinhos advém justamente da prática naturalizada de iniciação sexual dos “senhores brancos” com mulheres negras, não sem estigmatizá-las e animalizá-las. Nesse contexto, portanto, a mulher negra animalizada como besta é responsabilizada por desvirtuar uma criança, arrancando-lhe a castidade, ao passo que o protagonista, na condição de “senhor branco”, carrega a imagem da candura e sua passividade é fruto de sua inocência, funcionando como uma espécie de justificativa para a ausência de uma postura ativa e viril.

Outra passagem, nesse mesmo romance, reforça a ideia de que a sexualidade não consegue, por si só, afastar o sujeito do fracasso da masculinidade: “Todos me diziam que eu era um atrasado. Com 12 anos sem saber nada. Havia meninos da minha idade fazendo as contas e sabendo as operações. Só mesmo no colégio. Sabia ruindades, puxara demais pelo meu sexo, era um menino prodígio da porcaria” (Rego, 1972, p. 125). Embora o protagonista tivesse conquistado o reconhecimento de sua virilidade em outra esfera (a do conhecimento), ele não consegue se livrar do estigma do atraso, sendo relegado ao fracasso por “não saber nada”, ainda que fosse “um menino prodígio da porcaria”. Isso posto, o fato de Carlinhos atestar sua masculinidade em determinado momento de sua vida, por meio da sexualidade exacerbada, não é suficiente para torná-lo vencedor, a não ser naquele breve momento, enquanto suas provas são visíveis e constantes.

Outro autor cujos romances publicados ao longo da década de 30 revelam-se bastante

profícuos no que se refere ao protagonismo do fracassado é Jorge Amado. Para explorar o assunto em sua produção literária é válido iniciar com *O país do Carnaval* (1931), menos por sua publicação logo no início da década do que pela representatividade do fracasso da masculinidade na obra. Nesse romance encontram-se homens fracassados em diversas categorias, mas também há o rompimento com o conceito de “homem ideal”, conduzindo à desconstrução do homem como um ser superior, que estaria acima da falha ou mesmo da fragilidade: “— O homem que não sentisse as alegrias e as dores quotidianas seria o homem sereno... Mas esse homem ideal não existe” (Amado, 1999, p. 99). Ao levantarem a ideia da inexistência de um homem ideal, as personagens desse romance não só abrem o leque das falhas que o homem pode cometer como também apontam a possibilidade de aceitação desse sujeito falho. Nesse sentido, se o homem ideal não existe, toda e qualquer configuração de homem, segundo essa concepção, deveria ser naturalizada e aceita, seja ele sentimental, frágil, sustentado pela mulher, entre diversas outras possibilidades.

Aliás, a própria composição de personagens desse romance é prato cheio para a discussão sobre o fracasso masculino, visto que envolve intelectuais insatisfeitos com a vida e suas trajetórias, buscando sentido para a existência. O enredo conta com discursos filosóficos de um grupo de homens a respeito do desencaixe em uma sociedade, em um ambiente, em uma realidade da qual não se sentem integrantes. O romance metaforiza nas personagens a decadência e o fracasso de uma nação incapaz de se livrar da desilusão em diversos aspectos.

Todavia, o que mais chama a atenção a respeito do assunto em questão é a sua abordagem em um romance escrito pelo personagem José Lopes, concentrado no argumento de que o fracasso é inevitável. Depois de ter seu romance publicado, sem sucesso e repleto de críticas negativas, em um diálogo com os colegas o escritor expõe o fracasso de cada um deles.

É que a tragédia de vocês todos está em mim. O fracasso de Rigger na carne e no sentimento. O de Ticiano no ceticismo. O fracasso que você Ricardo, terá inevitavelmente na vida burguesa que vai levar ... — Veremos... — Você pensa que eu fracassei? — interrogou Ticiano. — Isso de você se colocar sobre a vida é um fracasso. Você não venceu na vida. Ficou espectador... Fracassou (Amado, 1999, p. 103).

Essas atuações abordadas por José Lopes, embora não sejam todas voltadas ao fracasso da masculinidade, envolvem as personagens masculinas pelo viés do fracasso, escancarando a inevitabilidade de suas falhas. O fato é que essa ponderação acerca da impossibilidade de fugir do fracasso reflete perfeitamente o tipo de sujeito masculino construído no romance de 30, aquele que se vê incapaz de prosperar, seja em função da cobrança excessiva e sufocante da sociedade, que estabelece parâmetros inatingíveis, seja pura e simplesmente por conta da incapacidade desses sujeitos, visto que o indivíduo que protagoniza o romance de 30 é naturalmente falho, é aquele que está aquém da soberania, é mais humano, mais real. Todavia,

como o trecho revela, isso não faz dele menos cobrado e menos sufocado pela sociedade, que faz questão de evidenciar seu fracasso diante da vida.

Desse imenso e incansável repertório de exigências para manutenção de um estereótipo masculino soberano desponta uma cobrança bastante difundida e cujo significado, além de amplo, é confuso e repleto de contradições. Trata-se da exigência de demonstração de comportamento que valide a masculinidade: “seja homem!”. Essa fala é reproduzida tão frequentemente e por tantas personagens a ponto de soar natural. Exemplo disso é a seguinte passagem da obra *Mar morto* (1936), de Jorge Amado.

— Deixa de ser besta negro que você nem é homem... Fêmea de canoeiro... E arremeteu para o negro. Rufino pulou para trás e cantou “Froxa se tem coragem. Deixa de galinhagem” [...] Severiano encostou-se na parede do Mercado, faca na mão e gritou para Guma: — Manda Rosa brigar comigo que tu não é homem (Amado, 1963, p. 95).

Diante da infundável rede de cobranças para conquista e validação da masculinidade, Guma é confrontado e ridicularizado, tendo arrancado de si o reconhecimento do *status* de homem. Não cabendo mais na categoria de homem, com base na lógica binária que abarca a existência exclusiva de dois polos opostos: masculino *versus* feminino, a personagem acaba relegada ao extremo oposto, isto é, ao feminino, o que se confirma pela asserção “você nem é homem”. Desse desencaixe do perfil masculino e, portanto, aproximação ao feminino é que desponta o estigma do “froxo”, identificação, aliás, frequentemente relacionada à sexualidade. Nesses termos, as personagens masculinas que se mostram incapazes de validar sua masculinidade acabam, de algum modo, tachadas como fracas, frágeis, frouxas e, quase que naturalmente, vinculadas à homossexualidade, com base no estigma do fracasso da virilidade carregado por essas identificações. “Ser homem”, no contexto do fragmento anterior, remete a saber brigar, a ser naturalmente violento, mas é certo que essa definição pode abarcar diversas outras categorias e exigências, visto que

[s]er homem implica um trabalho, um esforço que não parece ser exigido das mulheres. É mais raro ouvir “seja mulher” como uma chamada à ordem, enquanto a exortação feita ao menino, ao adolescente e mesmo ao adulto masculino é lugar-comum na maioria das sociedades. Sem ter plena consciência disso agimos como se a feminilidade fosse natural, portanto inelutável, enquanto a masculinidade tem que ser conquistada e a alto preço (Badinter, 1993, p. 3-4).

A fala de Badinter ressalta a irônica fragilidade do conceito de masculinidade, uma vez que soa bastante contraditória a ideia de que algo tão inquestionável, rígido, inviolável e relacionado à força seja tão facilmente posto em xeque. Essa reflexão de Badinter somada aos fragmentos de romances apresentados, tal qual o anterior, que apontam para o questionamento da masculinidade diante das mais diversas situações, não somente escancara a fragilidade dessa definição como também justifica a construção de sujeitos tanto inseguros quanto obcecados pela manutenção de um estereótipo sufocante.

O vínculo imediato com o feminino diante da perda do *status* da masculinidade, promove outra inquietação suscitada por Badinter, desta vez acerca da incômoda pressuposição da natureza da feminilidade. Essa ponderação da autora lembra a célebre frase de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se”, e embora à primeira vista essas duas reflexões pareçam controversas há nelas uma espécie de diálogo, pois ao escancarar a construção involuntária dessa naturalização do feminino ao passo que o masculino é submetido a provações, a postura de Badinter não deixa de expressar uma crítica a essa naturalização, revisitando Beauvoir e corroborando sua reflexão.

Cabe, no entanto, ênfase à ideia de que os caminhos e percalços para “tornar-se mulher” são completamente divergentes dos meios para “tornar-se homem”. A construção do feminino envolve muito mais um percurso de luta pelos direitos e de libertação das exigências e opressão de uma sociedade patriarcal e machista, ao passo que a fabricação do masculino, a despeito de todo o privilégio, em um caminho oposto, envolve o cárcere da necessidade de provar o pertencimento a uma categoria repleta de exigências e, portanto, sufocante. Em vista disso, compreende-se que a masculinidade é um eterno “construir” e a feminilidade o “desconstruir”, isto é, enquanto aquela carrega um extenuante processo de construção e manutenção de *status*, esta caminha no sentido de destecer a rede infundável de estereótipos arraigados pela sociedade.

Até aqui foram apresentadas diversas personagens masculinas compelidas a adotar determinada(s) atitude(s) para, no mínimo, evitar a perda do estatuto da masculinidade. No entanto, dada a utopia da masculinidade hegemônica e compreendendo a maior representação dos marginalizados no romance de 30, conquistam espaço nas narrativas personagens que se mostram incapazes ou mesmo desinteressadas em atingir esse patamar. Isso posto, esse perfil de sujeitos masculinos naturalmente falhos e, de certa forma, livres desse massacrante ideal surge com muito mais ênfase e frequência no romance de 30.

2.2.2 A negação: personagens masculinas e sua luta contra o fracasso

As personagens exploradas neste subcapítulo revelam os mais variados perfis em relação à construção da masculinidade, desde os interessados e até obcecados pela necessidade de validação da masculinidade até os que demonstram total descaso em relação a esse ideal, os quais não deixam, por isso, de receber o olhar enviesado da sociedade. Outro perfil também recorrente no que se refere ao estereótipo dos fracassados evidencia-se naqueles que ao se verem/sentirem subjugados são tomados pela (obsessiva) necessidade de autoafirmação, ignorando ética, moral e qualquer regra de convivência desde que consigam recobrar sua masculinidade.

Um clássico exemplo desse perfil é o narrador de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos,

o personagem Luís da Silva, que ao longo do romance alimenta uma inveja crescente de homens que ele considera superiores a si em algum aspecto. Esse sentimento e o fato de se sentir humilhado por Julião Tavares, personagem que figura a hegemonia masculina, o levam a tomar uma decisão desesperada para salvar ou mesmo “construir” sua masculinidade. O interessante é que a pressão e a cobrança da postura viril e de demonstração de masculinidade não vem apenas da sociedade, mas do próprio personagem, que assumindo um perfil autodestrutivo sempre se considera aquém dos padrões estabelecidos para a garantia da masculinidade e, em vista disso, busca não necessariamente recuperar seu *status* (pois nunca o tivera), mas adquirir algum reconhecimento que lhe garanta sua conquista. Para isso, ele adota uma postura vingativa, materializando em Julião Tavares toda a dor da pressão e do deslocamento que lhe fora infligida.

Luís da Silva, tomado por uma raiva incontida, pretende matar Julião Tavares. As lembranças e reflexões que tomam conta de seus pensamentos são autodepreciativas, evocando sua submissão. Diante disso, ele busca desesperadamente uma maneira de se vingar por meio de uma atitude que lhe sirva para validar sua masculinidade.

Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento. Se ele corresse pela estrada deserta, estaria tudo acabado. Eu tentaria alcançá-lo. Inutilmente. Pensei em gritar, avisá-lo de que havia perigo, mas o grito morreu-me na garganta. *Não grito: habituei-me a falar baixinho na presença dos chefes.* [...] Ao mesmo tempo encolizei-me por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, virava-me as costas. Eu era um cachorro, um ninguém. [...] Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. *Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não.* Donde vinha aquela grandeza? Porque aquela segurança? *Eu era um homem. Ali era um homem. — Um homem, percebe? Um homem.* Julião Tavares não ouviu e continuou a andar tranquilamente (Ramos, 2004, p. 199-200, grifos meus).

O narrador mostra-se instável e demonstra sua hesitação, ora desejando a fuga de Julião, ora se sentindo provocado pelo simples fato de que sua presença não o espante. Seu pensamento torna-se conturbado, somando uma situação aleatória, isto é, o fato de Julião passar despreocupado por ele, às humilhações às quais considera ter sido exposto. O primeiro trecho destacado evidencia a natural submissão de Luís, que se “habituará a falar baixinho na presença dos chefes”, indicando também que, embora almeje ser notado e lhe cause tanto incômodo esse apagamento, ele é incapaz de alterar o hábito de calar, de se submeter. Esse trecho, inclusive, aponta para a ideia de que a diminuição do valor e da masculinidade dessa personagem está muito mais ligada à sua atitude autodepreciativa, isto é, suas vivências e sua autocomparação com outros personagens o levam ao silenciamento e à necessidade de se esconder, mas não sem gerar um amargor, um ressentimento alimentado cotidianamente.

Luís adere então a um discurso fastidioso e cíclico em busca de uma justificativa para

esse amargor que lhe sirva de alicerce à atitude que virá a tomar. Para ele, todos aqueles que já haviam lhe dado as costas transfiguram-se em Julião Tavares: “[m]as ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não.”. É esse seu principal argumento para a adoção de uma postura de “autodefesa” que lhe permita sair da posição de subjogado e vingar toda a humilhação e exclusão que reconhece ter sofrido.

O final do fragmento retoma a ideia de que o incômodo de Luís se voltara justamente ao reconhecimento de sua masculinidade, pois ele rompe as reflexões acerca de seu rebaixamento, que justifica sua sede por vingança, e resume tudo isso ao questionamento acerca daquilo que o incomoda: a grandeza e segurança de Julião. Permeado por essas questões, o narrador conclui esse angustiante e fervoroso devaneio afirmando e reafirmando sua masculinidade. A repetição é assídua e insistente, inclusive se deslocando do discurso indireto ao direto, reforçando sua necessidade de provar para si mesmo que, de fato, é homem, ao menos naquela ocasião, ao menos “ali”: “Eu era um homem. Ali era um homem. — Um homem, percebe? Um homem.”.

Em *A mulher carioca aos 22 anos* (1934), de João de Minas, Manoel, assim como Luís da Silva, nutre por outra personagem um sentimento de inveja que o consome, e sua atitude, em resposta a esse sentimento toma o mesmo rumo daquela do protagonista de *Angústia*, uma vez que Manoel, assim como Luís, visa aniquilar esse sentimento através do assassinato daquele que o provoca: “Manoel, morto de inveja, ia se informando de toda a glória do amigo, com a boca amarga, com vontade até de chorar” (Minas, 1999, p. 55). Quanto ao foco narrativo, a comparação entre os dois romances é ainda mais interessante, já que *Angústia* é narrado em primeira pessoa, por Luís da Silva, ao passo que o romance de João de Minas é narrado em terceira pessoa. Em vista disso, no romance de Graciliano Ramos, o protagonista, sendo o dono do discurso, conduz o leitor, buscando convencê-lo. Por outro lado, o narrador de *A mulher carioca aos 22 anos* parece trair a personagem ao expor seu sentimento de inveja que aflora em relação a Pedro Runa, além de enfatizar sua vulnerabilidade, mencionando sua vontade “até de chorar”. As chamadas à padronização e à adoção de posturas e atitudes capazes de validar a masculinidade se dão de diversas maneiras, tanto veladamente e por meio do desencaixe do sujeito, levando-o a se comparar aos demais e a reconhecer seu fracasso e ridicularização, como ocorre com Guma, de *Mar morto*. Nesse sentido, emergem sujeitos masculinos atravessados e engolidos pelas exigências de padronização e reagindo a essas cobranças de maneiras diversas, existindo aqueles cujo fracasso soa natural, não obstante incômodo, bem como os que se mostram abalados, inseguros, obcecados e assombrados pela incapacidade de reconhecimento e validação de sua masculinidade.

Diante da pluralidade que envolve as masculinidades e da exigência de atitudes previstas e atestadas como masculinas, outro assunto de peso no que se refere ao reconhecimento e validação da masculinidade, ainda sob a perspectiva do fracasso, envolve a dicotomia masculino X feminino. Em *Mar morto* há a exigência imposta de uma personagem a outra para que “seja homem”, por meio da tomada de atitude agressiva, demarcando a linha tênue entre masculinidade e violência, já que o descrédito de sua masculinidade se vincula ao fato de ele não saber brigar. A personagem que confronta Guma apela para a humilhação ao solicitar que uma mulher (Rosa) brigue em seu lugar, não somente aniquilando seu *status* masculino, mas o ridicularizando, visto que ao homem não é permitido falhar e, mais do que isso, não é aceita, sob circunstância alguma, a comparação com o feminino, tal qual ocorre com Guma, ou a submissão à mulher, conforme explorado a seguir.

A comparação do masculino ao feminino promove, por si só, a perspectiva do fracasso da masculinidade, que se intensifica ainda mais nos casos em que o homem depende da mulher em algum aspecto, visto que a dependência, independentemente dos motivos e do contexto que a envolvem, desqualifica o sujeito masculino, levando-o ao esfacelamento. Esse é o caso de Eugênio, protagonista do romance *Olhai os lírios do campo* (1938), de Érico Veríssimo, inegavelmente marcado pelo fracasso: desde sua infância revela-se um garoto frágil, que sofria *bullying* e chorava escondido.

Nos desportos, ele revelara-se um fracasso. Fora experimentado no primeiro *team* de futebol. Mostrara-se um mau jogador, *sem nenhum ímpeto agressivo, preocupado demais em não machucar, não ferir. E os outros interpretavam mal essa atitude. E classificavam logo: “Genoca é um galinha”*. Não andava metido em grupos, não acompanhava o bando que todos os dias, depois de cada refeição, se reunia atrás do pavilhão das aulas para fumar cigarros e conversar imoralidades. *Por isso todos lhe chamavam maricas* (Veríssimo, 1980, p. 20, grifos meus).

O primeiro trecho em destaque conduz a duas importantes reflexões no que se refere à necessidade de garantir a virilidade em contraponto com o alto risco de cair no limbo do fracasso. É interessante que as características que levam Eugênio a ser classificado como “mau jogador” não envolvem a maneira como ele joga, mas a agressividade, da qual ele é desprovido, apontando a relação entre agressividade e competência dos jogadores, isto é, quanto mais agressivos, mais capazes e mais másculos.

E não param por aí os julgamentos motivados pela falta de violência de Eugênio, restando-lhe os estigmas de “galinha” e “maricas”, relacionando a falta de agressividade do protagonista inclusive à sua sexualidade. Nesse sentido, todo e qualquer comportamento que não se encaixe no padrão heteronormativo, ainda que, tal qual ocorre nessa situação, não haja vínculo algum com a sexualidade, conduz ao estigma da homossexualidade. Nesse caso, o que leva os demais a direcionar a Eugênio apelidos depreciativos que remontam à

homossexualidade envolve, primeiro, o fato de ele não agir agressivamente no jogo e, em segundo lugar, de não se reunir com os demais para fumar cigarros e conversar imoralidades. Tendo em vista a ausência de abordagens a respeito da sexualidade da personagem, essas considerações não passam, portanto, de estereótipos que servem para estigmatizar e humilhar o sujeito que não se encaixa no padrão socialmente imposto.

Guma, de *Mar morto*, tem sua masculinidade posta em dúvida por não saber brigar e, assim como Eugênio, é ridicularizado por meio do questionamento de sua sexualidade, sendo relacionado ao feminino. Outra personagem que sofre com o fracasso de sua masculinidade é Luís da Silva, de *Angústia*, embora não seja relacionado ao feminino. A diferença fundamental está na maneira como as personagens recebem essas críticas e reagem a elas: Guma permanece submisso diante das ofensas sofridas, ao passo que Luís da Silva desenvolve uma obsessão em relação à necessidade de validar sua masculinidade, sendo capaz, inclusive, de cometer um assassinato desde que lhe sirva de garantia para seu autorreconhecimento enquanto “homem de verdade”.

As personagens masculinas apresentadas e exploradas neste subtópico revelam diferentes maneiras de lidar com a iminência de seu fracasso. Todavia, é comum entre elas o sentimento crescente de angústia ao identificarem sua masculinidade por um fio. Outro ponto comum entre essas personagens é a comparação de sua masculinidade, elaborada por elas mesmas, pelo narrador, ou por outra personagem, com algum perfil socialmente estipulado com o qual elas não se encaixam, culminando na exclusão e, conseqüentemente, no estereótipo do fracasso.

O peso de falhar enquanto homem é acentuado quando há relação de subordinação, especialmente ao feminino. Isto é, se essas personagens revelam a angústia diante de seu fracasso enquanto homens, maior ainda é o desconsolo se a subordinação se der em relação a uma mulher. Nesse sentido, o subtópico a seguir concentra-se nas figuras masculinas que se veem subjogadas às esposas, às mães, às colegas de trabalho etc. e que têm sua masculinidade posta em xeque, direta ou indiretamente, por essas personagens.

2.2.3 Profissão: marido – os homens subjogados às mulheres

Convém adentrar o assunto do fracasso da masculinidade no âmbito da dependência masculina diante da potência feminina com a figura de Eugênio, que assim como Luís da Silva, explorado ao final do subtópico anterior, é reativo à sensação de inferioridade que o persegue desde a infância e seus anseios estão sempre atrelados à busca por se livrar dela.

Fizesse desaparecer esta sensação de inferioridade... [...] Rapaz pobre, João-ninguém, sempre humilhado, na luta danada pelo dinheiro. [...] Quero ser alguém, ter um nome, ser respeitado, viver. [...] Ansiava por ter conforto, dinheiro, um nome. Assim

conseguiria matar aquela insuportável sensação de fracasso, de inferioridade. Não se conformava com a mediocridade. Não gostava da sombra (Verissimo, 1980, p. 39-41).

A reação de Eugênio ao descontentamento com esse lugar de submissão e desvalorização não toma, todavia, o mesmo rumo daquela de Luís da Silva. Embora ele almeje ser respeitado, “ser alguém”, anseie pelo dinheiro e pelo conforto e abomine a posição de fracassado, o meio que ele encontra para deixar esse lugar é o casamento com Eunice Sintra, que lhe garante dinheiro, conforto e o *status* de marido de Eunice, mas não rompe com sua sensação de fracasso. Pelo contrário, coloca-o à sombra da esposa aumentando seu complexo de inferioridade.

Eugênio passa, então, a ocupar o posto (e o título) de marido, sendo subjugado à esposa, visto que ela é a detentora do dinheiro e, portanto, do poder e do domínio: “[u]m homem medíocre que, tendo procurado o sucesso através de um casamento rico, acabou por encontrar nele apenas as mesmas inquietudes e incertezas do tempo de pobreza, a antiga e dolorosa sensação de inferioridade. Hoje, ele é simplesmente o marido de Eunice Sintra” (Verissimo, 1980, p. 15). Um dos fatores que levam Eugênio a ser reconhecido como fracassado é a falta do dinheiro, um dos pilares da masculinidade hegemônica, que surge não só como sinônimo de poder, mas muitas vezes da própria masculinidade, tal qual revela o diálogo entre Alberico e Asdrúbal, de *A mulher carioca aos 22 anos*: “— Olha, Asdrúbal, eu falo como se fosse seu pai. Você agora é outro. É um homem! Porque o *homem só é macho mesmo quando tem dinheiro [...]*” (Minas, 1999, p. 184, grifos meus).

O narrador de *Olhai os lírios do campo* coloca o protagonista em uma posição da qual a fuga parece impossível. Desde o início do romance é exposto o fracasso de Eugênio em se livrar, por meio do casamento rico, da sensação de inferioridade. O narrador parece buscar romper, por meio dessa exposição da realidade fracassada do protagonista, com qualquer suposição de que Eugênio possa vencer em alguma categoria, escancarando a realidade do fracasso da masculinidade do protagonista em todas as esferas. É como se ele dissesse: “Não crie expectativas! O protagonista é isso mesmo que estão vendo desde o início: um homem fracassado que, em sua última tentativa inútil de abandonar esse estereótipo, acaba subjugado à esposa”.

O protagonista, aliás, falha em todas as suas tentativas para recobrar sua masculinidade. Ele tenta, em determinado momento, se fazer ouvir pela esposa, expondo o incômodo que sente diante da carga de ser simplesmente o “marido de Eunice Sintra”, mas antes mesmo que ele terminasse seu discurso vitimista Eunice toma para si a palavra, subjugando-o mais uma vez.

Eunice. Quero dizer-te alguma coisa que já devia ter tido a coragem de dizer. Nesta casa tenho-me sentido apenas como um intruso. - Por tua culpa. - Porquê por minha

culpa? - Em vez de olhos tens dois espelhos convexos ou côncavos - sei lá! - que deformam as imagens. Nunca vês as pessoas como elas são, nunca recebes as palavras com o sentido que realmente têm. É o teu maldito complexo de inferioridade. Eugênio sentiu-se desarmado. As coisas tomavam um rumo inesperado e ele perdia terreno (Verissimo, 1980, p. 112).

Esse diálogo assume o caráter de uma batalha por espaço, da qual Eunice sai vitoriosa enquanto Eugênio se vê, além de fracassado, subjugado e “perdendo terreno”. Ele pressupunha que o casamento com Eunice poderia livrá-lo do sentimento de inferioridade que, no entanto, é corroborado, como se lhe fosse agregada mais uma maneira de fracassar. Essa cena lembra, aliás, uma situação que se apresenta no romance *Um lugar ao sol*, do mesmo autor, publicado inclusive um ano antes de *Olhai os lírios do campo*. Trata-se da submissão do marido à esposa, bem como da ânsia desse sujeito por recuperar sua masculinidade. “Nos últimos tempos era Clarissa que com o seu ordenado de professora fazia a maior parte das despesas da casa, ajudada pela mãe, que costurava para fora. João de Deus sentia-se humilhado. Um homem grande e forte ali inerte, como um índio vadio, enquanto a mulher e a filha mourejavam... Precisava fazer alguma coisa” (Verissimo, 1976, p. 18). A mulher, nesse caso, é inclusive a provedora do sustento familiar, restando ao homem o sentimento de humilhação e a ânsia por tomar uma atitude e abandonar esse posto.

Enquanto Eunice, de *Olhai os lírios do campo*, não hesita em escancarar e zombar do sentimento que persegue e assombra o protagonista, em *Um lugar ao sol* João de Deus sente a humilhação através da dependência financeira das mulheres da família, não obstante nenhuma delas o confronte, tal qual Eunice faz em relação a Eugênio. Este, por sua vez, parece buscar um culpado, alguém que possa ser responsabilizado pelo seu próprio fracasso, e assim, quem sabe, justificá-lo. Essa atitude de Eugênio de retirar de si a responsabilidade pelo seu fracasso lembra a de Luís da Silva, de *Angústia*, ao responsabilizar todos que o cercam e o “ignoram e desrespeitam”. A decadência total do protagonista em termos de reconhecimento de sua masculinidade se dá, nesse fragmento, pela submissão à mulher, no instante em que sua esposa atravessa sua fala, dominando a situação e escancarando seu “maldito complexo de inferioridade”.

O protagonista parte, então, para uma nova estratégia, voltada exclusivamente a desbancar o ego de Eunice. Se ele perderia território e continuaria subjugado, ao menos faria ela se sentir desvalorizada: “é que eu fui suficientemente patife para casar contigo sem te amar, só por causa do teu dinheiro” (Verissimo, 1980, p. 113). A resposta hostil de Eugênio revela ainda mais sua sensibilidade e fragilidade, enfatizando sua necessidade desesperada por garantir qualquer migalha de superioridade, não obstante às custas da humilhação de uma mulher que fora dano colateral de sua incessante busca por abandonar o posto de fracassado.

Em *Salomé*, de Menotti Del Picchia, há uma personagem bastante significativa no que se refere à abordagem do sentimento de inferioridade e do fracasso, despontando nesse caso como julgamento de falha de virilidade em virtude do sentimentalismo. Trata-se de Eduardo, personagem cujos pensamentos estão sempre voltados ao complexo de inferioridade, além do sentimento de humilhação. A insegurança de Eduardo e sua autodepreciação é que o levam a esse estado.

Percebeu que Eduardo entristecera. Sentiu-o diminuído, desinteressante. Para ela um amoroso era um doente. Sua violenta vitalidade tinha horror à doença. Não procurou consolá-lo. Disse apenas, sem pensar suficientemente: — *Acho que não devia sofrer. Afinal das contas é um homem*, que diabo! Eduardo odiou Salomé. “Como quer ela julgar se sua vida é diferente? É uma egoísta. Não tem coração.” Sentiu-se humilhado. Seu complexo de inferioridade exacerbou nele seu sentimento de fraqueza. “*Sou um maricas*, sem vontade, ridículo no meu sentimentalismo fora de mão...” (Picchia, 1985, p. 146, grifos meus).

A postura (ou melhor, a falta dela) de Eduardo é que levam Salomé a achá-lo desinteressante e a julgá-lo, e a constatação de que “para ela um amoroso era um doente” escancara o sentimentalismo e o afeto como vetados ao sujeito masculino. Ao perceber em Eduardo essa fraqueza (que lhe causava horror), Salomé nem sequer cogita consolá-lo, adotando uma atitude de cobrança que para ela flui naturalmente, considerando sua “violenta vitalidade”. A indignação da personagem remonta à ideia de que um homem deve não simplesmente calar o que sente, mas não sentir, já que suas palavras são: “— *Acho que não devia sofrer. Afinal das contas é um homem*, que diabo!”. A definição de masculinidade, para Salomé, diante da cobrança feita com tanta naturalidade, envolve o ideal utópico da masculinidade hegemônica, tão comumente disseminado e exigido, que pressupõe a construção de um sujeito alicerçado nos pilares da insensibilidade, força, segurança, virilidade, entre tantos outros.

Em *Demônios e semideuses* (1933), romance de Elias Cecílio, há uma passagem que reflete o olhar feminino acerca da fragilidade masculina, contrapondo-se à perspectiva de Salomé, ao indicar a fraqueza como natural ao masculino: “— Lógico! É um homem. — Acrescentando: — Como sempre, não é diferente. Tolo, dócil, bastante fraco e demasiadamente presumido — Dogmaticamente: — Ver um é ver todos” (Cecílio, 1933, p. 11). Ao passo que Salomé chama Eduardo à ordem, reclamando sua obrigação de conter sua fraqueza, Inês assume um tom desdenhoso lançando sobre a masculinidade, de modo geral — já que “ver um é ver todos”, os estigmas da tolice, docilidade e fraqueza.

O tom de desdém em relação à masculinidade e ao valor do homem é evidente também na voz de Claudia, de *A mulher carioca aos 22 anos* (1934), que apresenta um discurso falocêntrico às avessas, rompendo, ou melhor, confrontando a ideia da superioridade masculina baseada na supervalorização do falo. Para ela, a masculinidade se resume ao pênis, de modo

que com a existência do pênis de borracha o homem é facilmente substituído, tornando-se desnecessário. Aliás, de acordo com suas palavras, o tal “acessório” seria o próprio homem: “É um aparelho de borracha, devido ao gênio dos argentinos, e se ajusta tão bem que qualquer mulher pode *ser realmente um homem*” (Minas, 1999, p. 24, grifos meus). A desvalorização do homem e de seu potencial não se restringe ao sexo no discurso de Claudia. A personagem também se inclina a apontar que os homens são substituíveis nas mais variadas esferas, além de considerar o tal acessório como uma conquista do feminismo capaz de livrar as mulheres dos homens e das “tolices” carregadas por eles: “O feminismo marcha, minha filha. Por este processo as mulheres podem saborear a vida, sem precisar dos homens, do casamento, e de *outras tolices*” (Minas, 1999, p. 25, grifos meus).

Nos fragmentos explorados dos cinco últimos romances (*Salomé, Olhai os lírios do campo, Um lugar ao sol, Demônios e semideuses e A mulher carioca aos 22 anos*) o poder se concentra em mãos femininas, subvertendo ideais patriarcais de dominação e derrubando a suposição de superioridade masculina. Não é à toa que as personagens masculinas se sentem humilhadas, o que não só fragiliza a masculinidade desses sujeitos habituados ao poder, como também explora com naturalidade o domínio feminino em contraposição à queda do masculino, figurando a representação dos marginalizados no romance de 30.

2.2.4 Que homem é esse? O entrelugar da masculinidade fracassada

No que se refere ao olhar (e julgamento) dos próprios sujeitos sobre si em relação à sua masculinidade, em alguns dos romances explorados no subtópico anterior é possível identificar um diálogo que incide para um ponto comum: a consciência do esfacelamento da masculinidade. Diante das considerações de Salomé, a reflexão de Eduardo é semelhante à de Eugênio no diálogo com Eunice, e enquanto este se sente desarmado e perdendo terreno, aquele já se dera por vencido, não lhe restando uma única faísca de esperança que valesse a luta para abandonar o lugar da subordinação. Sua constatação final ressalta essa desistência: “*Sou um maricas*, sem vontade, ridículo no meu sentimentalismo fora de mão...”. Desse fragmento despontam duas reflexões que se entrelaçam, uma delas diz respeito ao bloqueio masculino em relação ao sentimentalismo, a outra se refere ao vínculo entre fragilidade e homossexualidade. A sugestão de homossexualidade se dá por meio do termo “maricas”, usado por Eduardo para se referir a si mesmo diante da demonstração de sentimentalismo, ressaltando a perspectiva de que para não ser “maricas”, isto é, para ter sua virilidade e, conseqüentemente, sua heterossexualidade validada, o sujeito masculino deve ser livre de sentimentalismos, caso contrário será ridicularizado por si mesmo, em um processo de autojulgamento, ou pelos demais, como é o caso de Eugênio, chamado de maricas por não se reunir com os demais para

falar imoralidades e fumar cigarros, atitudes que lhe serviriam de validação da heterossexualidade.

A desvalorização da masculinidade diante do sentimentalismo também se dá em *Demônios e semideuses*, na cena em que o protagonista (Aulo) pondera sobre a fraqueza do homem: “Uma hora depois... Morno e sonolento repouso... Cerrava as pálpebras, pensando vagamente em como um homem pode ser fraco...” (Cecílio, 1933, p. 339). Diante da generalização da fraqueza masculina, Aulo parte para a reflexão acerca da sua própria:

Sou um fraco, porque nem vencer um sentimento banal eu fui ao menos capaz... Não importa, hei de ser... Por si, pouco me custava ser um fraco [...] Amar uma mulher que nos fez objeto de zombaria; amar uma mulher perjura... Inominável fraqueza!... Domina-me, sou o seu escravo... *Não tenho força, não tenho vontade para subjugar-la...* Else! Pode desprezar-me, porque o mereço... *Vencido, covarde, desgraçado...* (Cecílio, 1933, p. 152, grifos meus).

Com seus discursos, Eduardo e Aulo parecem personagens de um mesmo romance, aliás é como se dividissem a mesma cena, dada a semelhança de suas ponderações. Eduardo, de *Salomé*, se autoconsidera “maricas” por seu “sentimentalismo fora de mão”; Aulo se julga fraco por sua incapacidade de “vencer um sentimento banal”. O maior sinal de fraqueza de Aulo está em seu amor por uma mulher que faz dele objeto de zombaria e a quem é incapaz de dominar – um de seus argumentos para reiterar sua fraqueza envolve justamente sua ausência de força para subjugar-la. Isto é, fosse ele insensível e incapaz de amar, tivesse ele o potencial para dominar e subjugar uma mulher, seu *status* não seria posto em xeque, sua masculinidade permaneceria intacta. Por fim, o protagonista aceita, ainda que a contragosto, sua condição de “vencido, covarde, desgraçado”.

Por falar no autorreconhecimento do sujeito masculino de sua condição de fracassado sob a insígnia da covardia, cabe revisitar *Um lugar ao sol*, romance urbano e social concentrado nas “angústias, temores, fraquezas e desesperadas estratégias de sobrevivência de pessoas comuns, nos agitados e politizados anos 30” (Pesavento, 2006, p. 4). Embora esse romance represente com bastante ênfase a masculinidade fracassada através de diversas personagens, como Amaro, Álvaro, Noel, João de Deus, nesse momento, interessa retomar¹² Vasco – personagem emblemática no que se refere ao fracasso –, lançando o olhar a uma cena em que, revoltado com uma entrevista publicada no jornal na qual o prefeito desmoraliza João de Deus, deseja que alguém lhe quebre a cara, perguntando-se quase que de imediato a razão para não ter dito que ele mesmo é quem faria isso: “Vasco voltou-se, brusco:—Esse patife merecia uma lição. Precisavam quebrar-lhe aquela cara de cavalo... Aquela cara. Por que não dizer ‘eu precisava’? — censurou-se Vasco. Seria um covarde? Não teria a coragem dum gesto

¹² Essa personagem é abordada no primeiro capítulo, à luz de reflexões sobre a homossexualidade trazendo à tona uma cena em que sua virilidade é posta em dúvida.

másculo?” (Verissimo, 1976, p. 33). Essa é a ponta do *iceberg* da problemática relação que Vasco estabelece com sua masculinidade, visto que a partir de então ele recai em um ciclo fastidioso de autoquestionamento e autojulgamento a respeito de sua covardia e, conseqüentemente, de seu fracasso em termos de masculinidade. “Vasco não se podia livrar dum pensamento: Sou um covarde... um covarde ... um covarde” (Verissimo, 1976, p. 33). Ademais, assim como Eduardo e Aulo, Vasco também se incomoda com seu sentimentalismo: “Vasco lembrou-se de Xexé e sentiu uma abertura na garganta. Sou uma vaca sentimental!—concluiu. Teve raiva de si mesmo. Começou a assobiar, para disfarçar. Abriu um livro: jogou-o longe pouco depois. Tornou a debruçar-se à janela” (Verissimo, 1976, p. 46). E se nos trechos de *Salomé* e de *Demônios e semideuses* o sentimentalismo soa como constatação das personagens em relação a um “defeito” do qual não conseguem se livrar, para Vasco essa “falha” incomoda profundamente, a ponto de causar-lhe ódio: “Vasco sentia vontade de chorar. Odiava-se por ser tão sentimental, por ter agora vontade de descansar a cabeça zozna no colo de Anneliese” (Verissimo, 1976, p. 81).

No que se refere à castração do sentimentalismo e à proibição do choro, em *Um lugar ao sol* o incômodo com a vulnerabilidade expressa através do choro é escancarado por um narrador que faz questão de mostrar um Vasco que se reconhece fracassado, no romance *A mulher carioca aos 22 anos* há uma cena cujo teor é semelhante, explorando a proibição do choro ao homem que se quer validado e reconhecido como tal, no entanto sob a voz de outra personagem que julga e se inclina a calar o sentimentalismo do outro, sob a justificativa da emasculação. “— O que é isso, doutor? Um grande homem como o senhor, chorando? E por quê? Por causa de uma simples mulher... uma *simples* mulher!” (Minas, 1999, p. 91, grifo meu). E embora, nessa cena, não seja o narrador a proferir o discurso que visa ao silenciamento do sentimentalismo expresso através do choro, sua voz não deixa de aparecer nesse contexto, servindo para introduzir o assunto, ou melhor, para apresentar as reflexões que impulsionam a censura da personagem.

Esses pensamentos cristãos endureciam o peito de Anfrísio, davam-lhe orgulho. E ele, positivamente alegre por dentro, certo de sua Anica não ter jamais se deitado debaixo de outro cidadão a não ser ele, e também certíssimo dos cornos do Dr. Fortes, ficou enérgico, transbordante de bondade (Minas, 1999, p. 91).

Não é, pois, sem ironia que o narrador explora a perspectiva de Anfrísio, escancarando a hipocrisia da personagem ao expor as reflexões que antecedem seu discurso, já que antes de proferir qualquer palavra sobre o assunto para “consolar” o amigo a personagem reflete sobre a fidelidade de sua Anica e, só então, sentindo-se “alegre por dentro” e “certíssimo dos cornos do Dr. Fortes” é que articula esse “reconfortante” discurso.

Diante das constatações, impasses e inquietações das personagens exploradas até aqui,

não é trivial ponderar que todas elas representam a implacabilidade do fracasso da masculinidade, ainda que cada qual a seu modo e sob algum aspecto específico. Há aqueles que, embora expressem incômodo e sentimento de humilhação diante do fracasso de sua masculinidade, não se sentem impelidos a lutar para reconquistá-la, visto que já se deram por vencidos, como Eduardo e Aulo. Outros, por sua vez, mostram-se inconformados com o posto do fracasso, havendo os que clamam por voz e espaço, ainda que em vãs tentativas, como Eugênio, bem como os que não demonstram muita energia nem para mudar uma condição incômoda e humilhante, vivendo de lamúrias e inseguranças, como Vasco. O fato é que todos eles acabam cada vez mais soterrados em seu fracasso, já que parece impossível a essas personagens cuja masculinidade fracassa em algum ou em vários aspectos livrarem-se desse estigma. Independentemente dos meios que busquem para a libertação, sempre terminam ou aceitando o fardo, “assobiando, para disfarçar” ou vivendo de lamúrias e engolidos pela mágoa. A historiadora Sandra Jatahy Pesavento, no prefácio de *Um lugar ao sol*, levanta alguns questionamentos bastante pertinentes acerca da fragilidade dos homens nesse romance: “Homens que não têm coragem de tomar decisões, que temem expressar seus sentimentos, que se veem tolhidos nas ações mais simples? Por vezes chega a irritar a inércia que os percorre e toma conta deles. Por que não são mais agressivos, não vão à luta, por que se deixam vencer pelas adversidades?” (Pesavento, 2006, p. 3). Embora as reflexões da autora sejam especificamente sobre as personagens masculinas desse romance de Verissimo, o teor de suas ponderações é amplo e seus questionamentos são quase universais, podendo ser relacionados a qualquer romance que traga à tona personagens cuja masculinidade fracassa em algum aspecto.

Chama a atenção, nas inquietações da historiadora, o incômodo que ela expressa com o que chama de “inércia” que toma conta desses homens fracassados. Sua perspectiva reflete a realidade, na medida em que aborda um desconforto que corre nas veias da sociedade como um todo. Não é à toa que soa natural sua ponderação, enfatizando a ideia de que o fracasso não é permitido aos homens, ao menos não sem causar estranhamento. As personagens masculinas precisam ir à luta, não se deixar vencer e, inclusive, devem ser mais agressivas, do contrário, correm o risco de provocar irritação no leitor.

Pesavento não deixa também de ressaltar a potência feminina em contraponto com a fraqueza masculina: “Esses homens são fracos e, se alguns conseguem sair da inércia e da imobilidade para afinal conquistar seu lugar ao sol, é por força da ação da mulher” (Pesavento, 2006, p. 4). De fato, as mulheres de Verissimo carregam toda a voz e potência, o que se identifica nas duas obras exploradas nesta discussão: em *Um lugar ao sol*, especialmente com as figuras de Fernanda e Clarissa; e em *Olhai os lírios do campo*, com Eunice Sintra. Aliás, esta

é outra análise da historiadora que se adequa também a diversos outros romances, não se restringindo aos de Verissimo, haja vista a potência da figura feminina em outros romances explorados aqui, tais quais *Salomé* e *Demônios e semideuses*.

Outro romance que também explora essa perspectiva do fracasso masculino como fruto da submissão à mulher é *Salgueiro* (1935), de Lúcio Cardoso. Quem carrega esse fardo é Geraldo, personagem cuja fragilidade é tamanha a ponto de se transformar em mero alvo de críticas de uma mulher. Ele sequer tem voz diante da potência de uma figura feminina que, ao buscar sua própria validação e reconhecimento, o silencia e anula:

E esse... esse... coisinha? (Olhou para Geraldo). Tá pensando que é alguma coisa? [...] — Mulher também tem força... Por que é que não falam nada? Hei de descobrir o homem... A polícia está batendo o mato e hei de vê-lo *subjugado* aí no chão... Quantas vezes me pediu perdão de joelhos! *Homem, aquilo? Qual homem, nada!*" (Cardoso, 2007, p. 135, grifos meus).

A protagonista dessa passagem é Rosa, e a Geraldo não resta nada, para ele não há espaço nem direito a fala. Seu fracasso atinge o ápice: o questionamento de sua condição de homem. Rosa, portanto, toma a voz e se mostra reativa a qualquer atitude masculina que possa subjugar-la e, por isso, tão eloquente em seu posicionamento a respeito de um homem, em relação a quem faz questão de ressaltar sua superioridade.

E se em *Demônios e semideuses* e *Um lugar ao sol* as próprias personagens, Aulo e Vasco, respectivamente, reconhecem sua falta de coragem e se autodenominam covardes, aqui é Rosa quem levanta a questão, colocando mais uma vez em xeque a masculinidade de Geraldo: “— Juro como não há de voltar mais a este morro — acrescentou por bravata. — Não tem coragem, não é homem para isso” (Cardoso, 2007, p. 171). Com base nessas definições e constatações vulgariza-se a imagem da masculinidade e se forja essa frágil e fragmentada definição do que é “ser homem”, a qual implica uma gama infindável de proações, sendo a coragem uma delas.

Certas formas de “coragem” [...] encontram seu princípio, paradoxalmente, no medo de perder a estima ou a consideração do grupo, de “quebrar a cara” diante dos “companheiros” e de se ver remetido à categoria, tipicamente feminina, dos “fracos”, dos “delicados”, dos “mulherzinhas”, dos “veados”. Por conseguinte, o que chamamos de “coragem” muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: para comprová-lo, basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo “viril” de ser excluído do mundo dos “homens” sem fraquezas [...] (Bourdieu, 2020, p. 91-92).

Ao discorrer sobre essa íntima e irônica relação entre coragem e covardia, o sociólogo explora um grande paradoxo da masculinidade envolvendo a intensa e constante necessidade de ser reconhecido perante o grupo, o que revela, por isso mesmo, a fragilidade de estar sempre em busca de aprovação. Portanto, parece inviável a esses indivíduos, cuja coragem é fruto do medo de perder a estima e de serem relegados às categorias que envolvem o feminino, a

construção e solidificação de uma personalidade livre de qualquer questionamento que envolva sua masculinidade. Pelo contrário, eles se veem enclausurados nesses ideais impostos e engendrados desde a infância, o que não somente dificulta seu abandono, como também promove indivíduos patológicos, tóxicos e obcecados pelo alcance de um padrão que acreditam ser o mais digno, o superior. Nesse sentido, não é equívoco afirmar que o fracasso é iminente ou, pelo menos, muito mais provável e possível do que a conquista do utópico ideal hegemônico.

Corroborando essa reflexão acerca da confusa e comum relação estabelecida entre masculinidade e coragem, há ainda a perspectiva de Teresa, outra personagem de *Salgueiro*, que em busca de autoafirmação pondera: “— Sou como homem... Concluiu rapidamente, muito baixo, como se temesse ser escutada por mais alguém: — Saberei tomar aquilo que é meu. José Gabriel teve medo daquele olhar ardente e decidido” (Cardoso, 2007, p. 187). Essa personagem agrega mais uma definição à masculinidade, visto que para ela “ser homem” é tomar para si o que é de direito.

Ademais, no que se refere à figura do homem fracassado, neste fragmento surge José Gabriel. E enquanto Teresa revela sua ascensão, reforçando a ideia da representação dos marginalizados no romance de 30, visto que se trata de uma figura feminina, não somente em foco, mas em postura de superioridade, José Gabriel é marcado pelo declínio do masculino, representando a masculinidade em crise e essa figura que tanto perde o posto de soberania quanto presença e teme a ascensão daquela que até então fora calada e subjugada.

No que diz respeito à adoção de uma postura de domínio por uma mulher, que se mostra soberana e capaz de invalidar a masculinidade de um homem, em *Sul* (1939), de Guilhermino Cesar, surge a personagem Sebastiana, responsável por reduzir a masculinidade de Luciano criticando-o, ridicularizando-o e, ainda, determinando como ele deveria agir.

[...] Logo você... seu medroso. Olha, aqui na mina é preciso ser bruto, ser decidido. Respeito demais atrapalha. Era uma outra Sebastiana a dona da voz que estava ouvindo. Luciano surpreendeu-se da sua vivacidade. *E começava ferindo precisamente uma tecla que ele próprio, várias vezes, se negara a bater em seus pensamentos, receoso de acabar convencendo-se de que fracassara em tudo*, como estudante, como mineiro, - de que não era, afinal, mais do que uma coisa inútil que teimava em sonhar... Qualquer dia, estava palpitando, seria posto para fora, sem uma palavra, sem motivo, à toa... Sebastiana acertou. *Precisava fazer-se mais enérgico, mais homem. Homem?* (Cesar, 2008, p. 99-100, grifos meus).

A primeira ofensa de Sebastiana a Luciano envolve o medo, sentimento que faz parte da rede daqueles proibidos ao homem que visa à validação de sua masculinidade, aliás, um dos mais reprimidos. O fato de ter sua fragilidade exposta por uma mulher cuja vivacidade (inesperada) surpreende Luciano, no entanto, seu incômodo não se restringe a essa afronta, o que lhe fere mais ainda o ego é ser confrontado por uma questão da qual ele mesmo buscava

fuga, justamente pelo receio de reconhecer seu fracasso em todas as esferas possíveis. Em vista disso, ao ser retirado desse lugar cômodo e confortável por meio do apelo de uma mulher, Luciano se vê diante da necessidade de encarar aquilo que negara e de buscar alterar essa perspectiva sobre si mesmo. Ele conclui, portanto, que para isso precisa se fazer “mais enérgico, mais homem”, embora nem sequer saiba direito o que isso significa, tal qual revela o sucinto questionamento que encerra o fragmento composto apenas por uma palavra: “homem?”.

Esse lugar do fracasso da masculinidade em que essas diversas personagens se encontram, seja por meio da própria perspectiva ou através do olhar do outro, é sempre permeado por conceitos sobre os quais não há uma definição clara e exata, não havendo também uma receita a ser seguida por eles para que não ocupem, em momento algum, esse lugar. Isto é, a complexidade acerca do conceito de “ser homem” e de ser reconhecido e valorizado como tal envolve tantas nuances que se torna praticamente impossível a essas personagens se afastarem do fracasso em todas elas. É desse impasse apresentado e vivenciado pelas personagens masculinas fracassadas que desponta a ideia de “entrelugar” que aparece no título deste subtópico. Permeadas pela crise e consumidas por tantas incertezas, essas personagens são incapazes de se livrar do fracasso e, mais do que isso, sequer sabem definir sua masculinidade. Soterradas por tantas exigências, elas não só perderam sua masculinidade, mas também sua identidade.

A gama de cobranças a que o sujeito masculino é exposto desde a infância compõe a mesma via que o leva ao fracasso, conduzindo à compreensão de que triunfar enquanto homem é utópico e meramente egóico. A utopia se dá em vista da impossibilidade de triunfar em todas as categorias que envolvem a masculinidade, o que suscita a reflexão de que o fracasso é iminente, inevitável. E essa busca é meramente egóica, pois o triunfo envolve muito mais o interesse em se mostrar capaz do que realmente a vontade de fazê-lo, conduzindo à ideia do ilusório, visto que, ao buscar adotar determinada atitude ou postura exclusivamente para alcançar o reconhecimento da própria masculinidade, personalidades são forjadas em vez de naturalmente ou puramente construídas. E é justamente sob essa fundação que se edificam as personagens exploradas neste capítulo, seja aquelas que representam a masculinidade hegemônica e sofrem o cárcere de seu posto, seja as que estão aquém desse ideal em uma ou várias instâncias, chegando inclusive ao ponto de terem arrancada de si sua masculinidade.

O enfoque do perfil da masculinidade fracassada neste subtópico somado ao primeiro capítulo, que contempla os romances que abordam a homossexualidade masculina sob diferentes ângulos, fornece amparo suficiente para a introdução do último capítulo desta tese, concentrado majoritariamente em dois romances de grande valor no que se refere à abordagem

e enfoque da homossexualidade masculina: *Usina* (1936), de José Lins do Rego e *Mundos mortos* (1937), de Octávio de Faria.

3. Masculinidades e homossexualidades em foco em José Lins do Rego e Octávio de Faria

A produção literária de José Lins do Rego ganha destaque com seu “Ciclo da cana-de-açúcar”, do qual despontam obras de grande peso não somente no contexto do romance de 30, mas para a literatura nacional de modo geral, posto que se tornaram alicerces da tradição literária brasileira, sendo, portanto, objeto de pesquisa de inúmeros estudiosos, concentrados nos mais variados aspectos de suas obras. Apesar de não desenvolver a temática da homossexualidade como foco central em seus romances, José Lins do Rego visita o assunto com bastante frequência. Não é à toa que este trabalho traz à tona no primeiro capítulo, destinado à análise de personagens e cenas sob o prisma da homossexualidade, três de suas obras (*Doidinho*, *Pedra Bonita* e *Riacho doce* — embora neste a referência à homossexualidade se concentre sobre a figura feminina) e conserva *Usina* para ser contemplado com um cuidado maior devido à fertilidade da obra em termos de abordagem das relações homoeróticas.

As obras do escritor são marcadas pela assídua abordagem da masculinidade hegemônica, explorando enfaticamente figuras que representam a potência masculina, a brutalidade, a negação do sentimentalismo e de qualquer atitude ou característica que possa aproximá-las do polo oposto, onde se aloca o subalternizado feminino, tal qual reitera Manguieira.

O enfoque desse sistema patriarcal faz com que a obra do escritor conceda às personagens femininas um lugar de inferioridade social que legitima e perpetua o poder e a agressão masculinos. Nestes textos, vemos que a mulher, dentro de uma sociedade que faz prevalecer os valores masculinos, encontra-se econômica, social e moralmente subjugada ao poder do patriarcado (Manguieira, 2015, p. 2).

Embora arraigada no sistema patriarcal, a obra do escritor paraibano não deixa de explorar sua queda através de personagens que, apesar de firmemente agarrados a uma masculinidade circunscrita no ideal hegemônico, ironicamente revelam estar à beira do colapso. É nesse sentido que, ao lado da figura feminina e tão (ou mais) inferiorizada que ela, desponta em sua obra o arquétipo do homem fracassado e dele ramifica o homossexual, (quase) sempre carregando o peso da falha de virilidade e perdendo, com isso, o reconhecimento enquanto “homem de verdade”.

Apesar das inúmeras expressões de masculinidade possíveis, existentes e, portanto, representadas na literatura, deve-se levar em consideração justamente a soberania do sistema patriarcal em José Lins do Rego, que explora intensamente o conceito de “ser homem”, de modo que em sua obra homens cuja masculinidade não atinge o padrão imposto para a manutenção desse sistema, bem como do domínio e superioridade, acabam de algum modo relegados à submissão ou carregando o fardo do fracasso.

Para compreendermos melhor a noção do que é ser homem e o que é a masculinidade,

precisamos entender o patriarcado, que é a ideologia e a estrutura hierárquica que colocam os homens em uma posição de vantagem em relação às mulheres, garantindo a eles o poder, privilégios, direitos e acesso a recursos em vários domínios e contextos, indo desde o núcleo familiar até o mundo corporativo e o ambiente de trabalho, e nos informando sobre os papéis que os homens e as mulheres devem assumir, ao mesmo tempo em que dita as realidades materiais de cada um (Bola, 2022, p. 16).

O fracasso da masculinidade, conforme explorado no capítulo anterior, pode se dar em diversas esferas, sendo a sexualidade uma delas. A homossexualidade, por sua vez, não recebe outro olhar que não o do fracasso, perspectiva que não se restringe à representação de personagens homossexuais em José Lins do Rego, compreendendo, aliás, todos os romances publicados ao longo da década de 1930 que se propõem à abordagem dessa temática. A figura do homossexual masculino na produção literária do período carrega o fracasso a tiracolo, como se lhe fosse intrínseco, haja vista a padronização e normatização da heterossexualidade, que inclusive surge como uma maneira potente de atestar virilidade e garantir o *status* de masculinidade.

O fracasso da masculinidade das personagens que carregam esse estigma é explorado tanto através do julgamento da sociedade quanto pela perspectiva da própria personagem sobre aquilo que considera suas “falhas” ou mesmo pelo olhar de um narrador onisciente e intruso, impedindo o leitor de construir sobre tais personagens qualquer consideração diferente daquela que reitere seu fracasso enquanto homem. Em vista disso, este capítulo se dedica não somente à abordagem da homossexualidade masculina como também ao estereótipo do fracasso da masculinidade que essa sexualidade carrega, analisando, por exemplo, de que maneira as “falhas” dessas personagens são atreladas à sua sexualidade, se esse julgamento parte da sociedade ou está arraigado nelas mesmas, o que motiva essa concepção, entre outras reflexões que despontam ao longo das análises.

3.1 FORTUNA CRÍTICA DE JOSÉ LINS DO REGO: PERSPECTIVAS SOBRE A TEMÁTICA DA HOMOSSEXUALIDADE

Em consonância à grandiosidade da produção literária de José Lins do Rego é vasta também a produção de estudos sobre sua obra, no entanto nota-se uma timidez no âmbito das pesquisas voltadas à abordagem da temática da homossexualidade nas obras do autor. Essa ausência é percebida por Manguiera (2020), que considera as personagens com práticas homoeróticas como negligenciadas pelos pesquisadores que se debruçam sobre a literatura de José Lins do Rego, já que, segundo o estudioso, “[...] quando esta temática é abordada não se tem um aprofundamento analítico, ficando apenas como comentário solto dentro de um enfoque maior” (Manguiera, 2020, p. 189). Nesse contexto, Manguiera chama a atenção para uma passagem da *História do romance de 30*, em que o pesquisador desenvolve uma reflexão que

desponta como mero comentário acerca da abordagem da homossexualidade na obra de José Lins do Rego, restringindo-se a enfatizar a sutileza do autor ao tratar do assunto.

No fragmento em questão, Bueno pondera que

[o] homossexualismo, aliás, é mais um dos temas que o romance de 30 incorporou de forma definitiva à ficção brasileira e um autor como José Lins do Rego, que muito reiteradamente relacionou sexo e sujeira, o tratou com surpreendente delicadeza, como forma de amor e não tara ou doença, em *Usina*, quando Ricardo está preso em Fernando de Noronha e tem um relacionamento com o cozinheiro Manuel, em que até algo de maternal se manifesta [...] (Bueno, 2015, p. 356).

Mangueira não se concentra, todavia, sobre a reflexão do teórico, utilizando-a somente para ressaltar a inexistência de um aprofundamento do assunto em sua obra. O gatilho dessa discussão não se restringe ao uso do termo *homossexualismo*¹³ por Bueno (que aliás adere a essa terminologia em todas as suas alusões ao assunto), mas se estende ao contraponto que o estudioso estabelece ao elencar os polos opostos marcados por elementos, como sexo, sujeira, delicadeza e amor. Bueno alude à frequente relação entre sexo e sujeira em José Lins do Rego e a isso contrapõe o tratamento da homossexualidade pelo autor com “surpreendente delicadeza, como forma de amor e não tara ou doença”. O estranhamento que essa ponderação nos causa remete justamente à surpresa do pesquisador com a delicadeza com a qual o autor explora a homossexualidade, em contraponto com o peso da sujeira carregado pelo sexo em sua literatura, de modo geral. Embora a surpresa de Bueno possa se sustentar na ruptura da carga negativa com a qual José Lins do Rego costuma explorar a sexualidade de modo geral, mesmo a heterossexualidade — o que de fato se dá em todos os romances do ciclo, evidente, por exemplo, na figura do protagonista de *Doidinho*, Carlinhos, conforme explorado no subtópico 1.2.1 —, essa reflexão não deixa também de soar como naturalização da abordagem da homossexualidade como tara ou doença, como se o esperado fosse o olhar pejorativo sobre essa sexualidade, posto que a temática, segundo essa perspectiva, não pode ser explorada com delicadeza e como forma de amor sem, no mínimo, causar surpresa.

Por outro lado, é possível compreender a perspectiva de Bueno ainda sob outro viés, levando em consideração que o assunto em questão surge nas obras do escritor paraibano tanto com frequência quanto envolto por alguma leveza, mas ainda marcado pelo silenciamento, ainda sufocado, tendo em vista a “inexistência” do assunto na época, já que

[no] início do século, a homossexualidade não existe no Norte. Mesmo no Nordeste, a partir dos anos vinte, ainda está ausente. Nenhuma prática é recoberta com este conceito. Ele não circula em nenhuma forma de discurso. Ninguém se dispõe a se descrever a partir deste lugar de sujeito. Mesmo em torno das práticas homoeróticas

¹³ No primeiro capítulo, em nota de rodapé, consta uma citação de Carmo (2011) que enfatiza justamente o emprego do sufixo “ismo” remetendo à categoria de patologia e aludindo ao desuso do termo “homossexualismo” a partir do final do século XX. (Vide página 37).

reina um enorme silêncio, só quebrado aqui e ali pelo discurso médico e pelo discurso literário. Trinta anos de leitura do jornal de maior circulação neste espaço e nenhuma referência a que tais práticas pudessem existir ou que fossem motivação de qualquer atitude, mesmo negativa, amoral ou criminosa, como será comum na imprensa após os anos sessenta (Albuquerque Júnior, 1999, p. 1241).

Albuquerque Júnior reflete sobre essa ausência buscando compreender a motivação principal desse silêncio. Sua primeira constatação, que ele mesmo classifica como óbvia, para explicar essa falta envolve justamente o fato de que no início do século a homossexualidade ainda não era totalmente aceita e seu conceito ainda não era conhecido. O historiador prossegue em suas reflexões não só justificando essa ausência, mas também salientando que “seria anacronismo pinçar neste período práticas que só mais tarde [seriam] nomeadas como homossexuais, tal como conhecemos hoje o significado” (Albuquerque Júnior, 1999, p. 1242).

A literatura de José Lins do Rego se destaca em diversos aspectos, e aqui a atenção se volta à sua capacidade de romper as barreiras da censura, ignorar a interdição e se aventurar de maneira tão empenhada por um território pouquíssimo explorado à época. No que se refere a análises e reflexões concentradas majoritariamente sobre a temática da homossexualidade, destacam-se três estudiosos cujas pesquisas são voltadas a diferentes aspectos ou romances. Tratam-se dos supracitados José Vilian Manguiera e Durval Muniz de Albuquerque Júnior, além da pesquisa de Giuseppe Roncalli Ponce de Oliveira.

O primeiro, José Vilian Manguiera, é doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba e atualmente atua como professor na Universidade Estadual da Paraíba. Seus estudos se concentram sobretudo nos temas literatura e sociedade e estudos de gênero. Em três de seus trabalhos publicados o pesquisador se dedica a analisar a figura do homossexual em romances de José Lins do Rego, dos quais dois foram publicados como capítulos de livros e um em anais de congresso. Os três trabalhos têm em comum a atenção para o modo como o sujeito *gay* é concebido dentro do universo literário marcado pela masculinidade hegemônica, cada qual, no entanto, voltado a diferentes obras e personagens e desenvolvendo análises concentradas em aspectos variados.¹⁴

Durval Muniz de Albuquerque Júnior é historiador e pós-doutor em Educação pela Universidade de Barcelona e em Teoria e Filosofia da História pela Universidade de Coimbra, atualmente é professor visitante da Universidade Estadual da Paraíba e professor permanente dos Programas de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Entre os temas sobre os quais o estudioso se concentra majoritariamente estão gênero, Nordeste e masculinidades. Interessa-nos seu trabalho publicado sob o título “No Ceará tem disso não?: homossexualidade e nordestinidade ou a

¹⁴ No capítulo 1 (subtópico 1.2.1) há menção ao trabalho desse pesquisador, tornando prescindível reiterar o conteúdo de suas publicações.

história dos homens tristes”, no XX Simpósio Nacional de História (1999), em que propõe uma discussão acerca da fragilidade das fronteiras entre o masculino e o feminino, trazendo à baila obras como *Usina*, de José Lins do Rego, *Dona sinhá e o filho padre*, de Gilberto Freyre e *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, ponderando a desvirilização do homem nordestino, que embora busque a todo custo separar de forma muito clara o que é ser homem e o que é ser mulher acaba fragmentado e ameaçado pelo feminino.

Quanto ao professor pós-doutor em História pela Universidade Federal de Campina Grande, Giuseppe Roncalli Ponce de Oliveira, que desenvolve pesquisas voltadas, entre outros campos, aos estudos de gênero, cultura nordestina e modernismo, interessa-nos um artigo seu publicado na revista *Caderno Espaço Feminino*, em 2014, cujo título é “O romance *Usina* de José Lins do Rego e as representações da homoafetividade e da prostituição na região Nordeste”. Nesse artigo o pesquisador desenvolve reflexões voltadas a duas representações, às quais ele se refere como “fantasmagóricas”, que assolam a sociedade patriarcal: o homossexual e a prostituta. Suas considerações também introduzem uma espécie de questionamento do ideal masculino comumente retratado através da figura do nordestino, posta em xeque com as identidades criadas de Ricardo e Manuel.

As pesquisas dos três estudiosos supracitados contemplam a obra de José Lins do Rego sob viés semelhante ao proposto neste estudo, ao menos de modo geral, tendo em vista seu interesse comum na representação da homossexualidade (seja sob a perspectiva da homoafetividade ou do homoerotismo). Todavia, é ímpar o viés analítico proposto tanto neste subtópico quanto no subcapítulo que aborda a obra de Octávio de Faria, já que este capítulo não se concentra somente na representação da homossexualidade nas obras em questão, mas também se dedica a pensar as masculinidades, sobretudo, a (des)construção da masculinidade das personagens principais. Isso posto, as análises propostas ponderam a relação entre a homossexualidade e o fracasso da masculinidade, evidenciando de que maneira os protagonistas se veem e/ou como são explorados pelo narrador e como são vistos por aqueles que os cercam, refletindo (se) e de que modo essas personagens resistem às imposições de um mundo patriarcal, machista e heterossexista.

3.1.1 O amor irregular e a libertação do cárcere na relação de Ricardo e seu Manuel, em *Usina*, de José Lins do Rego

Usina é o quinto romance do autor e sua publicação se dá logo após *O moleque Ricardo*, em 1936. “Para a confecção de *Usina*, o material à mão do romancista era, enfim, esse tempo presente que havia transformado de vez aquele universo senhorial característico, tão ricamente

evocado em *Menino de engenho* (1932) e *Banguê* (1934)” (Passos, 2010, p. 9). O contexto que dá origem à série de romances que o próprio autor chamou de “Ciclo da cana-de-açúcar” é marcado por intensas mudanças históricas, sobretudo no Nordeste, centrado no espaço dos engenhos e em seu sistema de produção de cana-de-açúcar. Concentrando-se em um período de transição compreendendo a virada do século, ainda respirando os ares do regime escravocrata, as obras que compõem essa série de romances de publicação anual, a partir de *Menino de engenho*, em 1932, reflete as relações de trabalho abusivas, a opressão e o autoritarismo dos latifundiários.

De modo geral, portanto, os enredos dos romances que compõem o Ciclo expõem a subordinação em diversos âmbitos, explorando os polos opostos e marcadamente destoantes da sociedade que se firma nesse contexto. Nesse sentido, entre outros aspectos, destaca-se a divergência entre os privilegiados e os injustiçados, escancarando o patriarcado e, portanto, abrangendo os mais variados perfis de masculinidade que se formam e se (des)constroem ao longo do processo de formação e declínio do engenho.

Em *Usina* a representação dessa realidade marcada pelo processo de transição se dá ainda mais subitamente que nas demais obras. Com essa obra “[...] José Lins tenta uma fórmula nova; busca distanciar-se do memorialismo característico dos seus primeiros romances; arrisca um painel mais extenso” (Passos, 2010, p. 14). Nesse romance é possível identificar de maneira mais enfática tanto a presença quanto a representatividade de personagens marginalizadas. Em uma espécie de inversão de valores, aquelas personagens que ocupam as sombras em outras obras do Ciclo ganham voz no enredo de *Usina*, deixando o lugar recôndito a que pertenciam para assumir o centro da narrativa. Esse viés explorado no interior da obra acompanha, portanto, seu intento primordial, ao abranger criticamente as relações de poder e os conflitos que marcam essa transição para o mundo moderno com ênfase ao processo de industrialização que se dá não sem afetar de maneira ainda mais intensa a população marginalizada.

Em *O moleque Ricardo*, publicado em 1935, é que José Lins do Rego inaugura um olhar mais concentrado nas personagens marginalizadas. Embora esse viés não lhes proporcione um deslocamento desse lugar, e ainda que a narrativa muitas vezes se incline a condená-las, à medida que as histórias dessas personagens são contadas nota-se a conquista gradual de voz e de espaço. Enquanto Carlinhos (e os seus) representa o domínio e carrega a imagem da individualidade, do poder (concentrado em poucas mãos), Ricardo (e os “moleques da bagaceira”) representa a coletividade, um grupo de trabalhadores explorados, silenciados e marginalizados e que, no entanto, passam a ser vistos e ouvidos nesses dois romances,

publicados em 1935 e 1936.

Em nota à primeira edição do romance *Usina* o autor desenvolve uma reflexão voltada justamente a enaltecer a presença dos marginalizados, dos “moleques da bagaceira”, já que “o mundo do Santa Rosa não era só Carlos de Melo. Ao lado dos meninos de engenho havia os que nem o nome de menino podiam usar, os chamados ‘moleques da bagaceira’, os Ricardos” (Rego, 2010, p. 21). Mais do que as claras diferenças que marcam a construção dessas personagens, interessa aqui a ponderação do autor acerca da possível comparação entre Carlinhos e Ricardo.

Ricardo foi viver por fora do Santa Rosa a sua história que é tão triste quanto a do seu companheiro Carlinhos. Foi ele do Recife a Fernando de Noronha. Muita gente achou-o parecido com Carlos de Melo. Pode ser que se pareçam. Viveram tão juntos um do outro, foram tão íntimos na infância, tão pegados (muitos Carlos beberam do mesmo leite materno dos Ricardos) que não seria de espantar que Ricardo e Carlinhos se assemelhassem. Pelo contrário (Rego, 2010, p. 21).

Antes de adentrarmos mais profundamente no universo de *Usina* explorando a construção da figura de Ricardo na obra, é interessante retomar a maneira como sua sexualidade é exposta no romance anterior (*O moleque Ricardo*). Nesse sentido, é profícuo ponderar suas semelhanças e diferenças em relação à construção e consolidação da sexualidade do protagonista dos romances anteriores (Carlinhos – Carlos de Melo).¹⁵

No âmbito da sexualidade Ricardo e Carlinhos se assemelham em alguns pontos e divergem em outros. Ambos sofrem pressão da sociedade para comprovar sua masculinidade por meio de sua sexualidade, no entanto, a reação das personagens a essas cobranças assume caminhos opostos. Em *Menino de engenho*, há ênfase à exploração da sexualidade e ao desejo sexual exacerbado de Carlinhos: “o sexo vestira calças compridas no seu Carlinhos. E o coração de um menino depravado só batia ao compasso de suas depravações” (Rego, 1972, p. 132). O protagonista de *O moleque Ricardo*, por sua vez, tem sua virilidade questionada justamente em razão de sua falta de interesse pelas conquistas e pelo sexo: “O negro não tinha fôlego para as noitadas, a luxúria não puxava por ele [...] — Para quem tu estás guardando isto, besta? A terra come tudo. E até começaram a suspeitar da virilidade do negro” (Rego, 1984, p. 23). Diferentemente do que se dá com Carlinhos, o sentimentalismo de Ricardo se sobrepõe ao desejo sexual: “Conhecia moleques como ele que não davam importância a mulheres. Quis, quis, não quis, dane-se. Era assim que eles argumentavam com as namoradas. Ele, porém, só sabia amar, viver de amor como de pão” (Rego, 1984, p. 90).

Por meio do sexo e da sexualidade exacerbada, Carlinhos atesta sua masculinidade,

¹⁵ O subcapítulo 2.1.1 explora *Menino de engenho* e *O moleque Ricardo* à luz de reflexões sobre heteronormatividade e virilidade. Justificamos, pois, a retomada de algumas de suas citações para desenvolver com maior clareza as comparações propostas.

enquanto a de Ricardo é posta em xeque tanto em função de sua falta de interesse pelo sexo quanto por seu sentimentalismo. Esse processo de construção e consolidação da virilidade de Carlinhos diante do olhar inquisidor da sociedade é que o livra do peso do preconceito em *Doidinho*, mesmo diante de seu envolvimento sentimental (bastante sutil, disfarçado) com Coruja. Ademais, o romance é narrado em primeira pessoa, de modo que o narrador protagonista conduz o leitor a não tomar o caminho de julgar ou questionar sua virilidade em razão de um interesse que, a despeito de todas as pistas (exploradas na análise do romance no segundo capítulo), ele descreve como puro e fraternal.

A consolidação da masculinidade de Carlinhos, seja por sua posição de domínio no que se refere às relações de poder enquanto neto do senhor do engenho, seja ao validar sua virilidade demonstrando sexualidade exacerbada, é potente a ponto de não reter espaço para o questionamento de sua masculinidade, nem com a tentativa de estupro do filho de João Rouco (em *Menino de engenho*). Essa potência masculina construída sobre a figura de Carlinhos se contrapõe ao fracasso da masculinidade de Ricardo, que mesmo não demonstrando qualquer indício de desejo homossexual em *O moleque Ricardo* tem sua virilidade posta em xeque simplesmente por não corresponder aos ideais impostos por aqueles que o cercam, visto que por “não ter fôlego para as noitadas” começam a suspeitar de sua virilidade.

A narrativa de *Usina* expõe e explora um Ricardo mais maduro, no entanto não menos inclinado ao sentimentalismo. No romance anterior, o protagonista idealiza o amor e sonha em ter uma mulher para si, a exemplo de todos os homens que conhecia.

Andar com rapariga devia ser bom para aquilo. Iria pegar-se com uma que fosse boa para ele. Uma que deitasse a cabeça no colo e lhe quebrasse os cafunés, uma mulher para ele dormir com ela, comer com ela. Havia raparigas que era só falar. Davam-se e pegavam até bem aos negros. Tudo que era negro tinha mulher. Ricardo procuraria uma (Rego, 1984, p. 91).

Embora Ricardo tenha se envolvido, em sua juventude narrada em *O moleque Ricardo*, com algumas mulheres, dentre as quais Guiomar fora aquela que lhe despertara maior sentimento, somente em *Usina* seu sonho de ter um amor de fato se concretiza. Rompendo com a normatização da sexualidade e com o alvo inicial de sua idealização, a primeira parte do romance em questão conta a história do envolvimento afetivo entre Ricardo e seu Manuel no período em que ambos se encontravam no presídio em Fernando de Noronha. Antes, porém, de introduzir esse envolvimento, o narrador se dedica à apresentação de seu Manuel enfatizando toda sua aspereza e sua natureza violenta.

O cozinheiro do médico tirava pena por três mortes e agora nem parecia que era ele, quieto na sua cozinha, como um tigre a quem tivessem cortado as garras. Falava dos crimes com a maior naturalidade deste mundo, sem remorso e sem repugnância. Outros se diziam sempre inocentes, estavam no presídio por perseguição, por engano, vítimas, que eram, de inimigos poderosos (Rego, 2010, p. 25).

A maneira como o personagem é introduzido não deixa dúvidas quanto ao intuito do narrador de construir sobre ele a imagem da masculinidade dominante e da virilidade. Aliás, o interesse do narrador nessa ênfase ao caráter masculino da personalidade de seu Manuel se confirma através das propositadas reiteraões, que despontam frequentemente ao longo da narrativa, aos assassinatos que ele cometera: “O cozinheiro do médico, o sertanejo de três mortes [...]” (Rego, 2010, p. 27).

Logo após apresentar o cozinheiro, o narrador o deixa de lado para explorar um assunto que se transforma em um dos alicerces para a fundamentação (ou motivação) do futuro relacionamento entre o protagonista e o cozinheiro, isto é, a falta de mulheres no presídio: “[u]ma mulher em Fernando tinha o valor de diamante. Contavam-se no dedo as que existiam por ali. Mesmo os funcionários, que para lá iam, deixavam do outro lado as famílias. Eram poucas as mulheres, em Fernando” (Rego, 2010, p. 28).

Ricardo também sofre com essa ausência de mulheres com quem pudesse concretizar seus interesses luxuriosos. E a alusão do narrador a essa necessidade do protagonista, se comparada à imagem que se cria em *O moleque Ricardo*, soa um tanto irônica, já que em sua juventude Ricardo é, inclusive, definido e criticado por sua “ausência de fôlego para as noitadas”. No entanto, o interesse desse narrador onisciente, nesse momento, volta-se a salientar a carência afetiva e sexual do protagonista.

Ricardo sonhava com as suas mulheres nas noites calmas da ilha. Isaura e Odete lhe apareciam nos sonhos como visitas camaradas, enchendo os seus sonhos de contatos, de uma luxúria boa, de uma mágoa profunda no coração, ao despertar. Elas vinham para a sua rede, vinham de pernas abertas, com beijos quentes na sua boca seca. Ora uma, ora outra, mas todas lascivas. E às vezes, fugindo, indo para bem longe, deixando o pobre na ânsia desesperada com que acordava. Ah!, ele bem que gostava daqueles sonhos, daquelas visitas, daquelas fugidas infernais (Rego, 2010, p. 28).

Com essa menção aos sonhos de Ricardo explora-se tanto a necessidade quase fisiológica de dar vazão à sua sexualidade quanto o seu desejo concentrado mormente ou por enquanto sobre a figura feminina. O protagonista se lembra dos tempos de menino em que se entregava “aos prazeres que arranjava com as suas próprias mãos” (Rego, 2010, p. 28) e a princípio teve vergonha de “fazer aquilo que há tanto tempo não fazia! Depois acostumou-se, familiarizou-se com o vício” (Rego, 2010, p. 28). Além de evidenciar a censura sobre o corpo e sobre a descoberta da sexualidade, o jogo de palavras escolhido para se referir à masturbação (“prazeres que arranjava com as próprias mãos”; “aquilo”; “vício”) revela o peso da interdição que paira sobre o assunto.

Em *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, Foucault pondera esse caráter de transgressão lançado sobre o sexo. Segundo ele, “seria legítimo, certamente, perguntar por que, durante tanto tempo, associou-se o sexo ao pecado – e, ainda, seria preciso ver de que maneira

se fez essa associação e evitar dizer de forma global e precipitada que o sexo era ‘condenado’” (Foucault, 1988, p. 15). O filósofo considera ainda a intensa e complexa relação que se estabelece entre sexo e poder buscando compreender não somente a trajetória que envolve a condenação do sexo, mas também “de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano” (Foucault, 1988, p. 18). O pensador considera o século XVII como período em que paira sobre o sexo o silenciamento, levantando a reflexão de que para dominar o sexo no plano real fora necessário primeiro reduzi-lo ao plano da linguagem, de modo que extinguir as palavras que remetiam ao assunto tornou-se uma maneira de bani-lo de forma prática.

E embora Foucault pondere tanto o abrandamento desse mutismo quanto a acentuação dos discursos voltados ao sexo nos séculos seguintes ao XVII, na sociedade ocidental, a escolha lexical para abordar a masturbação, explorada no fragmento supracitado, revela esse silenciamento, fruto da repressão e da censura que permeiam o sexo, que se dá de maneira ainda mais evidente quando se trata da homossexualidade. Menções a essa sexualidade marginalizada costumam encobri-la com um véu translúcido tecido por um jogo de palavras que deem conta de atingir o significado esperado, (quase) sempre carregado de um tom pejorativo. Essa supressão é característica marcante em termos de abordagem da homossexualidade, não somente nesta obra de José Lins do Rego, mas em todos os romances explorados nesta pesquisa.

A maneira como o polêmico assunto é explorado no romance em questão revela traços dessa linha tênue que separa a necessidade de calar e sufocar do interesse de expor, exhibir, escancarar o sexo, já que José Lins não deixa de incluir em sua narrativa a potência que o sexo representa, na medida em que o desejo sexual das personagens muitas vezes é explorado inclusive como necessidade fisiológica incapaz de ser contida. O silenciamento, todavia, fica a cargo da maneira como essas relações são identificadas, sobretudo no que se refere à representação do desejo e das relações sexuais entre homens, visto que as expressões elencadas e a carga semântica das passagens que descrevem essas relações apontam para a dificuldade de designação dessas práticas, bem como para um viés pejorativo evidenciado em expressões populares estigmatizantes através das vozes das personagens. Albuquerque Júnior considera esse silêncio em torno das práticas homoeróticas como fruto da classificação do nordestino como “macho por excelência, homem rude, viril, forte, destemido, violento, que se forma à imagem e semelhança de sua terra inóspita, seca, difícil, a qual só os homens de verdade, os homens defibra podem enfrentar” (Albuquerque Júnior, 1999, p. 1244).

Diante da dificuldade de designação dessas práticas, que se dá em função de um ideal conservador construído em torno do perfil que rege a masculinidade do homem nordestino, bem como da “inexistência da homossexualidade no Nordeste” no início do século, conforme

pondera Albuquerque Júnior — tendo em vista a ausência de circulação de discursos, exceto pelos médicos e literários, voltados às práticas homoeróticas — parece inverossímil esperar uma abordagem, nesse contexto, que compreenda a homossexualidade como orientação sexual e a explore através de um olhar livre de preconceitos e estigmas. A pretensão, com essas reflexões, é conduzir à ideia de que, a despeito do silenciamento que paira sobre essas relações, José Lins do Rego não deixa de explorá-las, ainda que, diante do contexto cultural e histórico que envolve a época de sua produção, o faça de maneira a reforçar estereótipos e estigmas criados sobre a figura do homossexual. Fica, pois, a cargo da ficção tirar das sombras essa (quase) inexplorada figura, reconhecendo sua existência, apesar de considerar seus amores irregulares.

A relação que se constrói entre Ricardo e seu Manuel é explorada, portanto, com as ferramentas de que o escritor dispõe à época, isto é, consolidada com base no binarismo de gênero e no heterossexismo. O que temos é a “justaposição das duas identidades possíveis” (Albuquerque Júnior, 1999, p. 1248), em vez da consideração de uma terceira possibilidade de sexualidade, ou mesmo de gênero. Embora o romance traga para suas linhas a exploração do relacionamento entre o protagonista e o cozinheiro, o desejo homoerótico não se restringe a eles, mas é silenciado (ou sufocado) e só se dá através da justificativa da ausência de mulheres: “os homens se acostumavam da falta de mulheres amando uns aos outros” (Rego, 2010, p. 28).

Ricardo nota, não sem estranheza, que seu Manuel visitava o quarto do médico à noite. Embora o narrador ressalte que “ninguém se espantava com essas ligações, com estes amores irregulares” (Rego, 2010, p. 28), não deixa também de apontar o incômodo e a repulsa do protagonista: “*Pensou naquilo com nojo uma porção de dias. Um homem servir-se de outro. Lembrou-se dos tempos de menino, das porcarias que faziam entre si na bagaceira. Mas aquilo era de muito longe que nem lhe deixava uma recordação exata. Coisa de menino. Só por vadiagem besta*” (Rego, 2010, p. 28, grifos meus). A despeito da ênfase à repulsa que Ricardo sente ao se ver em um ambiente em que as relações sexuais entre homens são tratadas com certa naturalidade, o narrador faz questão de revelar que ele parece buscar em sua mente algo que lhe sirva de esteio para justificar aquelas relações. Aliás, o próprio narrador, onisciente e intruso, expressa seu ponto de vista a respeito das relações entre homens, na medida em que as define como “amores irregulares”. Não é à toa que ao abordar as lembranças do protagonista em seus tempos de menino na bagaceira, o narrador se refira à descoberta da sexualidade entre garotos como “porcarias”, desmoralizando uma prática natural à puberdade.

Dessas memórias ressurgem a figura de Mané Pereira cuja homossexualidade é explorada

na narrativa de *Doidinho* como insinuação¹⁶ ocorrendo somente aqui a confirmação das relações que a personagem mantinha com outros homens. “No engenho havia no entanto um velho dado àquela história. Era o negro Pereira que tirava esmola para os santos. Chamavam de tio Mané Pereira e ele sempre tinha um moleque fornido, morando em sua casa [...] Gostava de viver com homens. Ricardo ouvia os cabras do eito falando da *fraqueza* do tio velho” (Rego, 2010, p. 28, grifo meu). Chama a atenção o reconhecimento, por parte do narrador, dos envolvimento de Mané Pereira e, mais do que isso, de seus interesses como “fraqueza”, contemplando a perspectiva da homossexualidade enquanto fracasso da masculinidade, bem como explorando a ideia de que, ao se entregar a esses desejos, a personagem demonstra falta de força moral, como uma inclinação ao vício ou incapacidade de contê-lo.

O narrador também deixa claro que, a despeito do julgamento que recai sobre suas atitudes e práticas sexuais, a personagem não deixa de ser respeitada, o que se dá, sobretudo, em razão de sua inclinação religiosa. Junto a esse respeito também se manifesta (ou é reiterada) a carga da depreciação de sua masculinidade, visto que logo após a referência às atitudes de Mané Pereira como “fraqueza”, ao abordar o respeito que lhe é atribuído, o narrador o define como “coitado”: “respeitavam o coitado, não lhe diziam nada que não fosse da maior consideração. E Mané Pereira dormia na sua cama de vara com moleques que eles todos conheciam” (Rego, 2010, p. 29). Ademais, o narrador lança sobre a personagem o estigma do “sodomita”: “aquela opa até os joelhos, aquela coroa de santa dentro do prato com rosas davam ao sodomita um prestígio de sacerdote” (Rego, 2010, p. 29), e também menciona o fato de Mané Pereira ter “até” o respeito das prostitutas e de, inclusive, representar “grande concorrência” para elas: “Até as raparigas sabiam respeitar o grande concorrente” (Rego, 2010, p. 29).

Nesse contexto das lembranças de Ricardo em busca de figuras ou situações que lhe servissem para comparar o que ele presenciara no engenho com aquilo que via agora em Fernando é que o protagonista concebe os reais interesses do cozinheiro, confirmando suas suspeitas. “Ali em Fernando a coisa era outra. Os homens-mulheres não eram raros como no engenho. Seu Manuel cozinheiro era um. Não havia mais dúvida. A princípio Ricardo teve medo, uma vergonha maior do que aquela de amar sozinho. O tempo porém foi dando costume às suas repugnâncias” (Rego, 2010, p. 29). Além desse percurso de conscientização do protagonista acerca da presença mais enfática dessas figuras na prisão, destaca-se neste fragmento a escolha do termo “homens-mulheres”, que reproduz o eco do inconsciente de uma população ainda distante de um discurso capaz de reconhecer e validar a

¹⁶ Mané Pereira é mencionado no subtópico 1.2.1 dedicado aos romances que exploram as homossexualidades em foco. Nesse caso, a ênfase é dada à “suspeita” quanto à sua masculinidade, por meio da sugestão da homossexualidade da personagem, confirmação que só ocorre em *Usina*. (Vide páginas 45 e 46).

homossexualidade.

Apesar de o sexo ser um fator tão importante para o bem estar do indivíduo, a ciência demorou muito para entender a sua fisiologia. Até os anos 1950, consideravam-se “bizarros” comportamentos que para muitos, hoje, seriam reconhecidos como “normais”, se é possível estabelecer o que é normalidade. Somente com a publicação dos primeiros trabalhos sobre fisiologia sexual, após a década de 1960, é que foi introduzido o estudo da sexualidade humana no círculo das escolas médicas americanas. No Brasil, contudo, pouco se estudava o assunto nas escolas da área da saúde (Carmo, 2011, p. 338).

A heterossexualidade assume, portanto, o posto de única sexualidade possível e viável, de tal modo que os indivíduos que se distanciam dessa sexualidade ideal são reconhecidos com base no binômio de sexo (macho/fêmea) e de gênero (masculino/feminino), conforme revela o discurso que define os homens homossexuais como “homens-mulheres”, aproximando-os ou equiparando-os ao feminino.

Os pensamentos de Ricardo trilham um caminho que parece conduzi-lo a um fim já premeditado: a aceitação (ou mesmo sujeição) da ideia de um envolvimento afetivo/sexual com outro homem. É como se a personagem se inclinasse, por meio de suas lembranças e alusões a outros casos em que vira essa relação, a compreender e aceitar a possibilidade de um envolvimento como esse. Perspectiva que se confirma no fragmento anterior no instante em que o narrador aponta, em uma espécie de cadência, o percurso dos pensamentos do protagonista, que inicia com o medo, passa pela vergonha, mas com o tempo atinge a aceitação, “dando costume às suas repugnâncias”. Nesse contexto, Ricardo se permite aceitar a primeira investida do cozinheiro, e em uma narrativa repleta de insinuações cujo teor é vago e nebuloso, reforçando a hesitação e o incômodo, é que se dá a primeira relação entre eles.

Então ouviu que batiam na porta. Uma voz soprada, chamando por ele. *Ficou com medo, medo de um crime, de uma aparição de alma.* Tremia na rede quando a voz se elevou mais: — Abra, menino, sou eu. Uma voz angustiada, uma voz de quem se humilhava até o mais baixo. — Abra, menino, sou eu. Conheceu quem era. Era seu Manuel. Abriu seu quarto. O frio da noite entrou-lhe de portas adentro. E com ele o *companheiro que lhe chegava tremendo, de fala amedrontada, ofegante*, como de um faminto de muitos dias. Quando ele se foi, Ricardo pensou em muita coisa mas depois um sono pesado pegou-o na rede até de manhã, com o sol alto (Rego, 2010, p. 29, grifos meus).

A descrição da cena da primeira relação sexual entre os dois é marcada por uma linguagem quase enigmática, de tão preocupada em encobrir o que havia ocorrido. A descrição se dá, portanto, a meias palavras, ressaltando sua interdição. Ademais, aquele medo que Ricardo manifestara e a que o narrador se refere, no fragmento citado anteriormente, ao explorar gradativamente o percurso para que o protagonista não necessariamente aceitasse, mas se acostumassem ao que antes lhe causara repugnância, é reiterado aqui com ainda mais ênfase, revelando seu ápice, a ponto de configurar-se quase como uma fobia, ressaltando o caráter de transgressão daquelas suas lembranças, daquela possibilidade de vínculo afetivo/sexual com

outro homem. O pavor do protagonista, todavia, não impede que a relação seja consumada, embora muito nas entrelinhas. Há um lapso proposital que separa o instante em que Ricardo abre a porta e seu Manuel entra do momento em que o protagonista se vê sozinho novamente e, mais uma vez, é atormentado por seus pensamentos cíclicos.

No fragmento anterior também sobressai uma contradição que paira sobre a figura do “cozinheiro de três mortes” (como seu Manuel é reconhecido no presídio). Trata-se da ênfase à vulnerabilidade e fragilidade com a qual a personagem é apresentada na cena: o “companheiro” chega tremendo e sua voz é angustiada, marcada pela humilhação, sua fala é amedrontada e ofegante. Esse viés contraditório é percebido por Ricardo, que diante do ocorrido é assaltado por mais reflexões: “Seu Manuel, um homem com três mortes, fazendo coisas assim, feito uma mulher no cio, atrás dele, do médico. Custava a compreender. O mundo dava voltas que só o diabo sabia. E Deus? O que diria Deus daquilo tudo?” (Rego, 2010, p. 30). O argumento de que o protagonista se vale, e que o leva a incompreender as atitudes do cozinheiro, envolve justamente o caráter contraditório (segundo seus preceitos) da masculinidade de Manuel. Não é à toa que Ricardo contrapõe as três mortes carregadas pelo cozinheiro à sua atitude de “mulher no cio”. Ou seja, intriga-o o fato de um homem, cuja masculinidade estaria (supostamente) validada e consolidada através dos atos violentos cometidos, adotar uma atitude que lhe arranca a virilidade, posto que o equipara ao feminino.

Mergulhado em seus devaneios, o protagonista é consumido pela culpa enquanto continua a buscar justificativas (ou mesmo perdão, apelando até para o olhar divino sobre seus atos pecaminosos) para o despontar daquele “amor irregular”. Ao longo de sua busca por argumentos que tornem a relação ao menos viável, ou por fuga dessa culpa que o consome, Ricardo começa a ceder e a enxergar com mais ternura (ou menos repugnância, conforme quer o narrador), essa “amizade” de seu Manuel: “ele vivia diferente, a amizade de seu Manuel lhe trouxera de um homem a ternura que nunca sentira nem mesmo de mulher” (Rego, 2010, p. 30). É, pois, através dessa assimilação confusa e repleta de comparações, reprodução (e até questionamento) de estigmas e de retaliação que vai se consolidando a relação entre as duas personagens, ambas reproduzindo, cada qual a seu modo, estereótipos voltados às expressões das masculinidades.

E por falar em estigmas voltados à masculinidade, surge na narrativa a figura de Jesuíno, carregando o fardo da perda da virilidade em razão de sua fragilidade, denunciada através do choro: “Melhor para ele era falar com Jesuíno, o negro besta que por tudo caía no choro” (Rego, 2010, p. 30). Há uma espécie de código moral masculino que rege esse ambiente em que as personagens se veem. Haja vista a ambientação do romance no cárcere privado no exílio de

uma ilha no Nordeste brasileiro, o perfil masculino estimado não poderia se afastar de ideais como os de virilidade e brutalidade, de modo que àqueles que se mostram incapazes, por qualquer razão que seja, de reproduzir ou atingir esse ideal resta o distanciamento desse perfil, que culmina na aproximação imediata ao extremo oposto, isto é, ao feminino, somando-se a carga da perda de respeito e valor enquanto homem.

Há uma espécie de ansiedade diante do que parece ser a desvirilização da sociedade e dos homens deste espaço. O nordestino é um tipo regional inventado nos anos vinte justamente diante desta ameaça de feminização da região. Ele emerge como um tipo que deve resgatar as tradições de uma sociedade em declínio, entre elas, a tradição de mando, poder, autoridade, virilidade dos homens das gerações anteriores (Albuquerque Júnior, 1999, p. 1244).

É o que se dá com Jesuíno, a quem, por conta da demonstração de sentimentalismo através do choro (reconhecida pelos demais como fraqueza), não resta outra possibilidade que não a extinção de sua masculinidade.

No começo haviam botado o pobre no presídio, com aqueles que não prestavam para nada, que eram os párias, os infimos. Sofrera o diabo mas logo depois um guarda o escolhera para criado. Fazia serviço de mulher. Muito melhor, apesar de tudo, que a vida com os pestes, com os sentenciados que não tinham jeito de gente (Rego, 2010, p. 30).

A fragilidade (ou fraqueza) de Jesuíno, além de provocar a perda de seu valor enquanto homem, é o que causa seu “rebaixamento” à categoria feminina, sendo escolhido para criado do guarda, executando “serviço de mulher”. O apreço que Jesuíno nutre por Ricardo diz respeito ao vínculo e à relação com as memórias dos seus, do Recife, do engenho, posto que os momentos que compartilhavam o conduziam ao passado, com seus filhos e sua mulher “e sempre vinha o choro, as lágrimas correndo pelo rosto. Coitado!” (Rego, 2010, p. 31).

Dessas lembranças de Jesuíno e diante da saudade de sua terra e dos seus, o narrador parte para reflexões do protagonista que busca (em vão) um sentimento parecido, que o conduza a essa mesma falta.

Todos ali, quando falavam em voltar, era com a ambição de ganhar um tesouro, de ver o mundo outra vez, sentir-se gente, pessoa humana. Ele não. Era uma vergonha pensar nisto. Um homem em Fernando de Noronha sem vontade de que os seus dias de degredo corressem, fossem para o inferno. O que seria aquilo? Doença ou castigo do céu? Bem que podia ser castigo (Rego, 2010, p. 31).

É através da comparação com o sentimento expresso pelos demais, que emanavam tanta saudade e vontade de voltar à sua terra, que Ricardo nota seu deslocamento ao perceber, não sem constrangimento, a ausência dessa vontade. E embora o narrador ressalte o incômodo e a incompreensão do protagonista com essa falta de vontade de voltar, a justificativa para esse sentimento é um tanto representativa. No espaço do cárcere e do exílio Ricardo pôde provar sentimentos que sequer conhecera em liberdade. Enquanto ainda era moleque no engenho ele buscara o amor, quisera encontrar uma mulher para si, no entanto, ironicamente, é somente

nesse espaço, que para os demais representa privação e sofrimento, que ele de fato encontra a reciprocidade, o afeto que tanto buscara. A ironia, habita, portanto, o encontro com essa possibilidade afetiva no espaço do cárcere, da (suposta) privação, que para Ricardo acaba representando a libertação das amarras sociais para viver seu amor, ainda que irregular.

O incômodo do protagonista com esses sentimentos e com os laços que estabelecera com aquele ambiente detestado por todos o leva ao silenciamento: “calado ficava com as suas fraquezas. Nem a Jesuíno, nem a seu Manuel tinha coragem de abrir a boca e falar daquilo” (Rego, 2010, p. 31), pois essa sua falta de vontade de abandonar o cárcere também poderia ser identificada como fraqueza, ressignificando as diversas maneiras de falhar e fracassar enquanto homem.

Após lançar essas reflexões titubeantes, o narrador retoma a relação que se constrói entre o protagonista e o cozinheiro, e tendo abordado o processo de aceitação e entrega de Ricardo a esse envolvimento, atravessando a resistência motivada pela repugnância, passa então à consolidação daquela voluptuosidade que se dera entre os dois.

Ricardo deixava-se ficar assim. Era um gozo, uma volúpia desesperada com que ele passava o dia a sonhar, aquela de sentir-se bem perto de seu Manuel, o homem de quem no começo tivera medo, e sentir aquelas mãos que se ensanguentaram alisando a sua cabeça com a delicadeza que nem Isaura e nem Odete souberam ter (Rego, 2010, p. 32).

Dominado por uma consciência que diante de sua realidade não encontra fuga da padronização heteronormativa, e com base em suas experiências sexuais, Ricardo compara o toque de seu Manuel com o das mulheres com quem se envolvera, alocando o cozinheiro em um posto de superioridade em termos de delicadeza. Parece haver, na construção desse desejo homoerótico, bem como na descrição das condutas e maneiras de cada um deles, uma espécie de inversão de papéis no que se refere à hierarquia masculina. Antes, porém, de mergulharmos nessa perspectiva discorrendo sobre os traços masculinos/femininos dessas personagens, é válido pensar a construção e o significado dos conceitos de masculinidade e feminilidade.

Masculinidade e feminilidade, como são compreendidas tradicionalmente, [são] traços ou características que exibimos com base em nosso sexo, essa classificação não coincide com a classificação dos sexos biológicos masculino e feminino. Para Judith Butler, “o gênero é uma identidade tenuemente construída com o tempo – por meio de uma repetição estilizada de atos.” [...] Enquanto o gênero não é a mesma coisa que masculinidade e feminilidade, *papéis de gênero* tendem a se encaixar em papéis masculinos e femininos (Bola, 2022, p. 34, grifos do autor)

Trazendo para o cerne dessa discussão a representatividade dos papéis de gênero de que fala Bola ao explorar o conceito de Butler, é possível identificar um perfil antagônico na figura de seu Manuel, na medida em que a ênfase à sua fama de assassino violento contrasta com a ideia que se cria dele por meio de adjetivações que conduzem à imagem da candura,

benevolência e até delicadeza. A masculinidade de seu Manuel, fora dali, estaria garantida, consolidada através da violência e das mortes pelas quais fora responsável. No entanto, naquele cenário onde tudo é possível, onde há liberdade, ainda que com o peso da repugnância aos olhos de alguns, para experiências e desejos “irregulares”, cai a máscara viril do cozinheiro, favorecendo a emergência de um arquétipo feminilizado.

Ricardo, em contrapartida, carrega uma imagem vacilante marcada pela inconstância no que se refere à validação de sua masculinidade. Aliás, em *O moleque Ricardo*, sua virilidade é posta em xeque justamente por sua “ausência de fôlego para as noitadas” (Rego, 1984, p. 23).¹⁷ Outra característica que balança as estruturas da masculinidade de Ricardo é sua inclinação sentimental, seu sonho com o amor verdadeiro também explorado no enredo de *O moleque Ricardo*. Tanto a construção quanto a ruptura da imagem masculina dos dois caminham na cordabamba do discurso de um narrador que entre uma e outra cena de envolvimento sexual ou afetivo faz questão de reiterar, de um lado, seu Manuel como “homem de três mortes”, e de outro, a “entrega” de Ricardo sempre marcada pela repulsa ou pela lembrança de seus relacionamentos heterossexuais.

Sustentando essa reflexão acerca da inconstância da consciência do protagonista sobre sua masculinidade e do vínculo entre a sexualidade e a provação de virilidade, ao passo que o fragmento anterior aponta um Ricardo mais desapegado dos julgamentos e entregue ao desejo homoerótico, o trecho a seguir rompe com essa perspectiva retomando a rigidez em prol de sua masculinidade: “Às vezes Ricardo sentia náuseas de tudo isto, um nojo de se ver assim, acariciado, coberto dos cuidados e dos dengos de um outro homem” (Rego, 2010, p. 33). O frenesi das incertezas do protagonista a respeito de seu envolvimento com outro homem não lhe concede um instante sequer de constância, pelo contrário, Ricardo mantém o cabo de guerra, mas não consegue escolher um lado.

Uma vontade de fugir, de fugir mais de seu Manuel do que da ilha, lhe apertava [...] À noite, porém, seu Manuel chegava para o seu quarto. Vinha com aquela ternura que era uma mistura de agrado de mãe e de rapariga, tão bom, tão carinhoso que ele se perdia outra vez, entregando-se a tudo que viesse, até o fim. Depois que ele se ia, o nojo voltava (Rego, 2010, p. 33).

O envolvimento entre eles não se restringe ao âmbito do desejo, haja vista que o cozinheiro proporciona ao protagonista todo o afeto com que ele sonhara. Ricardo materializa e identifica em seu Manuel as figuras femininas representativas de sua vida, e conforme o relacionamento entre eles ultrapassa as barreiras da sexualidade atingindo o envolvimento afetivo, o cozinheiro assume tanto o posto quanto a imagem feminina, seja com ares de candura e delicadeza de mãe ou com a volúpia de rapariga. Ao ocupar o posto de mulher, seu Manuel

¹⁷ Vide página 121.

se distancia completamente de sua masculinidade, dificultando a sustentabilidade do argumento do narrador, que parece querer usar como âncora da virilidade as três mortes que o levaram à prisão.

Há uma célebre ponderação atribuída a Oscar Wilde, segundo a qual “tudo na vida tem a ver com sexo, exceto sexo, que tem a ver com poder”. Esta asserção atinge um ponto crucial nesse par “romântico irregular” formado por um cozinheiro de três mortes e um moleque de engenho. As relações de poder que envolvem o sexo são responsáveis por definir a posição de cada um, de acordo com suas atitudes e características e “se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo” (Bourdieu, 2020, p. 42). Nesse sentido, ao ocupar o papel feminino, seja no âmbito sexual, seja em suas maneiras submissas, resta a seu Manuel o papel passivo, tanto é que ao tomar conta das ponderações de Ricardo o narrador adere à lógica heterossexista atribuindo o papel (estipulado como) feminino ao cozinheiro. “Deodato e Jesuíno estavam ali para qualquer dia levarem o diabo e ele vivendo de grande, naquela sem-vergonhice, com um homem como mulher no quarto [...]” (Rego, 2010, p. 35). Não há lugar, na narrativa e nas reflexões conduzidas pelo narrador, para a consideração da existência de dois homens em uma relação afeita/sexual, pelo contrário, o que ocorre é a completa extinção da masculinidade (de um dos envolvidos) para que a relação se torne ao menos “viável”.

Ao oscilar entre desejo e repugnância, Ricardo se mantém agarrado, ainda que por um fio, à sua masculinidade. O protagonista parece estar à deriva, ora entregue ao vai e vem das ondas das carícias de seu Manuel, ora engolido por um mar revolto de nojo e vergonha. Nesse sentido, ao passo que a virilidade do protagonista se ancora na busca pela fuga daquela relação, a do cozinheiro se esfacela à medida que adere ao papel passivo “[...] quando a noite entrava de ilha adentro, seu Manuel chegava-se para ele, vinha *medroso, trêmulo* e, perto do seu negrinho, o assassino *perdia a coragem*, parecia mais uma *pobre vítima, sem força para erguer a voz*” (Rego, 2010, p. 36, grifos meus). O narrador não deixa de reiterar os assassinatos cometidos pelo cozinheiro, contrastando a imagem viril com a postura submissa à qual ele adere. Aliás, os termos e trechos destacados no fragmento apontam para o fracasso de sua qualidade viril, posto que nem o mais violento dos homens seria capaz de sustentar sua masculinidade se lhe fosse atribuída tal somatória de características emasculantes.

Mesmo tomado pela inconstância de seus sentimentos quanto ao envolvimento com seu Manuel, Ricardo continua se mostrando incapaz de conter seu afeto e negar suas ternuras de mãe e sua volúpia de rapariga, de modo que a relação deles se estreita, deixando as sombras e

chegando ao conhecimento de todos: “Na ilha todo o mundo sabia da coisa. Olhavam para eles dois como marido e mulher. Ninguém reparava naquilo, quase todos viviam assim” (Rego, 2010, p. 36). Essa observação do narrador vai de encontro às reflexões de autojulgamento do protagonista ao se incomodar por viver “com homem como mulher no quarto”. Esse antagonismo sustenta a perspectiva de que, apesar da naturalização das relações homoeróticas naquele ambiente, a resistência e o preconceito sobrevivem. Não obstante, é na “irregularidade” que Ricardo encontra o amor que tanto buscara, seja no sentido de ruptura com o padrão heteronormativo, seja através da representação do cárcere enquanto libertação, posto que mulher nenhuma o amara tanto quanto o cozinheiro.

Quem o amara assim? Mãe Avelina, Isaura, Guiomar, Odete? Ninguém no mundo tivera para ele um amor como aquele de seu Manuel [...] aquele sentenciado louro, de três mortes, [que] faria o impossível para viver ao seu lado. Via assim que havia amor no mundo e que o amor era capaz de mover o mundo (Rego, 2010, p. 38).

Todo esse profícuo conteúdo, explorado até aqui, voltado à abordagem da temática da homossexualidade que brota da narrativa de *Usina* é fruto apenas do primeiro capítulo da obra, atestando seu valor no que se refere à temática em questão. Aliás, o capítulo se encerra com a partida de Ricardo da ilha de Fernando de Noronha contemplando seus pensamentos assombrados pelo preconceito que sofreria quando soubessem “de suas misérias” (Rego, 2010, p. 39).

No segundo capítulo se materializa aquilo que o protagonista temera em seus devaneios ao longo do primeiro: o retorno à sua terra não lhe causa o sentimento de alegria e nostalgia que acomete os demais. E, tal qual Ricardo previra, a ilha lhe faz falta.

Na ilha dormia com um sono de pedra, depois que seu Manuel deixava o seu quarto. Dormia como uma pedra caindo no fundo do rio. Os sonhos que lhe vinham eram mais dos primeiros meses. Depois ganhara a afeição do sertanejo louro e a vida foi mudando para melhor. Por isto sentia saudades da ilha. Só podia ser ele muito ruim para sentir saudade de lá. Ninguém sentia. Todos chegavam do presídio com impressão de um retorno do inferno. Ele não. Ele voltava e a vida que lhe apareceu foi uma vida de encarcerado sem esperança (Rego, 2010, p. 46).

Ricardo rema na contracorrente, posto que o cárcere para ele fora libertação, enquanto a saída da prisão remete ao verdadeiro encarceramento, na medida em que fora da prisão o mundo era irreduzível, sem meio-termo, sem exceção à regra, aquele que não respeitasse as normas seria excluído, desvalorizado ou ridicularizado. Não é à toa que o maior receio do protagonista envolve justamente o preconceito que sentiria ao voltar para Recife. E a saudade (clandestina) que sente da ilha, ou melhor, da liberdade para viver (e amar) — ainda que com os pés fincados no preconceito — como bem entendesse é silenciada, haja vista a culpa e a vergonha desses seus sentimentos e vivências.

O envolvimento do protagonista com outro homem é recebido pelos seus com o peso do

preconceito, culminando na ausência de lugar, no desencaixe: “para ele, Ricardo, só havia um jeito; era fugir, botar de lado aquela besteira pelo povo de Jesuíno e ganhar para uma terra qualquer, mesmo que fosse para viver como cachorro. Ninguém queria bem a ele. Deodato ficara com ódio, por causa de sua fraqueza [...]” (Rego, 2010, p. 46). O estigma que recai sobre o protagonista é seu cárcere, de modo que a única possibilidade que lhe resta para viver (ainda que como cachorro) é a fuga daquele ambiente.

Ricardo decide, portanto, retornar ao Santa Rosa. Os momentos que tivera com seu Manuel, o prazer e a felicidade que experimentara passam, então, a ocupar o espaço dos sonhos, simbolizando a despedida de uma vida (e de uma liberdade) que lhe custara sua masculinidade e sua honra.

Seu Manuel no sonho estava magro. E por mais que Ricardo fizesse o amigo não se chegava, não se aproximava dele. Uma angústia dominava-o. Chorava de ver o outro e de não poder se encontrar com ele. Acordou sobressaltado. Teria acontecido uma desgraça com o seu companheiro? Acordou triste e foi para o serviço, atravancado com aquele pensamento. Não tinha uma pessoa para desabafar, para abrir-se. O sonho ficou com ele a manhã toda. Morrera ou estaria doente lá em Fernando, o único ser no mundo que fora para ele o que nunca ninguém tivera sido? (Rego, 2010, p. 47).

Ricardo trilhara tortuosos caminhos, vira de tudo, sonhara com o amor e, de fato, o encontrara, todavia na contramão daquilo que o mundo permitiria, refletindo a irregularidade que o título desta tese carrega. Toda essa vivência do protagonista, atravessada pela culpa diante da descoberta dos desejos homoeróticos, se dá na primeira parte do romance. A segunda parte narra o retorno às raízes, o processo de busca de si, abarcando as lembranças das experiências do protagonista.

Tudo que fora seu, se fora: mulher, amigos. Odete morrera, Guiomar se matara, Florêncio, Simão, d. Isabel, Mané Caixeiro, Pai Lucas se foram para o outro mundo. O amor de seu Manuel enchera-lhe os dias da ilha de uma satisfação incalculável. E não podia falar disto a ninguém. Amor de um homem que era uma miséria para os outros. O moleque Ricardo se ligara com um criminoso em Fernando. Deus livrasse ele de que viessem a saber disto. Cairia na boca do povo e estava desgraçado para o resto da vida. E no entanto para ele o criminoso de três mortes fora quem melhor no mundo gostara de si. Coitado! Como não estaria de longe pensando nele! (Rego, 2010, p. 49).

Nas reminiscências de suas experiências, a descoberta desses amores (irregulares) assume lugar de destaque, posto que, a despeito de sua própria resistência, os pensamentos de Ricardo se desenvolvem em um caráter cíclico, sempre incidindo para um ponto comum: aquela história de amor proibido. No entanto, com o retorno ao Santa Rosa, Ricardo buscava voltar à sua essência e abandonar aquele sentimento e as vivências pelas quais se culpava.

Era uma ânsia, uma vontade de gritar naquele carro para todo mundo: “Eu sou Ricardo, moleque de cria que trazia os jornais da estação, que fugi, que me danei pelo mundo, que estive em Fernando, que vi gente morrer; que vi homem na cama dos outros. Eu sou um negro infeliz, sem amigos, sem mulher, sem vontade de amar” (Rego, 2010, p. 53).

Nesse sentido, ele tenta então forjar uma imagem sobre si mesmo se eximindo,

conscientemente, do peso da homossexualidade, ao mencionar que vira homens na cama dos outros, deixando, todavia, de se incluir nesse “grupo”. À medida que amadurecera, o moleque do Santa Rosa também entristecera, e sua infelicidade fica a cargo da solidão que sentia, que ele atribui à ausência de amigos e de mulher. E se outrora ele “só sabia amar, viver de amor como de pão” (Rego, 1984, p. 90), agora se via sem vontade de amar, ou melhor, sem vontade de amar uma mulher e sem coragem para amar outro homem.

É com essa reflexão que se encerra a primeira parte da obra, dando início à segunda, que narra o processo de transformação do engenho e construção das usinas. Há, portanto, uma lacuna no que se refere à presença de Ricardo, que só retorna à trama no sexto capítulo desta parte, deparando-se com um mundo novo, diferente daquele em que vivera e de que se lembrava, mas não deixando de se entregar ao prazer nostálgico de se banhar no rio Paraíba tentando recuperar o moleque que um dia fora.

O moleque viera de outras terras quebrado de reveses. Vira a mulher e os amigos morrerem, *tivera homem com ele na cama*, comera cadeia em Fernando. Uma vida inteira ficava atrás. O corpo de Ricardo tivera muitas almas, fora de outros Ricardos. O mundo, que vira e que sofrera, ficara para trás. Tudo se fora. Naquele rio estava deixando agora os restos, lavava o seu corpo (Rego, 2010, p. 90, grifos meus).

E se no final da primeira parte o narrador cedera a voz para que os caminhos que Ricardo trilhara fossem descritos a partir de sua própria perspectiva, desta vez a descrição se dá em terceira pessoa, não havendo, pois, a mesma preocupação em ocultar a experiência homoerótica do protagonista. Aliás, o narrador parece querer desbancar o personagem, na medida em que faz uso da mesma frase e o mesmo contexto que Ricardo utilizara e do qual se eximira, remetendo à presença dos homens nas camas uns dos outros, mas desta vez fazendo questão de inclui-lo, conforme o trecho em destaque revela.

O processo nostálgico de Ricardo, que segue rememorando os tempos do Santa Rosa, se mistura à realidade com a qual ele se depara e à qual precisa se encaixar. Nesse novo mundo, o protagonista parece tomado por um estado de inércia, ali os dias se arrastam, fazendo-lhe o favor de levar junto seu passado. O narrador menciona, inclusive, a “quase” inexistência para Ricardo da vida do Recife e de Fernando, e a esse “quase” ele atribui, logo em seguida, às “saudades esquisitas” que o protagonista ainda sentia de seu Manuel, reiterando sua inútil tentativa de fuga desses sentimentos, bem como a vergonha e a culpa que recaem sobre ele.

E Ricardo foi ficando. A vida do Recife e de Fernando *quase* que não existiam mais para ele. *Às vezes*, quando ficava nos fundos do barracão, vinham-lhe umas saudades esquisitas. Lembrava-se de seu Manuel. E era do que não queria se lembrar pela vergonha que tinha. Parecia coisa absurda pensar naquilo. Um homem precisando de outro para certas coisas (Rego, 2010, p. 95, grifos meus).

Ademais, soa irônica a escolha do narrador ao mencionar a “quase” inexistência do passado para Ricardo, bem como o uso do termo “às vezes” relacionado às saudades que sentia

do cozinheiro, tendo em vista a ênfase às assíduas visitas de seu Manuel nos pensamentos do protagonista, tanto na realidade quanto nos sonhos. E até suas noites de insônia são comparadas com o sono pesado que dormia na ilha, junto ao cozinheiro.

Quando abria os olhos estava pensando em seu Manuel. Nunca mais viu uma amizade que fosse escrava de outra como aquela. Nunca mais que uma pessoa lhe quisesse tanto bem, lhe fosse tão dedicada. Tinha pena do companheiro. Só na ilha procurando um e outro para viver. Infelicidade maior não poderia existir. Lembrava-se da primeira vez que ele chegou no seu quarto, de como apareceu ofegante, de fala aflita como se tivesse regressado de uma viagem onde não tivesse comido e bebido. Seu Manuel devia sofrer mais do que Florêncio e Simão, juntos. E a alegria dele, depois que o conheceu, cantando de manhã no serviço, leve como um menino (Rego, 2010, p. 95).

Ricardo tenta bloquear os sentimentos que nutria por seu Manuel, mantendo o envolvimento que se dera entre eles no sigilo de seus pensamentos, que apesar de sua resistência, atravessam-lhe a mente e se impõem com o vigor de uma obsessão, da qual o protagonista é incapaz de se livrar. Ademais, ele também tenta transferir para o cozinheiro a tristeza, sua companheira desde que deixara a ilha, criando uma espécie de unidade com seu Manuel, ou ainda visando considerar que o sofrimento do outro ao perdê-lo talvez fosse maior que o seu próprio.

A ameaça que a homossexualidade representa para a masculinidade de Ricardo motiva sua vergonha, repugnância e negação, mesmo diante de um amor que jamais havia sentido. O receio de ser rechaçado por sua perda de virilidade é responsável até por seu destino, haja vista o abandono de Recife em razão do preconceito. No entanto, toda essa fuga e negação revelam-se frívolas tanto ao longo quanto ao fim da narrativa, posto que Ricardo se torna refém de seus pensamentos quase obsessivos a respeito de seu Manuel, do que vivera com ele, do que ainda poderia ter vivido e especulando como viveria o cozinheiro agora, sem ele.

O protagonista também demonstra arrependimento, embora não exatamente daquilo que ele mesmo tenta se convencer: de ter se envolvido com um homem, mas por não se permitir viver esse amor tão profundo e real com o qual sonhara por tanto tempo. Ao optar por resgatar sua masculinidade Ricardo abraça a infelicidade, castrando seus desejos e afetos, sem direito de fuga. Seus dias felizes ficam presos no passado, na prisão, ao lado de seu Manuel, onde vivera aquele amor (irregular), sem poder de fato desfrutar do que sentira, refém das amarras morais que o impediam de amar e ser amado por um homem. O verdadeiro cárcere, todavia, é a vida fora de lá, na qual as aparências devem ser mantidas sob pena de extinção de sua masculinidade. Por fim, o moleque do engenho, livre e que vivia de amor e sonhava em encontrar um amor para si, torna-se homem, preso, vivendo de saudades e claramente amargurado.

3.2 OCTÁVIO DE FARIA: INSTROSPECÇÃO E RUPTURA

Considerando a consagrada divisão do romance de 30 em “social” e “intimista”, a primeira parte deste capítulo foi dedicada à análise de uma das obras de um romancista consagrado na corrente social e no campo do romance regionalista. Aliás, a grandiosidade da obra de José Lins do Rego garantiu-lhe o reconhecimento como um dos escritores mais importantes dessa geração.

[...] Constituindo uma verdadeira linhagem, a partir do Romantismo até atingir o Modernismo, temos, de um lado, o regionalismo, mais ou menos estrito, conforme o material é fornecido pela área urbana ou pela rural. Do outro lado, em evolução paralela, muitas vezes se confundindo as duas, uma fornecendo a base ambiental sobre a qual a outra levanta situações humanas, a linha psicológica, à qual preocupam problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino [...] (Coutinho, 1959, p. 321).

Ao longo do primeiro capítulo desta tese essas correntes literárias que marcaram o romance de 30, bem como algumas de suas particularidades, foram exploradas de maneira mais assídua. Neste momento, portanto, o intuito é apenas revisitar o assunto, reiterando o domínio do romance social sobre o intimista e trazendo algumas reflexões que conduzam a discussão ao ponto desejado, isto é, o valor de um romance intimista como *Mundos mortos* que carrega o despontar de uma série de fôlego (“Tragédia burguesa”), a despeito de sua marginalização.

As narrativas de caráter social, de tão imbricadas em representar a realidade, muitas vezes assumem o aspecto de documentário, simulando um estudo sociológico. A corrente introspectiva, por sua vez, não conquistou, de início, tanto reconhecimento, muito menos os holofotes, que iluminavam as obras dedicadas a promover um espírito nacionalista e escancarar a realidade brasileira. A baixa adesão e a desvalorização dessa linha, em vista de suas preocupações de caráter psicológico, elaborando questões da mente humana, relegou ao ostracismo diversos escritores, alguns dos quais conquistaram prestígio tardio, ao passo que outros se mantiveram nas sombras da vasta produção romanesca dessa geração.

Os anos 30/40 são os anos do romance social e “nordestino”. Iniciando-se em 1928 com *A Bagaceira*, um romance das secas, esse período veria o ciclo famoso escrito por José Lins do Rego, o romance proletário de Amando Fontes, o romance político de Jorge Amado e o romance psicológico de Graciliano Ramos, para mencionar apenas os nomes de absoluta primeira linha. Era tal a força e a popularidade dessa corrente, que rejeitou tacitamente para uma certa marginalidade romancistas de tendência diversa como Otavio de Faria e Érico Veríssimo (Martins, 1965, p. 18).

A crítica literária da época diverge a respeito da produção de Octávio de Faria, há aqueles que exaltam seu estilo, bem como sua audácia diante das abordagens temáticas conflitantes com sua conduta religiosa, e há os que incompreendem seu processo criativo e encaram sua imersão nas narrativas e sua luta interna como incapazes de promover um conteúdo

significativo e unificado. É o caso, por exemplo, de Alfredo Bosi, que critica, sobretudo, a estilística do autor.

De Otávio de Faria a crítica já terá dito o essencial: “criador de almas”, mas escritor literariamente falho. A publicação seguida dos volumes do seu roman-fleuve, *A Tragédia Burguesa*, tem confirmado esse juízo [...] A *Tragédia Burguesa* poderia ser o painel da grande cidade apreendida na existência de jovens sem raízes, enovelados no dia-a-dia das suas aventuras afetivas e intelectuais. Poderia ser o romance capaz de transpor para um plano ético e religioso os conflitos de milhares de rapazes e moças que respiram a mundanidade decaída da condição burguesa. Mas para tanto faltou-lhe um mínimo de formalização artística que teria unificado aquela vasta dispersa matéria de ideias e emoções (Bosi, 1994, p. 470-471, grifo do autor).

Apesar de seu incômodo com a escrita de Faria, Bosi não deixa de mencionar os atributos do autor no que se refere aos dois primeiros romances que compõem a série, compreendendo que a “queda formal” de sua obra teria se dado nos romances seguintes. Antonio Candido, por outro lado, não demonstra sequer considerar qualquer valor à produção de Faria, reduzindo sua obra à prolixidade, através de um parecer ácido.

Ensaísta de direita atraído pelos aspectos dramáticos do catolicismo foi Otávio de Faria (1908-1980), que empreendeu como romancista uma obra cíclica em 13 volumes, *Tragédia Burguesa* (1937-1977), série prolixa e irregular, de uma escrita pouco elaborada, onde passam os temas da adolescência em face do pecado, o conflito entre vocação e convenções numa atmosfera de crise dos valores da classe média, marcada pela tensão e a angústia dos dramas de consciência (Candido, 1999, p. 83, grifo do autor).

A rejeição explícita a Octávio de Faria, responsável por relegá-lo ao ostracismo, não se restringiu, todavia, à sua produção literária. João Luiz Lafeté em sua obra *1930: A crítica e o Modernismo* (2000), que, aliás, conta com prefácio do próprio Antonio Candido, se inclina a criticar o posicionamento de Faria diante de sua recusa declarada acerca da importância do Modernismo, acabando por excluí-lo da literatura, sem se preocupar em justificar esse ostracismo, demonstrando uma postura ultrajante fundamentada na influência de outras críticas.¹⁸

Embora as críticas tanto de Bosi quanto de Candido se concentrem sobretudo no fator estético, enquanto a de Lafeté é motivada substancialmente pela negação do autor ao Modernismo, é inevitável atrelar suas posturas ao conservadorismo e ao incômodo com o confronto que os textos do autor expressam em relação à sua postura religiosa, de católico fervoroso. Ademais, parece haver uma unidade crítica, uma espécie de rede que vai sendo tecida pelo fio da influência, justificando esse posicionamento ácido de Lafeté sem preocupação com uma argumentação mais aprofundada para fundamentar sua crítica. O fato é que aquilo que gera polêmica na obra de Faria fica sujeito a posturas divergentes e mesmo antagônicas. Nesse sentido, nem só de desaprovação formou-se a crítica literária à produção desse autor, haja vista

¹⁸ Na página 65 é explorado um trecho dessa crítica de Lafeté a Faria.

as considerações de diversos estudiosos a respeito do valor e das contribuições de seus textos.

É notável o desconforto da crítica diante de uma literatura disruptiva que não só expõe, mas se entranha na esfera sexual, explorando a imponência do desejo, inclusive, do homoerótico, especialmente tendo em vista a imagem do conservadorismo e do catolicismo que pairava sobre o autor, castrando suas tentativas de alçar voos para além do território esperado. Também parece haver, através do olhar da crítica, um incômodo com a unidade que vai se construindo gradualmente entre autor e obra. A imersão de Faria em seus textos nem sempre é vista com bons olhos. “Sucedem, porém, que um romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior” (Rego, 2010, p. 21). Essa reflexão de autoria de José Lins do Rego em nota à primeira edição justamente do romance *Usina* cabe, pois, perfeitamente ao contexto da obra de Octávio de Faria.

A Revista Brasileira publica em 2008 uma edição que conta com a homenagem, de três importantes literatos, ao centenário de Octávio de Faria. Um deles é Álvaro Lins, que questiona a crítica frequente à escrita do autor, defendendo sua autenticidade, produzindo um discurso que enaltece sua capacidade criativa e seu estilo próprio.

Diz-se, por toda parte, como lugar-comum, que o Sr. Otávio de Faria escreve mal, que tem uma forma detestável. Ainda neste ponto sinto a necessidade de fazer uma distinção. Pode-se admitir que sua forma de expressão não se reveste de uma convencional beleza artística nem se apresenta agradável para um primeiro encontro. Na verdade, é sempre com dificuldade que se faz a leitura das primeiras páginas dos seus livros. Não creio, porém, que esta verdade signifique uma deficiência, sendo antes uma virtude da sua personalidade que não se oferece senão aos que estão em condições de compreendê-la. [...] as dificuldades todas desaparecem na proporção em que se avança na leitura. Não se deve esquecer, além disso, que o romance tem o seu próprio estilo, ou mais ainda: que todo romance em particular tem o seu estilo em acordo com a realidade que está exprimindo. Um personagem terá que falar nos seus diálogos e se exprimir nos seus pensamentos em acordo com as suas próprias condições e o seu próprio caráter. Parece-me, assim, que há uma harmonia entre o estilo do Sr. Otávio de Faria e a realidade humana e literária da Tragédia Burguesa (Lins, 2008, p. 40).

Lins considera virtude o que muitos críticos compreendem como falha, lançando um olhar mais abrangente sobre a produção de Faria, e sugerindo que esse desagrado revela mais sobre o próprio crítico, que estaria, segundo sua perspectiva, aquém da capacidade de compreensão da literatura que o escritor propõe. Aliás, é impossível mergulhar na imensidão de obras como *Mundos mortos* e *Os caminhos da vida* sem a paciência de quem vai conhecendo aos poucos e a passos lentos, através da apresentação detalhada, personagens atravessados por diversos conflitos internos e sentimentos a serem (ou não) resolvidos.

Tarcísio Padilha, ocupante, em 1997, da cadeira nº 2 na Academia Brasileira de Letras, também se presta a homenagear Octávio de Faria no centenário de seu nascimento, tratando justamente da complexidade sentimental de suas personagens.

humana que a impregna e não pelo momento fugaz de uma crise da burguesia carioca das décadas de 1920 e 1930. Suas personagens ganham vida na pena ágil de Otávio, por maneira a que os reconheçamos como se foram seres vivos diante de nós, com suas paixões, seus dramas de consciência ou sua inconsciência ética, e até seu intento por vezes angélico de perfeição (Padilha, 2008, p. 49).

Todavia, não é somente no plano estético que a produção de Faria provoca a crítica tradicionalista da época. O romance inaugural da “Tragédia burguesa” revela uma profunda geração de conflitos, e os sentimentos censurados pulsam em suas personagens de maneira tão intensa que causa a impressão de que o autor habita aquele recinto, como se abandonasse a vida social e passasse a viver literariamente. Faria vai além do esperado na corrente introspectiva, trazendo para suas linhas problemas de alma tão repletos de sinceridade e profundidade que parecem ser seus. Ele extravasa suas personagens, rompe seus contornos e mergulha na obra. Antonio Olinto, cujo texto estreia as três visões sobre Octávio de Faria na referida edição da Revista Brasileira, pondera acerca dessa imersão do autor na obra ressaltando que “Otávio de Faria tem a coragem de fazer uma coisa que amedronta a maioria dos romancistas contemporâneos: entrar no romance e dele participar, como autor, como homem. De vez em quando, o destino de sua gente lhe toca tão de perto que o narrador com ele se confunde” (Olinto, 2008, p. 31). Aliás, a imersão de Octávio na literatura que produz se manifesta sob a insígnia da coragem de maneira ainda mais evidente se considerarmos seu inegável conflito entre religiosidade e sexualidade, sobretudo seu estado de crise com sua homossexualidade.

Fábio Figueiredo Camargo, professor no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e pesquisador assíduo no campo temático da literatura e homoerotismo, publica um artigo intitulado *Corpo, culpa e vergonha em Mundos mortos de Octávio de Faria* em que discorre acerca do conflito constante do autor entre religiosidade e homossexualidade, presente tanto em sua obra quanto em seu diário. Para explorar o receio do próprio escritor em relação à maneira como a crítica da época receberia seu romance, o pesquisador traz à tona uma carta de Faria a Lúcio Cardoso em que o autor de *Mundos mortos* demonstra preocupação com o julgamento dos críticos católicos da época diante das abordagens polêmicas de seu romance. Camargo também reitera a culpa e a vergonha que permeiam o discurso do autor “em produzir um romance que trate de assunto tão espinhoso a ele e a seu círculo de amigos” (Camargo, 2020, p. 5).

A produção do romance de estreia da “Tragédia burguesa” foi, sem dúvida, disruptiva, posto que envolveu o enfrentamento de uma série de conflitos e crises, e sua recepção pela crítica, conforme Faria previra, não se deu sem turbulências. Mas que tipo de arte não causa tumulto? O esplendor de sua obra, tal qual Álvaro Lins considera ao ponderar a singularidade de seu estilo, envolve justamente esse caráter desordeiro, que tira a crítica do lugar e rompe

com padrões preestabelecidos.

Tendo em vista a imersão de Octávio de Faria na corrente introspectiva e sua notável fluência nas questões internas da alma humana, seu romance inaugural, repleto de personagens masculinas que lidam, cada qual à sua maneira, com as intempéries de suas masculinidades, fornece conteúdo mais do que profícuo para análise neste estudo. Isso posto, feitas as considerações necessárias envolvendo a fortuna crítica, as crises, conflitos e polêmicas que permearam a produção e publicação dessa obra, cabe, pois, ceder espaço à narrativa de *Mundos mortos* notando de que maneira as masculinidades são (des)construídas, e qual é o lugar ocupado no desenvolvimento da trama para a abordagem da (homo)sexualidade.

3.2.1 A utópica busca pela redenção: homossexualidades e masculinidades em *Mundosmortos* (1937), de Octávio de Faria

3.2.1.1 Descoberta do mundo

Mundos mortos é dividido em três partes: “Descoberta do mundo”; “A sombra de Deus” e “O anjo”. Embora visitemos a primeira, ponderando questões caras à temática das masculinidades, como a descoberta da sexualidade, a garantia da virilidade e o fracasso da masculinidade, é sobre a segunda que a presente análise se concentra de maneira mais assídua, em razão justamente da abordagem da moral sexual e do autojulgamento conflitantes com o desejo homoerótico.

Partindo da consideração de que “na obra de Octávio de Faria, todos os problemas morais – o que equivale a dizer praticamente todos os problemas do mundo contemporâneo para ele – são vistos a partir da questão da moral sexual” (Bueno, 2015, p. 343), é coerente que logo na primeira parte a narrativa se proponha a explorar as vivências e impasses de um protagonista (Ivo) em relação à descoberta do desejo, algo que, para ele (em consonância com a perspectiva de Bueno) se revela como a Descoberta (com D maiúsculo mesmo) de tudo o que importa, isto é, como a verdadeira “Descoberta do mundo”, fundamentando o título dessa parte. É somente na segunda parte que se desdobra o conflito que envolve o despontar de um desejo homoerótico (que Roberto Dutra nutre, ainda que de maneira silenciosa e tacitamente castrada, por Carlos Eduardo), em um ambiente regido pela moral cristã, daí o sugestivo título: “A sombra de Deus”. A terceira parte é dedicada à construção da figura angelical de Carlos Eduardo, enaltecendo sua pureza, que corroborando com a moral religiosa lhe garante a imagem da candura. O título dessa parte “O anjo” também contempla uma pista do desfecho da história, em que Carlos Eduardo mantém e consolida sua integridade angelical ao morrer, ironicamente, antes de ser iniciado sexualmente, isto é, antes de ser desmoralizado pela tentação da carne.

A análise proposta contempla a obra em uma sequência linear, visando à praticidade e

à sistematização da abordagem dos assuntos a serem explorados, respeitando a apresentação das personagens e o desenrolar dos fatos na narrativa. Nesse sentido, tendo em vista o surgimento da temática da homossexualidade somente na segunda parte, de início são propostas reflexões voltadas à construção de perfis e à fixação (e questionamento) de estereótipos vinculados à masculinidade hegemônica que reforçam a heteronormatividade.

A apresentação do protagonista da primeira parte é aliada à introdução de seus impasses voltados à sexualidade. O narrador, onisciente e intruso, apresenta um Ivo não somente invadido, mas atormentado pelo despontar de seus desejos sexuais de garoto na puberdade. Aliás a abordagem do peso que a sexualidade carrega é, inclusive, anterior à apresentação do próprio protagonista, posto que o romance se inicia explorando a dificuldade que Ivo enfrenta para adormecer, atravessado por pensamentos pecaminosos, que lhe causam profundo incômodo e dos quais ele tenta (em vão) fugir.

Aquela foi uma noite de inquietação excepcional, mas Ivo não percebeu bem em que diferia das outras. Depois de longa insônia, chegou à conclusão de que não adiantava querer opor resistência. Se não conseguia dormir de outro modo, por que não se entregar logo? Por que ficar se gastando em esforços inúteis? Sabia bem o perigo que corria, mas estava cansado de lutar em vão. Na próxima confissão, falaria a padre Luís, explicaria tudo. Até lá, teria paz, voltaria a dormir assim que terminasse as orações, acordaria bem disposto, descansado (Faria, 1991, p. 15-16).

Embora possamos, a partir do contexto e da semântica que integra essa cena, inferir que essa inquietação de Ivo e essa “entrega” a que o narrador se refere envolvem a pulsão sexual e a busca pelo prazer, ainda paira o silenciamento sobre o assunto, revelando seu caráter de interdição. O peso da censura sobre a sexualidade é tamanho que o narrador não ousa escancarar essa abordagem, mantendo o assunto nas entrelinhas e explorando-o por meio da sugestão. Aliás, o narrador de *Usina* assume postura semelhante, visto que ao abordar as memórias de Ricardo em seus tempos de menino também se abstém de explorar o assunto abertamente, optando por um jogo de palavras que, além de manter a prática encoberta, reforçando seu caráter de interdição, lança sobre a masturbação o estigma do vício.¹⁹

A entrega de Ivo a seus impulsos sexuais não se dá, todavia, sem muita reflexão, que lhe servem para pesar as vantagens e desvantagens de ceder a esse instinto. A despeito do “perigo”, o protagonista se mostra incapaz de opor resistência a esse impulso e se entrega supondo que aquilo lhe traria tranquilidade e uma noite de sono. No entanto, o peso da culpa que ele carrega é tamanho que lhe impede o relaxamento, conduzindo-o ao sentido oposto: “ao contrário do que supunha, a resolução não o tranquilizou e o sono não veio. Não compreendia bem por que, mas sentia-se contrariado, a consciência doendo” (Faria, 1991, p. 16).

Somente na sequência desses devaneios em confronto com o aflorar da sexualidade é

¹⁹ A esse respeito, vide páginas 172 e 173.

que o narrador, de fato, nos apresenta o protagonista (Ivo) – um garoto de dezesseis anos que terminava o curso no São Luis de Gonzaga, um colégio de padres. Órfãos desde muito pequenos, Ivo e seu irmão mais novo (Carlos Eduardo) são criados pelas tias. Aos doze anos o protagonista vive seu primeiro amor pela prima (Lourdes) cuja imagem é, até então, imaculada, figurando a perfeição. A mudança dessa idealização inocente e pura se dá com a chegada da puberdade, que representa o encarceramento nos pensamentos luxuriosos revelados logo no início da narrativa, conforme explorado anteriormente.

Os corpos desses garotos que vivem segundo os princípios de um colégio dirigido por padres carregam o peso do pecado desde muito cedo, antes de sequer descobrirem suas potencialidades sexuais. Ao explorar a postura receosa de Faria ao tratar de um assunto tão polêmico, Fábio Camargo aponta esse peso, tratando da culpa e da vergonha que recaem sobre esses corpos: “há uma vergonha do corpo e de temas relativos à sexualidade que não deveriam ser lidos, ditos, escritos ou, caso sejam produzidos, deveriam ser censurados pelas famílias, daí todo o medo que [Octávio de Faria] afirma sentir na carta ao amigo Lúcio Cardoso” (Camargo, 2020, p. 6). Ademais, o receio de Faria reflete o de seu protagonista, consolidando a particularidade de sua obra no que se refere à exploração de seus próprios conflitos, mergulhando na narrativa, como se dela participasse.

Diante da incapacidade de conter seus desejos e de seu impulso por aliviá-los, a culpa acomete Ivo, de modo que, tanto pela necessidade de redenção quanto pela busca por aconselhamento, o protagonista procura o padre Luis para se confessar, reforçando o estigma do pecado e da impureza da descoberta da sexualidade. Somente a partir desse momento é que o narrador nos conduz ao espaço do colégio, apresentando as personagens e cenários que virão a compor o enredo.

O conteúdo da obra, em sua vastidão, possibilita uma série de aprofundamentos temáticos, contando com diversas personagens integrando a narrativa, seja em posição de destaque ou nos planos secundário e terciário. Nesse sentido, considerando o recorte temático deste estudo, são trazidas para a discussão apenas personagens e cenas cuja construção e exploração através dos olhos do narrador revelam-se proficuas para a abordagem das masculinidades e/ou da homossexualidade.

Reforçando o caráter maniqueísta frequente na obra de Faria, a turma de Ivo é dividida em dois grupos: de um lado “os carolas”, composto por cinco rapazes entre os quais Ivo está incluído; de outro “o grosso da turma”, formado pelos demais, quase todos sem preocupação religiosa, embora comungassem todos os dias. Entre eles está João Graça, que afirma não acreditar em Deus. Estes se mostram “dispostos já a aceitar o que lhes viesse cair às mãos,

ansiosos por provar as coisas boas e agradáveis da vida” (Faria, 1991, p. 22). Ao consagrar essa divisão da turma baseada na crença religiosa, o narrador imediatamente consolida a perspectiva de que existem aqueles que são considerados bons “os carolas”, embora tentados pelos pecados e pelos pecadores e, ironicamente, fadados a não “provar as coisas boas da vida”, ao passo que os demais são alocados no extremo oposto, sendo, pois, relacionados à maldade.

Essa classificação dialoga com a construção da masculinidade dos garotos pertencentes a cada um dos grupos, posto que, apesar da problemática evidente e importante entre religiosidade e sexualidade, há em contrapartida a questão que envolve a validação da masculinidade através da sexualidade, considerando seu caráter de garantia de virilidade. A relação sexual, ou melhor, heterossexual, surge com o valor de transição para a fase adulta, uma vez que, de todos os rapazes que possuem características que figuram a maturidade, como “calças compridas” e “buço forte”, “apenas dois conheciam mulher” (Faria, 1991, p. 23). E ao explorar o assunto por meio de uma construção semântica que indica oposição, revelando que a despeito desses sinais de maturidade apenas dois haviam vivenciado algum tipo de relação e/ou contato sexual, o narrador naturaliza a ideia de que a passagem de um homem para a fase adulta evoca a relação sexual com uma mulher, conduzindo o leitor a lançar um olhar de julgamento sobre os garotos.

Apesar da valorização da iniciação sexual em termos de validação da virilidade, a polêmica e o receio se mantêm mesmo em meio ao grupo dos despreocupados com religiosidade, posto que “desses dois, só um o confessava” (Faria, 1991, p. 23). Aquele que confessava, não coincidentemente, era João Graça, o mesmo que havia perdido a fé, corroborando a construção do vínculo entre sexo e pecado. Ao passo que “o outro, Luís Soares, escondia o que acontecera, por se julgar obrigado a isso, dado que se dizia católico e era dos mais exaltados nas discussões religiosas” (Faria, 1991, p. 23). Este, por sua vez, integrante dos “carolas”, opta pelo silêncio em função da vergonha e da culpa que carrega.

A despeito do contraponto entre garantia de virilidade e manutenção de uma postura de candura, o narrador não deixa de reiterar o peso da sexualidade e, mais do que isso, da relação heterossexual para a consolidação da masculinidade, o que se confirma através da valorização de “[...] ter uma mulher nos braços, possuí-la como um homem, dormir depois ao seu lado” (Faria, 1991, p. 24).

Em uma conversa informal os garotos se aprofundam nesse censurado assunto. E embora alguns se mostrem incomodados, enquanto outros demonstram empolgação, todos parecem, de certa forma, maravilhados, ainda que dominados pela culpa e pelo medo. É desse

contexto que começa a despontar a admiração que Ivo passa a nutrir por João Graça²⁰, fundamentada sobretudo no fato de que o colega representa a entrega aos desejos, a libertação desse cárcere do corpo censurado e o acesso à virilidade. Em um diálogo entre eles o discurso de João toma o sentido de libertar Ivo dessas amarras morais da religião, buscando convencê-lo da naturalidade da (hetero)sexualidade: “— Muita e muita coisa do que eles proibem fazer, não é mal, absolutamente. Por exemplo, esses desejos que a gente tem de mulher e que dizem que é pecado, baixeza, animalidade... Tudo isso é tolice” (Faria, 1991, p. 43). A fala de João encontra respaldo no posicionamento de seu pai, não é à toa que o garoto sempre recorre aos dizeres paternos para validar seu discurso em defesa da necessidade implacável do sexo para os homens.

Essa influência paterna é bastante significativa na obra de Octávio de Faria. No subtópico 2.1.2, dedicado à abordagem do pressuposto da herança orgânica masculina como justificativa para a violência, é explorada uma cena de *Os caminhos da vida* em que Pedro Borges se mostra influenciado e moldado pelas atitudes e pelo discurso do pai, o qual se assemelha a essa abordagem do pai de João Graça – que considera o sexo como necessidade masculina implacável – todavia, assumindo um caráter um tanto mais radical, uma vez que Pedro trata com naturalidade o estupro cometido pelo pai, nutrindo por ele um sentimento de empatia.

Ao vivenciarem a transição da infância para a adolescência, atravessando a puberdade, esses garotos veem diante de seus olhos e à disposição de seus corpos um leque de possibilidades para descoberta da sexualidade e dos desejos quase sempre (in)contidos. Todavia, além de enfrentarem o caos de suas mentes jovens e confusas, eles também precisam lidar com a moral sexual que lhes é imposta, conduzindo-os à insegurança, vergonha e culpa diante das reações naturais de seus corpos. O que lhes resta, portanto, é escolher as batalhas que vão lutar: ou abdicam de Deus e da fé, caminhando para o lado da maldade, que em contrapartida representa liberdade, ou se mantêm presos às amarras da religiosidade, permanecendo bons, apesar de atormentados e infelizes.

O fato é que a sexualidade detém tamanho poder sobre essas personagens que chega a se tornar uma obsessão, não só para os garotos que atravessam a puberdade, mas até para os próprios padres que, ao buscar reprimi-lo a qualquer custo, centralizam o sexo. A religião, nesse sentido, assume as rédeas no âmbito do controle, e a necessidade de confissão vai ao encontro das ponderações de Foucault (1988) acerca dessa espécie de culto ao sexo, ainda que através da

²⁰ No subtópico 2.1.1, que explora a temática da heterossexualidade relacionada à virilidade, é analisada justamente uma cena em que Ivo se mostra maravilhado com a naturalidade com a qual o colega exerce e expressa sua sexualidade.

censura e da repressão.

No âmbito das descobertas sexuais há uma evidente separação entre aquilo que é abominado e considerado pecado e o que é aceito e compreendido como natural. A primeira situação envolve a busca por apaziguar a necessidade individual de prazer, sem que haja envolvimento sexual. A descoberta do próprio corpo através da masturbação é castrada e tratada como perversão, não é à toa que o narrador reitera a necessidade de confissão de Ivo após “se entregar”. A censura é tamanha que diante da abordagem do assunto, o qual inclusive se estende ao longo de diversas páginas, ocupando, aliás, o posto de uma das temáticas de maior enfoque na obra, o narrador, refletindo a hesitação do próprio autor, se utiliza de diversos sinônimos eufêmicos para explorá-lo, sem jamais recorrer a termos mais claros, como “masturbação”. Tomando este caminho, esse narrador onisciente e intruso se abstém também de qualquer julgamento, além de conduzir o leitor a incorporar essa imagem pejorativa da descoberta da sexualidade.

Do outro lado dessa balança do julgamento moral estaria a relação sexual propriamente dita, e com o sexo oposto, visto que não há brechas para o surgimento ou para a possibilidade de existência do desejo homoerótico (ao menos não por enquanto). A rigor, o argumento que institui essa divisão compreende a justificativa biológica, abrangendo tanto a perspectiva da natureza masculina quanto a da procriação, sustentando assim a moral religiosa.

Os prazeres sexuais que tinham tido, até então, vinham sempre acompanhados de muita baixeza, de elementos deprimentes [...] Agora, tudo mudara de um modo impressionante. Talvez ainda estivessem pecando, *mas o estavam fazendo como homens, como verdadeiros homens, sãos, normais, capazes de transmitir a vida*. Era o que faziam todos, uns mais cedo, outros mais tarde. A consciência sossegada, o pecado comum era subitamente eliminado ou deixado para mais tarde, para os momentos de crise. Ficava apenas a permissão para o gozo, limpo, normal (Faria, 1991, p. 54, grifos meus).

Embora permaneça a carga do pecado sobre a relação sexual, seu peso é menor se comparado aos “prazeres sexuais que tinham tido até então”. E novamente a moral religiosa entra em conflito com a busca pela consolidação da masculinidade, posto que, a despeito do pecado, o ato sexual lhes garantiria *status* de virilidade, por meio do qual poderiam ser considerados “verdadeiros homens”, acrescentando-lhes ainda a sanidade, a normalidade e a extraordinária capacidade de “transmitir a vida”.

Uma série de fatores levam a moral religiosa a perder a batalha, visto que “não havia desprezo pelo pecado que matasse aquele desejo de conhecê-lo” (Faria, 1991, p. 55). Isso posto, é dada a largada nessa corrida da masculinidade, todavia não sem os dribles da imposição da moral sexual já internalizada. Ivo passa, então, a concentrar em Lourdes toda sua volúpia, usando-a como subterfúgio para afastar-se do pecado ao mesmo tempo que mantém a

“tranquilidade”, isto é, para continuar a se beneficiar do prazer sexual: “Lourdes devia vir a ele, doce e meiga, acariciando-o, prendendo-o, impedindo que outros interesses tomassem o lugar que era dela e que só dela devia ser. [...] Preciso de Lourdes para não me perder, para poder continuar a viver tranquilo” (Faria, 1991, p. 59). Essa saída que o protagonista encontra para seu conflito provoca também a mudança de sua mentalidade em relação à imagem que tem de Lourdes, rompendo com a idealização da figura feminina e lançando sobre ela a responsabilidade de causar-lhe desejo, de prendê-lo.

Diante dessa busca por prazer sem (ou com menos) julgamentos e, conseqüentemente, pela masculinidade, é reproduzida e disseminada a ideia da acessibilidade dos homens aos corpos das mulheres, como se fossem objetos e lhes pertencessem. Vem daí o discurso do narrador ao considerar a obrigação de Lourdes de satisfazer Ivo. Bola (2022) explora criticamente a dificuldade de muitos homens em compreender o conceito de consentimento, julgando-se detentores do direito de tomar para si os corpos das mulheres. Esta ponderação encontra reflexo, aliás, em uma fala de Lourdes durante uma discussão com Ivo, na qual a garota se queixa do egocentrismo do namorado, atribuindo essa característica a uma qualidade própria dos homens: “Você, gostar ou não gostar, é a mesma coisa... Você é como todos os homens; só gosta de você mesmo [...]” (Faria, 1991, p. 69).

Com essa discussão Lourdes rompe com Ivo, e embora o narrador reitere os olhos marejados e o sentimentalismo da garota, é o protagonista quem se mostra desorientado com o término, ressaltando sua dependência emocional: “na rua, Ivo não sabia o que fazer. Brigado com Lourdes, brigado daquele modo que não tinha a menor dúvida fosse definitivo, sentia-se inteiramente abandonado. Que ia fazer? Que ia ser de sua vida, de seu futuro?” (Faria, 1991, p. 70). Essa desorientação do protagonista remete à ruptura do ideal de masculinidade hegemônica que legitima a subordinação das mulheres aos homens e confere aos homens a qualidade da rigidez, do domínio e da inflexibilidade sentimental, na medida em que é Lourdes quem determina o término, enquanto Ivo se mostra perdido, completamente desnordeado, como se sua vida e seu futuro estivessem nas mãos dela. Isto é, o rapaz se julga no direito de depositar na garota o peso de satisfazê-lo e mantê-lo interessado, no entanto, sua postura de domínio é falaciosa, visto que ele nem sequer é capaz de lidar com seus sentimentos ao ser abandonado.

Ivo é, então, tomado por um sentimento de angústia, não qualquer angústia, mas uma que vem acompanhada dos adjetivos “sombria” e “ruim”, estratégia do narrador para lançar o protagonista de volta ao polo da maldade e do pecado, visto que esse é o gatilho para que Ivo se entregue de vez ao prazer: “sentiu-se aniquilado, sozinho, lutando contra forças muito mais fortes do que ele, forças más que o impeliam para o caminho que todos na sua idade

costumavam seguir” (Faria, 1991, p. 70). Novamente se desenvolve o contraponto entre masculinidade e moral cristã, e com a carga negativa ainda mais marcante pairando sobre a sexualidade. O protagonista se mostra desde o início dividido entre “ser homem”, que nesse caso remete a ser pecador, e ser puro, apesar da tentação, e contrariando seus desejos. Fica, portanto, a cargo da virilidade e da masculinidade a atração do protagonista para o lado do pecado, afastando-o de Deus. Na sequência dessa cena, Ivo aceita o convite para visitar uma casa de pensão com os colegas²¹, decisão que representa a fratura de sua fé, ao mesmo tempo que consolida sua masculinidade, uma vez que ele sai de lá “sentindo-se mais homem” (Faria, 1991, p. 73).

Atravessando essa fase de transição e “escolhendo um lado” Ivo se despede do colégio, dos colegas e da figura inquisidora de padre Luís, que inclusive não deixa de proferir um longo discurso acerca da efemeridade da vida e dos perigos que ela oferece, além de declarar, em uma espécie de profecia, que o protagonista andaria pelo caminho do mal, mas teria tempo de se arrepender e de retornar para lado do bem, que é o seu lugar: “— Você é desses, Ivo. Você, faça o que fizer, role pelos abismos que rolar, tenho certeza que há de voltar um dia” (Faria, 1991, p. 160).

3.2.1.2 *A sombra de Deus*

Ao final da primeira parte, enquanto o narrador nos conduz à despedida de Ivo, também introduz gradativamente a figura de seu irmão, Carlos Eduardo, protagonista da terceira parte e de grande importância na segunda cujo início se dá em uma cena conflituosa e polêmica. Trata-se da descoberta de uma página de diário de um dos alunos do colégio, que revela um conteúdo que causa alvoroço entre os padres. Padre Luis é incumbido de interpretar o conteúdo da página de diário, descobrir a quem ela se refere e levar a notícia ao padre reitor para que a decisão sobre a punição seja tomada: “— trata-se mesmo do que nos pareceu, sem sombra possível de dúvida: um desses sentimentos monstruosos que, nessa idade, desgraçadamente prendem por algum tempo determinadas criaturas a outras, do mesmo sexo” (Faria, 1991, p. 128). Algozes da moral sexual, cabe a esses padres reprimir qualquer sentimento ou inclinação que conduza esses meninos a ceder às impurezas da sexualidade. E se na primeira parte do romance a repressão se dá sobre a descoberta do próprio corpo, natural à puberdade, mesmo na ausência de um objeto de desejo, aqui o escândalo é ainda maior, visto que além de envolver outro indivíduo como alvo desses impulsos sexuais, trata-se de alguém do mesmo sexo.

O discurso do padre Luis logo na primeira abordagem ao caso revela, mais do que a

²¹ Esta cena é explorada no subtópico 2.1.1 Heteronormatividade e virilidade (vide página 123).

identificação das necessidades sexuais enquanto sujeira ou pecado, a compreensão do desejo homoerótico e da relação homossexual enquanto monstruosidade. Trata-se de uma transgressão tão profunda que, diferentemente do que vemos na primeira parte, isto é, das penitências e confissões que resolvem temporariamente os pensamentos e atitudes sexuais pecaminosas, os padres nem sequer sabem o que fazer diante do caso, e se sentem na obrigação de elaborar uma punição rigorosa em acordo com o alto nível daquela violação.

Embora o conteúdo desta página não seja revelado com clareza, no início deste capítulo os envolvidos são mencionados e conseqüentemente se dá, mais uma vez, a divisão maniqueísta. De um lado, o culpado: Roberto Dutra, dono do diário; de outro, o puro e imaculado Carlos Eduardo, sobre quem não há resquício algum de responsabilidade. Padre Luis, em sua posição de conselheiro dos garotos — lembrando, aliás, o padre José Pedro, de Capitães de Areia, que também assume a função de aconselhar os meninos e afastá-los da perversão representada pela homossexualidade — inconformado com aquela descoberta, desenvolve reflexões buscando algo que justifique um garoto bom como Roberto Dutra apresentar tamanha imoralidade, dispondo, inevitavelmente, a homossexualidade no polo da maldade, do desvio. “Era certo que, havia mais de dois anos, perdera completamente a fé, afastando-se de qualquer prática religiosa. Mesmo assim se mantivera sempre em contato com ele e nunca lhe dera o menor motivo de queixa, de suspeita que fosse... quanto mais um escândalo, como aquele” (Faria, 1991, p. 128). As reticências nesse fragmento assumem a função de suprimir um termo, apontando a incapacidade do religioso até de proferir aquela palavra, como se só mencioná-la significasse pecar, então ele cala, querendo silenciar e liquidar a homossexualidade.

Acompanhamos, nos conflitos de Ivo, a entrega aos desejos, às “tentações da carne”, representando o distanciamento da fé, apontando para a ideia de que sexualidade e religiosidade não podem coexistir, de modo que optar por um caminho significa automaticamente se afastar do outro. Com Roberto não é diferente, e o primeiro argumento que o padre encontra para justificar aqueles “sentimentos monstruosos” envolve justamente a perda de sua fé e o afastamento das práticas religiosas, embora, nesse caso, nem isso justifique um escândalo como aquele.

Cabe, pois, a padre Luis a difícil tarefa de convencer o Reitor a não punir Roberto tão severamente, e o argumento do conselheiro remete à salvação de uma “alma desgarrada”, um processo complexo e dificultoso, mas que o padre considera possível, tendo em vista o argumento de que essa alma ainda se encontrava nos primeiros “postos isolados de um terrível deserto”, até porque, a despeito do peso de tudo aquilo, “Roberto, propriamente, nada fizera”

(Faria, 1991, p. 129), ou seja, ainda havia salvação.

Tentando explicar tudo isso ao Reitor, naquela tarde, encontrou-o especialmente mal disposto. E seus esforços para fazê-lo compreender a necessidade que havia de ir buscar aquela alma desgarrada nos primeiros postos isolados de um terrível deserto, foram interpretados como pedidos de clemência e perdão, tentativas para fazer abrandar o rigor com que queria punir o culpado (Faria, 1991, p. 130).

Através da alegoria culpa *versus* morte, padre Luis considera que a expulsão significaria a impossibilidade de redenção, a perda completa daquela alma: “era evidente: impunha-se uma repreensão severa. Contudo, tinha de ser alguma coisa de eficaz, de produtivo, e não um desses golpes secos e estéreis, criadores de barreiras intransponíveis, capazes de matar em vez de curar” (Faria, 1991, p. 130). O Reitor, enfim, acata os conselhos do padre, embora não permita que o conselheiro trate da situação, “falaria ele, para dar mais força, para a censura ter maior repercussão e a ameaça de expulsão ser mais séria” (Faria, 1991, p. 133). O padre, por sua vez, considerando uma vitória a garantia da cura daquela alma ao invés de sua completa extinção, decide tratar depois com Roberto, e a maneira como o narrador expõe essa ponderação do conselheiro aponta novamente para o caráter impronunciável daquele interesse: “e, se Roberto não lhe guardasse muito rancor, pelo fato dele ‘saber tudo’, tentaria agir depois, com a discrição que a natureza do caso exigia...” (Faria, 1991, p. 133).

A única possibilidade de salvação e redenção é por meio da restauração da fé e da moral, e o padre decide então trabalhar em prol do resgate dessa “ovelha perdida”, mas teme o rancor que Roberto possa nutrir “pelo fato dele ‘saber tudo’”. Ao passo que o padre demonstra receio em relação ao rancor que o protagonista poderia nutrir por ele em razão do conhecimento dos seus escritos, o narrador expressa receio mesmo com a abordagem do assunto, daí provém essa substituição de palavras que possam remeter ao conteúdo homoafetivo da página de diário de Roberto por expressões generalizadas, ou pontuações (como é o caso das reticências) capazes de encobrir esse teor. Isso posto, embora o padre não concorde com a expulsão do garoto, e ainda que seus pensamentos caminhem em um sentido que parece ser o da defesa de Roberto, seu posicionamento não se revela menos preconceituoso que o do Reitor, visto que é sempre através de seus olhos que se dão as descrições mais ácidas acerca da possível homossexualidade do garoto.

Também padre Luís está de olhos baixos, aflitos. O caminho seguido pelo Reitor, não só é errado como compromete decisivamente o que querem conseguir. Não é daquele modo que se fala a um menino de boa índole como Roberto, tão acessível às palavras simples, vindas diretamente do coração. Nem é daquele modo que se procura desalojar de um coração contaminado por um mal daqueles, sentimento tão vivo, tão intenso. Aquela descarga cega de adjetivos fulminantes, de repreensões vexatórias, só poderá conseguir uma coisa: afastar Roberto, tornar impossível qualquer penetração na sua alma, nessa pobre alma que necessita de auxílio, de conselhos, talvez mesmo de consolo (Faria, 1991, 134-135).

O fragmento narra as ponderações de padre Luis logo após a abordagem do Reitor a

Roberto, que ao contrário do que eles haviam acordado ocorre de maneira grotesca e agressiva. Não há dúvida ou resiliência quanto ao caráter de imoralidade dos sentimentos do garoto, quanto à contaminação de um coração “por um mal daqueles”. O que difere na postura dos dois padres é apenas sua concepção acerca da possibilidade ou não de salvação dessa alma, que para o Reitor é uma alma perdida, que merece punição e humilhação, enquanto para o conselheiro trata-se de uma alma que necessita de auxílio para se libertar do pecado e retornar à luz.

Não podia faltar, nessas reflexões de padre Luis, outra questão fulcral no que se refere aos estigmas que recaem sobre a homossexualidade: a hipótese do desejo homoerótico como “coisa de criança”, oriundo dos excessos da sexualidade dos corpos em puberdade e, portanto, entendido como algo passageiro.

Roberto rolara a encosta e se deixara levar pelo que havia de pior na sua natureza. Mergulhara fundo. Tão fundo que ninguém podia saber até onde não iria, se continuasse seguindo por aquela estrada envenenada. Mesmo sabendo, como sabia graças ao conhecimento de casos semelhantes, *que certos desvios são apenas passageiros* e não atingem nada do essencial da natureza em formação, o perigo lhe parecia imenso. *Roberto já passara da idade em que misérias como aquelas*, quando acontecem, vão-se com o movimento indiferente dos dias. Aquilo era um sinal mais grave, mais fundo, sobretudo revestindo uma forma tão exaltada. Certas frases da página encontrada arrepiavam padre Luís. Pareciam-lhe frases de amor, definitivas, dessas que os anos não apagam e a vida jamais perdoa (Faria, 1991, p. 141, grifos meus).

Essa concepção da homossexualidade ou dos desejos homoeróticos como passageiros, motivo pelo qual, até certa idade, são tacitamente permitidos ou minimamente aceitáveis, dialoga com a ideia de que “a prática homossexual traz, paralelamente à clandestinidade, um componente não-pragmático, gratuito, lúdico; daí porque é comum em certos estratos da população a experiência homossexual ser vista como ‘coisa de criança’. Fincada na impetuosidade do desejo, sem vínculo com a instituição e ideologias” (Trevisan, 2018, p. 397). Embora não deixe de ser considerada uma transgressão à norma e de receber o peso do repúdio, o maior incômodo do padre diz respeito à possibilidade de aqueles sentimentos terem cruzado essa linha do desejo infantil e atingido uma espécie de irreversibilidade, um caminho sem volta, e essa possibilidade inclusive o leva a um estado de horror.

É chegado então o momento de termos acesso à perspectiva de Roberto, aos receios e até à obsessão que tomam conta da personagem diante da descoberta de seus sentimentos, à maneira como recebe a abordagem dos padres e àquilo que ele (in)compreende sentir por Carlos Eduardo. O garoto mergulha em um estado depressivo quando o assunto vem à tona promovendo um alvoroço. Ironicamente, apesar de manter um diário que lhe serve para desabafar sobre aquilo que ele guarda como um segredo absoluto e impronunciável, Roberto demonstra uma postura e um discurso de revolta em relação à interpretação dos padres sobre seus escritos.

Tanto o Reitor como padre Luís o tinham tratado mal. Honestamente, não se trataria um moleque ou um crápula daquela forma. De posse de uma página do seu Diário, antes de procurar indagar o que realmente havia, tinham preferido fazer uma interpretação absurda, ridícula, deturpando o seu sentimento. A censura se seguira estúpida, humilhante. Ainda pior: valendo-se da possibilidade de expulsá-lo, poucos meses antes do fim do curso, tinham-no obrigado a ouvir insultos e misérias, incríveis deformações dos seus sentimentos (Faria, 1991, p. 144).

Diante da humilhação que sofrera com o ataque do Reitor, Roberto precisara encontrar um subterfúgio para justificar, ou mesmo para compreender, a natureza de seus sentimentos. Nesse sentido, o principal indício da confusão do garoto ou da dificuldade (ou mesmo impossibilidade) de aceitação de sua sexualidade fora da norma envolve seu argumento acerca da pureza de seus sentimentos, o que, entretanto, vai na contramão do sigilo que mantêm sobre eles.

A narração dos sentimentos de Roberto em relação à maneira como fora tratado se dá de maneira gradativa. De início ele mergulha em um estado depressivo, sentindo-se profundamente humilhado, passando então a uma espécie de busca por justificativas que o salvem e reintegrem sua moral, e acabando por demonstrar fúria ao se sentir injustiçado. A indignação e o ressentimento se consolidam e passam a acompanhar o protagonista desta parte em todas as suas reflexões, seja em relação aos pais, que o humilharam, seja em relação a si mesmo e aos seus sentimentos.

O protagonista também se culpa e o narrador, intruso que é, não deixa de denunciar o caráter contraditório da alegação de Roberto acerca da pureza de seus sentimentos por Carlos Eduardo, ao mencionar sua “paixão”: “só agora compreendia, também, quanto fora fraco prometendo destruir o Diário — aquele caderno azul e preto tão querido, onde narrara a sua paixão, dia por dia — como se fosse possível, como se em algum momento tivesse tido a intenção de praticar um crime daqueles” (Faria, 1991, p. 144). Aliás, é somente nesse instante, mais de dez páginas após a descoberta do diário, que é explorado de fato o teor de seu conteúdo. Embora saibamos, através do discurso dos pais, que naquela página havia algum tipo de declaração de amor, as referências ao assunto são sempre voltadas à atrocidade, à monstrosidade, ao pecado, entre diversos outros estigmas, sem que sequer seja mencionado o conteúdo exato daquele texto.

Através da exposição das reflexões confusas de Roberto, o narrador segue tecendo e destecendo a culpa carregada pelo garoto, ressaltando sua incapacidade de aceitar os próprios sentimentos diante do peso do julgamento que sofrera.

A indignação de Roberto não conhecia limites. Mais do que a censura sofrida, era aquela confusão que o indignava. Conheciam-no bastante bem para poder respeitar seus sentimentos, sem precisar confundi-los com aqueles outros que, tão injustamente, desprezavam e condenavam. De tudo, porém o que mais feria, era a lama lançada sobre o seu sentimento por Carlos Eduardo — miséria e injustiça que o punham fora

de si. Seu sentimento nada continha de impuro. E, sobre isso, não admitia a menor dúvida. Tratava-se de uma paixão que o invadira e a que se entregara sem restrições, num grande movimento de coração. Nenhuma impureza, nenhum egoísmo, nenhuma má intenção. Não é uma paixão como as outras, porque é mais nobre e mais elevada. Conhece as outras, sabe a quantidade de impureza que trazem consigo. E sabe quanto a sua é pura, transparente, inteiramente isenta daquele fundo sombrio de desejos maus e baixos (Faria, 1991, p. 144).

Em busca da autodefesa e de argumentos que o livrem de todo esse peso da sujeira e do pecado, Roberto acaba por ceder à ideia de que o sentimento que nutria era, de fato, paixão. Todavia, para isso, ele elabora um novo conceito de “paixão”, um que seja livre de qualquer impureza, um sentimento mais nobre e mais elevado. O direcionamento, conduzido pelo narrador, das reflexões de Roberto escancara sua confusão diante da necessidade de assumir sentimentos que ele sequer demonstra entender, daí essa construção utópica e ilógica de um argumento que pudesse livrá-lo do peso dessa paixão.

Na figura de Roberto e em seus enfrentamentos se evidencia uma questão proeminente na obra de Faria, um dos assuntos sobre os quais o autor se concentra assiduamente. Trata-se da luta do homem contra seu instinto sexual, compreendido como imoral em todos os aspectos que envolve a sexualidade e o desejo. Em vista disso, o autor espelha em Roberto o aprisionamento do indivíduo que, para se salvar da imoralidade, deve não simplesmente castrar seus desejos, mas crer na inexistência deles. Para isso, o narrador tece um longo discurso, contraditório e ilógico, em defesa da pureza desses sentimentos.

Pelo pouco que já conhece, tem horror desses casos — e, naturalmente, o seu nada tem de comum com eles. Nunca desejou Carlos Eduardo, como vê esse desejar aquele ou aquela, com a preocupação exclusiva de tirar prazer do seu corpo, de se satisfazer e seguir viagem. Sem dúvida, Carlos Eduardo é tudo para ele e só pensa nele, de dia como de noite, sempre. Sem dúvida, vive disso, dessa preocupação de todos os instantes, da contemplação diária daquela criatura que representa vida e sem a qual não há mais nada no mundo. Não obstante, seu sentimento é diferente, sua paixão é outra coisa do que o comum das paixões. Qualquer confusão é um crime cometido contra o seu amor, um crime que, se o cometesse, jamais poderia se perdoar (Faria, 1991, p. 144-145).

A despeito do reforço da compreensão que Roberto tem de que esses sentimentos que nutre por Carlos Eduardo possam ser identificados como paixão, seus esforços continuam direcionados a elaborar um novo significado para esse conceito. A luta do protagonista contra a imoralidade se mostra tão intensa que parece mais viável para ele construir um novo significado para o termo, do que aceitar que está “apaixonado”, no sentido literal, por outro homem, já que isso sim seria “um crime que, se cometesse, jamais poderia se perdoar”.

Ao se aprofundar nos pensamentos do protagonista, o narrador revela uma realidade que põe em xeque esse outro conceito de amor e paixão que Roberto tenta, a todo custo, formular e digerir. Essa ruptura se dá, sobretudo, em razão da obsessão que o protagonista constrói em

relação a Carlos Eduardo, que não somente remonta à paixão, mas parece se elevar ainda mais, posto que o Roberto demonstra entrar em uma espécie de transe, no qual idealiza Carlos Eduardo, transformando-o em objeto de sua compulsão: “era como se não houvesse mais lugar nele para nenhum outro interesse, para nada que não fosse Carlos Eduardo [...]” (Faria, 1991, p. 146).

Em defesa à pureza dos sentimentos de Roberto, o narrador elabora um discurso que soa como uma crítica sutil à padronização do amor heteronormativo. Na voz desse narrador nota-se a sombra de um escritor católico que, mesmo reproduzindo os valores da moral cristã como possibilidade de salvação, lança mão de abordagens incomuns para a época, não somente acessando uma temática polêmica, sobretudo em seu círculo, como também questionando certos valores e estigmas que pairam sobre a homossexualidade.

Os homens que reservam com rigor a palavra amor exclusivamente para as relações entre sexos diferentes, certamente não teriam reconhecido, em tantos olhares, o olhar do amor que só sabe ver de um modo, com um mesmo entusiasmo cego e um mesmo exclusivismo que isola um ser e concede-lhe tudo. Roberto, todavia, encontrou logo a palavra e foi como se caísse de joelhos diante dela. O Diário a continha, escrita em todas as páginas, de todos os tamanhos e em todas as línguas, gritada com ingenuidade depois de ter sido ardentemente gerada nas profundezas do seu próprio ser (Faria, 1991, p. 149).

No que se refere à exploração e concepção do amor entre homens, em *Usina*, de José Lins do Rego, também se evidencia o estigma da irregularidade, no entanto, através de outra perspectiva, visto que entre Ricardo e seu Manuel há de fato um envolvimento, palpável, possível e até aceitável, ao menos em determinado ambiente. O conflito que se apresenta no romance de Octávio de Faria, por sua vez, compreende a ideia do amor entre homens não simplesmente como irregularidade, mas como monstruosidade, amoralidade, perversão, miséria, entre diversos outros estigmas. Esse discurso do narrador de *Mundos mortos* trilha, portanto, o caminho oposto a este que relega a homossexualidade ao que há de pior, tentando conduzir o leitor ao menos a considerar como possibilidade a pureza do amor entre homens, validando o sentimento que Roberto Dutra demonstra nutrir por Carlos Eduardo.

A paixão era nele tão forte que venceu logo todos os obstáculos e afogou a angústia do perigo hipotético na certeza de nenhum sentimento poderia ser mais puro do que o seu. Era uma paixão, certamente. No entanto, podia existir alguma coisa de mais puro, de mais elevado, de maior? Se o sublime era alguma coisa mais do que uma simples palavra, não era aquilo, aquele sentimento onde não havia sombra de um interesse mal orientado, um grão de impureza sequer? (Faria, 1991, p. 150).

Há no entanto um contraponto nessa perspectiva de Roberto, assumindo um caráter paradoxal. Para explorar o sentimento do protagonista, ora o narrador usa o termo “amor”, ora “paixão”, quase com o mesmo significado, o que não parece um descuido, uma aleatoriedade, mas sim uma espécie de armadilha, ou um vestígio do que vem pela frente. Anthony Giddens (1993) atribui ao “amor apaixonado” a ligação sexual, mas também uma propensão a atitudes

impulsivas, considerando seu caráter perturbador, ao passo que aquilo que ele nomeia “amor romântico” envolve o predomínio de um sentimento elevado, o “amor sublime”, sobre o envolvimento sexual.

Levando em consideração que Roberto argumenta incansavelmente sobre a pureza e a complexidade de seus sentimentos, distanciando-os de qualquer interesse sexual e até repudiando essa possibilidade, chega a soar inadequado o uso do termo “paixão” para descrevê-los, a não ser que essa escolha guarde algum objetivo específico, hipótese mais provável tendo em vista a mudança no perfil desse sentimento ao longo da narrativa. Mas isso é assunto para outro momento, um pouco mais além, em um diálogo que estabelecemos com ponderações de Bell Hooks, importante pensadora contemporânea e ativista do feminismo negro, dedicada à diversas temáticas entre as quais estão o amor e as questões de gênero. Por enquanto, todavia, nos concentremos sobre a represália sofrida pelo protagonista, que culminou na mudança de seu padrão comportamental em relação ao objeto de seu amor (ou desejo – ainda que ele negue).

Nas ponderações e devaneios de Roberto intensificam-se sua confusão e desorientação, visto que é ele mesmo quem derruba os argumentos que tentara levantar. Diante de tantas elaborações, de ideias tecidas e destecidas, o narrador parece querer conduzir o leitor a desconfiar do protagonista cujo intuito, a partir da descoberta de seu diário pelos padres, é defender sua inocência e resgatar sua moralidade, mesmo que para isso precise aniquilar seus sentimentos.

Essa análise vai ao encontro das reflexões que Eve Sedgwick propõe em *A epistemologia do armário*, sobretudo no que se refere à complexidade do conceito de identidade *gay* e abrangendo a ideia de saída do armário como “a revelação de um desconhecimento poderoso como um ato de desconhecer, não como um vácuo ou vazio que ele finge ser, mas como um espaço epistemológico pesado, ocupado e consequente” (Sedgwick, 2007, p. 35). Para Roberto, não se trata simplesmente da passagem do desconhecimento ao conhecimento da própria identidade, visto que se reconhecer como homossexual lhe é inconcebível. Reprimido e repreendido pela moral religiosa, o protagonista se vê enclausurado no armário, e quem guarda as chaves são os padres, de modo que para se libertar ele precisaria compreender seus sentimentos, assumi-los e se posicionar em negação a todo um sistema e a todas as suas crenças. Ir de encontro a tudo aquilo que para ele representa a retidão e a bondade não parece, no entanto, um caminho possível ao protagonista caso queira pertencer àquele espaço e manter sua alma a salvo. Ao passo que assumir seus sentimentos não é uma opção e negá-los não é suficiente, o terceiro caminho que Roberto encontra o conduz ao sentido oposto ao da porta de

saída do armário, posto que o afasta de seus sentimentos, em uma tentativa de transmutar amor em ódio. O começo dessa mudança se dá durante um torneio escolar de tênis de mesa em que Roberto é posto a duelar com Carlos Eduardo. Em razão do receio de ser julgado pelo padre Luis e pelo Reitor, o protagonista é inundado por uma insegurança extrema a respeito de como deve agir: ao mesmo tempo que teme ser educado demais, receia também ser agressivo com o objeto de sua adoração, mas acaba optando pelo segundo caminho, aderindo ao “ataque ofensivo” a Carlos Eduardo, humilhando-o violentamente.

Não importa, porém, o caminho escolhido pelo protagonista, seus sentimentos sempre se mostram mais insistentes que sua capacidade de reprimi-los ou de se livrar de seus rastros. Até o fato de seu segredo vir à tona representa a passagem das sombras à clareza, tornando mais difícil a tarefa de conter seus sentimentos, uma vez que diante do escândalo Roberto é posto a refletir incessantemente sobre o assunto. Nesse sentido, aquilo que se mantinha sufocado e silenciado, guardado a sete chaves e com caráter de adoração, a partir da descoberta torna-se obsessão, e por mais que o protagonista defenda a todo custo se tratar de um sentimento puro e idealizado, suas atitudes e pensamentos se revelam muito mais conduzidos ao impulso sexual da paixão do que ao “sentimento elevado” do amor. O diário não serve a Roberto apenas como subterfúgio para confessar seus sentimentos, mas também se torna uma espécie de relíquia, um objeto responsável por represar esses sentimentos com os quais ele é incapaz de lidar. E quando esse segredo vem à tona ele é impelido a pensar nele obsessivamente, ainda que tentando negar ou suprimir aquilo que sente.

A idealização pura é abalada e Roberto passa, de fato, a desejar Carlos Eduardo. Embora saibamos da iminência desse desejo desde o início, sabemos também da censura que o acompanha, não permitindo que ele aflore, ao menos não de maneira muito evidente. No entanto, ao explorar os pensamentos de Roberto, o narrador tenta conduzir o leitor a crer que essa mudança é repentina. Essa tentativa do narrador se evidencia com a revelação do autoquestionamento do protagonista acerca do momento em que seus interesses mudaram, do instante em que houve essa “infiltração traiçoeira”.

Não foi só durante o jogo, tratando Carlos Eduardo como não se trataria a mais desprezível das criaturas, que eu profanei a minha paixão. Já antes, e de uma forma bem pior, num terreno bem mais grave...” Como? Quando? De que modo? Não sabia. Sabia que sim, e que, agora, era tarde para poder deixar de ver, como antes. Fizesse o que fizesse, descobrisse a atenuante que descobrisse, não podia negar: seu coração era um ninho de desejos estranhos, considerados baixos por ele próprio [...] Como fora, então, se não sabia, se não podia dizer o momento, o instante da infiltração traiçoeira? (Faria, 1991, p. 163).

Não encontrando resposta às suas perguntas, Roberto passa então a buscar alguém a quem possa atribuir a responsabilidade por essa invasão de “desejos estranhos” em seus sentimentos antes tão puros, transformando em repugnante o que antes era sublime: “Não

ousava pensar friamente, mas, sabia bem, o modo pelo qual queria a Carlos Eduardo, agora, era diferente, triste, repugnante aos seus próprios olhos” (Faria, 1991, p. 164). Mergulhado em seus devaneios de autoflagelo, de início o protagonista responsabiliza os padres por condená-lo ao relacionarem seus sentimentos a tamanha miséria.

[...] não cessava de amaldiçoá-los [tanto o Reitor, como padre Luis], especialmente a este último que, nesse momento, detestava do fundo da alma. Sobretudo, não suportava a ideia de que o estivesse supondo capaz de ter armado um plano abjeto para seduzir Carlos Eduardo. No instante em que sentia a corrupção penetrando na sua paixão, devastando tudo, podia aturar não importa o que, menos uma suspeita sobre a pureza dos seus sentimentos anteriores, dos seus atos realmente sem maldade (Faria, 1991, p. 165).

Ao perceber a ameaça do surgimento desses desejos, considerados impuros, e responsáveis por corromper aquilo que outrora sentira, além da fúria que toma conta do protagonista, surge a necessidade de se justificar, esclarecer e reiterar a pureza de seus sentimentos anteriores. E a mágoa que transparece nesse discurso indica, não sem ironia, que o protagonista reconhece que esse amor tão defendido passara a ser substituído por um sentimento diferente desses “anteriores”.

Padre Luis podia ficar descansado, podia tranquilizar também o Reitor: *Carlos Eduardo Freitas, menino-prodígio, menino-pureza, não corria nenhum risco, por parte dele*. Tudo o que se passasse nesse sentido, se passaria no seu coração - onde ninguém tinha o direito de penetrar - ou somente com ele, entre os muros discretos e tristes de um quarto de rapaz infeliz. E essas garantias, era necessário dá-las a padre Luis, custasse o que custasse. E quanto antes. Não suportava mais a suspeita. Urgia desfazer todos os mal-entendidos. Tinha mesmo a impressão de que, aquele equívoco subsistindo, era impossível viver (Faria, 1991, p. 165, grifos meus).

Essa necessidade de confissão expõe o interesse que Roberto tem de tirar de si o peso da culpa, todavia, a maneira como seus pensamentos são expostos revela que a mágoa atinge o próprio Carlos Eduardo, haja vista o cinismo evidente na menção à candura do garoto (“menino-prodígio, menino-pureza”). Ademais, entendendo que os padres só se importavam com a salvação de Carlos Eduardo da condenação, tendo em vista sua inocência, a inveja permeia as reflexões do protagonista e transparece nesse discurso irônico acerca da importância de tranquilizar os padres sobre o fato de que o tão estimado Carlos Eduardo não “corria nenhum risco”.

Em *Tudo sobre o amor* (2021), bell hooks desconstrói conceitos generalizantes e rompe com o ideal romantizado que paira sobre o amor. A autora explora a ideia de que amor implica construção, ação e, nesse sentido, não pode ser entendido apenas como sentimento, muito menos pura e simplesmente sob o arquétipo do amor romântico. Trazendo as reflexões da pensadora contemporânea para o contexto da obra, cabem algumas considerações acerca da problemática relação que o protagonista da segunda parte do romance em questão estabelece com aquilo que reconhece e defende como sendo “amor”. Para defender sua inocência, ou para buscar redenção após o escândalo da exposição de seus sentimentos por outro garoto, Roberto

fundamenta-se na justificativa de que seus sentimentos são puros, vinculando essa pureza ao amor sublime. Todavia, diante da confusão e do conflito que permeiam seus sentimentos e reflexões, a ideia que o protagonista tem de amor parece vacilante, e a tal “pureza” que tanto defende envolve muito mais um caráter platônico do que necessariamente ausência de interesse sexual. Prova disso é a inevitabilidade do surgimento desse desejo, que desponta de maneira tempestuosa, envolvendo negação e sofrimento. Ademais, Roberto rompe com o valoroso conceito de amor explorado por bell hooks, que envolve construção e deve ser permeado por respeito, compromisso e responsabilidade, ao humilhar Carlos Eduardo no ímpeto de manter sua própria honra.

Ao explorar tamanho conflito através dos pensamentos confusos e desconexos de um protagonista que sequer compreende seus próprios sentimentos, Faria nos conduz a ponderar, dentre outras questões que ramificam da moral religiosa e da censura, a irregularidade do amor homossexual. Embora a função do amor (ou do ideal que se cria a seu respeito) nessa narrativa pareça envolver muito mais a busca por salvação através da alegação da pureza desse sentimento, bem como a necessidade de encobrir o desejo sexual (este sim completamente repellido), o comportamento, os pensamentos e os discursos do protagonista apontam para sua incompreensão sobre o significado de amar. Os impasses que Roberto vivencia, como a infelicidade diante da percepção do surgimento do desejo e o sentimento de clausura figuram, com clareza, o peso da irregularidade do amor entre homens no romance de 30, não somente envolvendo a concepção de amor homossexual como desvio, mas também explorando a impossibilidade de amar e/ou de ser amado por outro homem. Mesmo porque “os homens são muitas vezes educados fora do amor” (Bola, 2022, p. 63), aprendendo desde muito cedo que somente ao se desligarem emocionalmente poderão garantir sua masculinidade.

Este capítulo colocou em foco a perspectiva da homossexualidade enquanto amor irregular ao explorar, através da voz de narradores oniscientes e intrusos, os conflitos internos de personagens que se veem diante da problemática de lidar com sua (censurada, enclausurada, sufocada) homossexualidade. Na primeira parte deste capítulo encontramos Ricardo, de *Usina*, em cujos pensamentos aflora justamente a ideia da “irregularidade desses amores” e para quem o cárcere significa libertação, na medida em que somente na prisão é que pudera viver o amor de verdade, entregue a seu Manuel. No segundo subcapítulo, expusemos os conflitos de Roberto Dutra, um dos personagens mais polêmicos desta obra de Faria, que sofre as consequências de romper com a moral religiosa ao se entregar a esse “amor irregular”, que ele sequer é capaz de compreender e pelo qual não apenas não está disposto a lutar, mas que busca a todo custo aniquilar, ainda que isso implique sua infelicidade.

Conforme mencionado ambos os romances contam com narradores oniscientes e intrusos que desnudam os sentimentos e impasses de seus protagonistas, entretanto, não é somente no estilo narrativo que os romances explorados neste capítulo se assemelham, uma vez que tanto Ricardo quanto Roberto Dutra — cada qual motivado pelos próprios conflitos: o protagonista de *Usina* preocupado com a condenação de sua masculinidade, e Roberto com a salvação de sua alma optando pelo caminho do bem representado pela moral religiosa — encontram um fim comum que os afasta da possibilidade de serem felizes vivendo o único amor que eles puderam conceber como verdadeiro. No entanto, ao passo que Ricardo chega a provar desse amor, para só então buscar aniquilá-lo, Roberto deve matá-lo antes que ele ganhe forças para viver fora de si.

A onda de indignação que percorria Roberto levava-o a todos os projetos de reação e reforma de hábitos. Se a paixão por Carlos Eduardo estava acabada, urgia atirá-la fora, livrar-se inteiramente daquele simulacro. E, maior ainda que esse desejo, era a ânsia de se ver livre de todos aqueles impulsos imundos que o tinha levado, ainda que somente em imaginação, para junto de criaturas do seu próprio sexo (Faria, 1991, p. 170).

Ao passo que o narrador de *Usina*, ao explorar os sentimentos de Ricardo por seu Manuel, ressalta a inconstância do protagonista, que ora pensa no cozinheiro com carinho, ora com repúdio, a postura de Roberto, exposta pelo narrador de *Mundos mortos*, é mais radical e inflexível. Assim que percebe a mudança de seus sentimentos por Carlos Eduardo e a inserção no território do desejo, Roberto busca expurgar essa paixão o mais rápido possível, tentando forçar o surgimento do desejo heterossexual em uma casa de pensão: “[...] era para mais facilmente se livrar de uma obsessão — e de uma obsessão chamada Carlos Eduardo — que ia procurar, numa casa daquela espécie, certa qualidade de prazer [...] Estava tomando posição para atirar, de uma vez por todas, e para bem longe de si, todo e qualquer vestígio de sentimento por Carlos Eduardo” (Faria, 1991, p. 171). O sacrifício desse sentimento não se dá, todavia, sem deixar marcas profundas em seu âmago. Roberto, de fato, aniquila seu sentimento, mas às custas não só de sua felicidade, mas de sua vontade de viver.

Sente-se morto. A verdade é essa: desde alguns dias, uma impressão de esgotamento, de vazio, de verdadeira morte, subjuga-o completamente. [...] Carlos Eduardo deixou de existir e, com ele, tudo mais [...] Nem um desses desejos maus que combateu com tanto desprezo, conseguindo substituí-los pela promessa de outros, mais normais. Nem um desses desejos irreprimíveis que tanto o enojaram, mas que, agora, não sabe bem se, afinal, não deve querer sentir... para, pelo menos, poder pensar que não acabou tudo, que está vivo, interessado em alguma coisa (Faria, 1991, p. 178).

E se até então o narrador expunha um Roberto decidido a recobrar sua moral e se livrar do pecado terrível, há uma guinada já ao final da segunda parte, desconstruindo a ideia de que o protagonista poderia se livrar de seus afetos e desejos, e concedendo espaço a um Roberto que parece descobrir, ou finalmente compreender, que o amor envolve muito mais mistérios do

que ele poderia suportar.

Está tudo morto. O desejo não vem, não aparece senão como uma vaga sombra. Como não aparece, também, o antigo amor, aquele amor misteriosamente morto no dia em que o desejo surgiu. Como e por que, não sabe — ainda não tendo tido tempo de aprender as leis tremendas que regem o mundo instável dos sentimentos (Faria, 1991, p. 179).

Embora o narrador enfatize o desconhecimento do protagonista acerca das causas da morte do amor, concebendo esse feito como algo misterioso, evidencia-se a inocência de Roberto diante das “leis tremendas que regem o mundo instável dos sentimentos”, que reflete sua inexperiência no campo dos amores. Diante de tamanha ingenuidade nesse território, Roberto não poderia ter notado que, na tentativa de expurgar seu desejo e salvar sua alma, ele mesmo condenara esse amor à morte.

Os enlances e desenlaces da trama dessa segunda parte têm um fim irônico e carregado de significado. Roberto Dutra depois de tantas reflexões confusas e sofridas, bem como das polêmicas vivenciadas, em um gesto que o narrador reitera como sendo “de alívio” decide, por fim, rasgar o Diário: “Não quer saber mais daquelas recordações mortas que trazem gosto amargo à boca e convém enterrar, quanto antes. Nessa noite mesmo, num gesto de alívio, rasgará o Diário” (Faria, 1991, p. 180). Aquela relíquia que guardava seus sentimentos mais ocultos não tinha mais razão de existir, posto que tudo viera à tona e seu amor fora corrompido. O Diário carregava a complexidade de sua alma, a identidade que ele jamais sonhara em assumir e que, diante da pressão da moral religiosa, definhara e morrera, deixando-o trancafiado no armário, para sempre sufocado.

A maneira como a história de Roberto Dutra chega ao fim aponta com clareza a ideia de que não havia, naquela realidade, possibilidade alguma de aceitação da homossexualidade. E Octávio de Faria parece querer escancarar essa realidade, chamando a atenção para o fato de o julgamento não partir somente daqueles que cercam o sujeito que demonstra desejos sexuais ou afeto por outro homem, mas do próprio indivíduo, que além de não aceitar seus sentimentos se mostra profundamente transtornado com a possibilidade de ser identificado como homossexual, buscando a todo custo aniquilá-los, tentando transmutar amor em ódio e optando por viver infeliz, como ocorre com Roberto Dutra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As masculinidades vêm paulatinamente conquistando território no âmbito dos estudos de gênero, e embora atualmente se evidencie um maior reconhecimento da masculinidade enquanto conceito plural, no qual cabem diversas expressões, o processo que culminou nessa identificação é tortuoso, marcado por períodos em que se intercalam silenciamento e intensos debates acerca de conceitos, definições e expressões polêmicas dessas masculinidades, sobretudo, no que se refere à identificação da sexualidade.

As cobranças de posturas e atitudes em conformidade com (frágeis) ideais que compreendem o que significa (ou deveria significar) ser homem também se mostram em constante processo de mudança, desmascarando a perspectiva da rigidez que paira sobre a masculinidade.

A condição do sujeito na qualidade de homem, bem como a masculinidade associada a esse ideal, não é, portanto, uma entidade fixa. Não é um bloco disforme que se encaixa com perfeição em um buraco quadrado, bem no meio de um mundo quadrado. Ela está sempre mudando, é fluida e, mais importante, ela é e pode ser tudo o que você quiser que ela seja (Bola, 2022, p. 24).

Embora pareça utópico, diante de tantos estigmas e enraizamentos socioculturais voltados à reprodução de um perfil masculino que se quer hegemônico a todo custo, crer na possibilidade de que a sociedade assimile de fato esse caráter fluido da masculinidade, também soa irônica essa descrença, posto que a própria fortuna literária de um período consagrado pela nação como um dos mais profícuos em termos de produção e publicação revela uma vastidão de perfis e expressões possíveis de masculinidade. O segundo capítulo desta tese atesta essa presença enfática exaltando sua representação no romance de 30. Dividido em dois subcapítulos voltados, sobretudo, às figuras do hegemônico e do fracassado, nesse capítulo exploramos as masculinidades sob diferentes pontos de vista, aliando análises de romances a reflexões teóricas acerca da temática em questão, desnudando a figura masculina representada no romance de 30 e expondo suas fragilidades, não sem considerar as várias maneiras de ser e se reconhecer como homem. Aliás, reiteramos que a despeito de sua acentuada presença na produção ficcional de 1930, a figura do sujeito masculino fracassado não é objeto de pesquisa de estudos concentrados na produção romanesca do período, nem sequer daqueles voltados mormente às masculinidades.

No presente estudo, o interesse pela representação da masculinidade fracassada fundamentou-se, a rigor ou primordialmente, na busca por compreender o lugar destinado (ou relegado) ao homossexual, bem como ao desejo homoerótico, ainda que restrito a cenas ou situações específicas. Nesse sentido, nos romances contemplados em que são representadas

figuras que evidenciam o fracasso da masculinidade, não obstante tenham sido identificadas divergências na maneira como as personagens lidam com essa questão ou como os narradores a expõem e interpretam, destaca-se um ponto comum. Trata-se do vínculo que se estabelece entre o fracasso da masculinidade e a homossexualidade. Essas personagens masculinas, para quem a masculinidade é fator determinante, entre outras questões, de moral, respeito e valorização, são interpoladas pelas diversas possibilidades de falhar enquanto homens, e as narrativas não só apontam como enfatizam suas falhas em diferentes e variadas esferas. Uma delas é a sexual, que compreende a sexualidade, estabelecendo como norma a heterossexualidade e relegando ao polo oposto, isto é, o da homossexualidade, sobre a qual pairam os estigmas e preconceitos, personagens incapazes de atestar sua virilidade e, portanto, sua masculinidade.

Os romances explorados e análises desenvolvidas ao longo desta tese confirmam o estabelecimento dessa espécie de tríade (virilidade-heterossexualidade-masculinidade) tão estimada e reforçada pelas personagens masculinas, corroborando também o extremo oposto, marcando o vínculo que se dá entre o fracasso da masculinidade e a homossexualidade. Não é à toa que os discursos de diversas personagens e narradores são permeados pela fusão/confusão entre masculinidade e sexualidade. Vem daí a ideia de que fracassar enquanto homem, independentemente do aspecto que envolva essa falha e ainda que não haja qualquer relação com a sexualidade, remete à perda imediata do *status* viril, culminando no questionamento da heterossexualidade. É o que vimos ocorrer com diversas personagens ao longo do subcapítulo 2.2, que explora situações em que qualquer mínima “falha” de masculinidade remete ao seu esfacelamento e ao vínculo quase imediato com a homossexualidade.

Ao elencarmos como recorte temporal a década que irrompeu o fenômeno literário do romance de 30, esperávamos deparar com abordagens consideráveis voltadas ao objeto de estudo desta pesquisa, tendo em vista a (suposta) concentração desse período literário sobre os marginalizados. No entanto, mesmo diante da vasta lista de obras selecionadas para leitura e análise, a realidade com a qual deparamos se distanciou desse pressuposto, confirmando a hipótese inicial de que o acesso dos marginalizados à literatura desse período, à exceção da figura do proletário, não somente está muito aquém das portas da frente da ficção brasileira, conforme quisera Bueno (2015), como sequer é efetivado, parecendo, em diversas ocasiões, inclusive bloqueado. É esse o caso da sexualidade marginalizada, posto que são raros os romances protagonizados por personagens homossexuais, e mais incomum ainda é a exploração da temática de maneira assídua ou profunda.

É fato que importantes e polêmicos autores se dispuseram a explorar a temática da

homossexualidade com mais afinco, rompendo, ainda que receosamente, com as normas e com a moral social, como é o caso de Octávio de Faria, José Lins do Rego, Jorge Amado e Oswald de Andrade cujas obras exploram o assunto sem, no entanto, deixar de reiterar os estereótipos que pairam sobre essa sexualidade. Não obstante possamos reconhecer que a iniciativa desses autores conferiu maior visibilidade à temática, não podemos deixar de refletir a discrepância no que se refere à quantidade de obras produzidas e publicadas ao longo da década em questão e distantes do assunto, ainda que centralizando as relações heterossexuais e explorando as mais diversas questões voltadas às masculinidades. Nesse sentido, a homossexualidade não só não acessa pela porta da frente a literatura desse período, como só é vista e ouvida por trás de janelas translúcidas ou pelas frestas das cortinas.

As masculinidades subordinadas e a sexualidade marginalizada também permanecem nas sombras no âmbito dos estudos dedicados à produção romanesca de 1930, o que não se dá necessariamente por falta de material profícuo a reflexões e aprofundamentos, visto que, tal qual reiteramos na presente pesquisa, há obras de grande valor cujo conteúdo permanece inexplorado, ao menos sob a ótica das temáticas em questão.

Embora tenhamos deparado com trabalhos com interesses comuns, isto é, dedicados a analisar romances de 30 sob a perspectiva das masculinidades e/ou da homossexualidade, seus interesses se voltam a um único autor, ou a uma ou outra obra de determinados autores, não havendo registros de trabalhos cuja abrangência do objeto literário se assemelhe ao proposto aqui, isto é, envolvendo uma lista de obras que contempla década inteira desse importante período. Ademais, as pesquisas encontradas e referenciadas que se concentram sobre alguma das obras ou autores publicados na década de 1930 compartimentalizam as temáticas em questão, dedicando-se somente a uma delas, ou seja, elencando uma ou outra (masculinidades ou homossexualidade) como objeto de estudo, nunca ambas em conjunto e sob as perspectivas específicas que propusemos.

Estudar o fracasso da masculinidade e uma sexualidade marginalizada em um contexto em que a crise masculina, apesar de evidente, parece assombrar os indivíduos representados literariamente é ter em mãos a fragilidade e a efemeridade de ideais utópicos e decadentes, especialmente considerando que lançamos esse olhar com os pés fincados em uma realidade contemporânea em que os debates sobre o assunto se mostram intensos e reverberam em diversas esferas. Isso posto, a despeito dessa arraigada tentativa de enclausurar a masculinidade e a sexualidade que divergem dos padrões socialmente impostos, o excesso de discursos e representações, ao invés de excluir ou sufocar a diferença, a exaltam, de modo que se torna impossível caminhar pelo território ficcional brasileiro de 1930 sem esbarrar frequentemente

com figuras que testemunham a instabilidade e a confusão de pertencer/caber em falidos ideais utópicos.

Ao refletir sobre a polêmica que pairou, por décadas, sobre assuntos que envolviam o sexo, Foucault explora a ideia de que aquilo que se quer silenciar acaba reverberando nos pensamentos e discursos.

O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo [...] Não somente foi ampliado o domínio do que se podia dizer sobre o sexo e foram obrigados os homens a estendê-lo cada vez mais; mas, sobretudo, focalizou-se o discurso no sexo, através de um dispositivo completo e de efeitos variados que não se pode esgotar na simples relação com uma lei de interdição. Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia (Foucault, 1988, p. 29).

Segundo a perspectiva do filósofo, aquilo que era (ou deveria ser) censura toma o sentido oposto, em virtude de uma espécie de obsessão construída em seu entorno, assumindo o posto de primazia. Embora a reflexão de Foucault se concentre sobre o sexo, com as masculinidades subordinadas/fracassadas, no contexto do aparato literário desta pesquisa, a realidade não é diferente, haja vista o excesso de personagens representativas da crise masculina e da decadência do ideal hegemônico, ainda que em negação ou expressando a mais profunda aflição diante desse reconhecimento.

No que se refere à presença da temática da homossexualidade, no entanto, observamos uma abordagem insatisfatória no romance de 30, posto que, dos romances selecionados, apenas seis desenvolvem o assunto em foco, nos quais a representação se dá sempre através de um olhar pessimista, seja dos próprios personagens sobre si, nas narrativas em primeira pessoa ou nos casos em que o narrador concede a voz às personagens, seja dos narradores em terceira pessoa, que deslindam as vidas dos protagonistas não deixando de reproduzir estereótipos quando o assunto é sua sexualidade fora do padrão. Além disso, em todas impõe-se um fim trágico ou ao menos infeliz ao(s) personagem(ns) que, aliás, carrega(m) a homossexualidade como um fardo.

Para destacar esse resultado insatisfatório, a tabela apresentada ao final deste estudo elenca as obras que foram analisadas sob a perspectiva da homossexualidade. Na coluna dedicada aos romances que exploram a homossexualidade em segundo/terceiro plano ou mesmo como mera referência, a despeito do número maior de obras assinaladas se comparada à que destaca os romances que exploram as homossexualidades em foco, a quantidade não deixa de ser ínfima, compreendendo apenas 12 títulos. Ademais, o olhar à temática não é diferente, visto que em todas elas as referências à homossexualidade ou ao homoerotismo são permeadas por estigmas, expressões pejorativas, posturas preconceituosas e/ou olhares

pessimistas, reiterando que essa sexualidade permanecera à margem nesse importante período, denunciando o falso liberalismo, ao menos no território das sexualidades. Nesse sentido, uma reflexão de Trevisan (2007) nos proporciona uma inquietação, na medida em que serve como confirmação de pressupostos, especialmente diante do resultado desta pesquisa, no que diz respeito à compreensão que se tem da “inclusão” dos marginalizados: “Nossa sexualidade ‘liberada’ ensinou-nos a excluir a diferença. E nós estamos praticando a mesma ideologia exclusivista que provocou as repressões de que somos vítimas” (Trevisan, 2018, p. 472).

Encerramos nossas reflexões reiterando o caráter utópico da masculinidade hegemônica através da análise da representação de diversas personagens e cenas, que postulam uma máxima: o fracasso é iminente. “Ser homem”, nos contextos analisados, remete muito mais a performatizar do que realmente caber em determinados ideais (inatingíveis), posto que esses sujeitos se veem impelidos a exercer uma atuação que dê conta de validá-los enquanto homens. E embora tenhamos deparado com as mais variadas expressões de masculinidade, chamamos a atenção para a (tentativa de) ruptura da pluralidade das masculinidades, bem como para a consciência de uma crise iminente, ainda que negada, através da representação literária desse polêmico universo masculino calcado na hegemonia, mas solapado pelo fracasso.

REFERÊNCIAS

ROMANCES

- ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. São Paulo: Círculo do livro, 1980. (1ª ed. 1928).
- ALMEIDA, José Américo de. Novelas: *Reflexões de uma Cabra; O Boqueirão* (1ª ed. 1935) *Coiteiros* (1ª ed. 1935). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.
- ALPHONSUS, João. *Totônio Pacheco*. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1976. (1ª ed.1935).
- _____. *Rola-moça*. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1976. (1ª ed. 1938). AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. 49ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. (1ª ed. 1931).
- _____. *Suor*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1984. (1ª ed. 1934).
- _____. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1995. (1ª ed. 1935).
- _____. *Mar morto*. 12ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. (1ª ed. 1936).
- _____. *Capitães de Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (1ª ed. 1937).
- AMORIM, Clóvis. *O alambique*. (1ª ed. 1934). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1934.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1971. (1ª ed. 1933).
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. (1ª ed. 1938).
- BASTOS, Abguar. *Safra*. 1. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1937. CAMPOS, Flávio de. *Planalto*. 1. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1939.
- CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (1ª ed. 1934).
- _____. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (1ª ed. 1935).
- _____. *A luz no subsolo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971. (1ª ed. 1936).
- _____. *Mãos vazias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. (1ª ed. 1938).
- CARVALHO, José Cândido de. *Olha para o céu, Frederico!*. 3. ed. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1974. (1ª ed. 1939).
- CECÍLIO, Elias. *Demônios e Semideuses*. 1. ed. Rio de Janeiro: Maia e Shmidt LTDA, 1933.
- CESAR, Guilhermino. *Sul*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2008. (1ª ed. 1939).
- DELGADO, Luís. *Inquietos*. 1. ed. Recife: Typ. Livraria Universal, 1929.
- DUARTE, Nestor. *Gado Humano*. Salvador: Gov. Estado da Bahia, 1998. (1ª ed. 1937).

- FARHAT, Emil. *Cangerão*. 1. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1939.
- FARIA, Octávio de. *Mundos mortos*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1991. (1ª ed. 1937).
- _____. *Os caminhos da vida*. Rio de Janeiro: Companhia editora americana, 1971. (1ª ed. 1939).
- FONTES, Amando. Dois romances: *Os corumbas*. (1ª ed. 1933); *Rua do siriri*. (1ª ed. 1937). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1961.
- GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006. (1ª ed. 1933). LESSA, Orígenes. *O brinquedo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cia. Brasil, 1937.
- _____. *O feijão e o sonho*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1949. (1ª ed. 1939). LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: G. Costa, [19--]. (1ª ed. 1934).
- _____. *Calunga*. 4. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997. (1ª ed. 1935).
- _____. *A mulher obscura*. 1. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1939.
- MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2005. (1ª ed. 1935).
- MARTINS, Cyro. *Sem rumo*. São Paulo: Movimento, 2016. (1ª ed. 1937).
- _____. *Enquanto as águas correm*. 2. ed. São Paulo: Movimento, 1981. (1ª ed. 1939).
- MARTINS, Fran. *Ponta de rua*. 3. ed. Ceará: Casa José de Alencar, 2014. *E-book kindle*. (1ª ed. 1936).
- _____. *Poço dos paus*. 3. ed. Ceará: Love Books, 2014. *E-book kindle*. (1ª ed. 1937).
- MINAS, João de. *A mulher carioca aos 22 anos*. Rio de Janeiro: Dantes, 1999. (1ª ed. 1934).
- MOOG, Viana. *Um rio imita o Reno*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2012. (1ª ed. 1939).
- NABUCO, Carolina. *A sucessora*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]. (1ª ed. 1939). NAY, Aldo. *Três sargentos*. 3. ed. São Paulo: Ibrasa, 1985. (1ª ed. 1931).
- PEIXOTO, Mario. *O inútil de cada um*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996. (1ª ed. 1934). PEREIRA, Lúcia Miguel. *Maria Luiza*. 1. ed. Rio de Janeiro, Schmidt, 1933.
- _____. *Em surdina*. São Paulo: Saraiva, 1949. (1ª ed. 1933).
- PICCHIA, Menotti del. *Salomé*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985. (1ª ed. 1940).
- QUEIROZ, Dinah Silveira. *Floradas na serra*. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991. (1ª ed. 1939).
- QUEIROZ, Rachel de. *Quatro romances*: O quinze (1ª ed. 1930), João Miguel (1ª ed. 1932), Caminho de pedras (1ª ed. 1937), As três Marias (1ª ed. 1939). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1981. (1ª ed. 1933).

- _____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004. (1ª ed. 1934).
- _____. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2004. (1ª ed. 1936).
- _____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Martins, 2001. (1ª ed. 1938). REBELO, Marques. *Marafa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. (1ª ed. 1935).
- _____. *A estrela sobe*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985. (1ª ed. 1939).
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 80. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972. (1ª ed. 1932).
- _____. *Doidinho*. 47ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. (1ª ed. 1933).
- _____. *Banguê*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. (1ª ed. 1934).
- _____. *O moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (1ª ed. 1935).
- _____. *Usina*. 20. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010. (1ª ed. 1936).
- _____. *Pureza*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. (1ª ed. 1937).
- _____. *Pedra Bonita*. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. (1ª ed. 1938).
- _____. *Riacho Doce*. 22. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2011. (1ª ed. 1939). SALGADO, Plínio. *O esperado*. 4ª ed. São Paulo: Panorama, 1949. (1ª ed. 1931).
- _____. *O cavaleiro de Itararé*. Rio de Janeiro: Panorama, 1948. (1ª ed. 1937). TABAYA, Arnaldo. *Badu*. São Paulo: EDUSP, 2019. (1ª ed. 1932).
- VERISSIMO, Érico. *Clarissa*. 26. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. (1ª ed. 1933).
- _____. *Caminhos cruzados*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1964. (1ª ed. 1935).
- _____. *Música ao longe*. Rio de Janeiro: Globo, 1963. (1ª ed. 1935).
- _____. *Um lugar ao sol*. Porto Alegre: Globo, 1976. (1ª ed. 1936).
- _____. *Olhai os lírios do campo*. 46. ed. Porto Alegre: Globo, 1980. (1ª ed. 1938).
- _____. *Saga*. Porto Alegre: Globo, 1980. (1ª ed. 1940).
- VIEIRA, José Gerado. *A mulher que fugiu de Sodoma*. São Paulo: Sétimo Selo, 2021 (1ª ed. 1931).
- _____. *Território humano*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1972. (1ª ed. 1936).

TEÓRICOS E CRÍTICOS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, No Ceará tem disso não? Homossexualidade e nordestinidade ou a história dos homens tristes. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH, 10., 1999, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Humanitas, 1999. p. 1241-1259.

ANDRADE, Oswald de. O empalhador de passarinho (1955). In: FARIA, Octávio de. *Os caminhos da vida*. Rio de Janeiro: Companhia editora americana, 1971.

ARAUJO, Carla, D. M. Honorato de. *A representação do macho na obra de José Lins do Rego*. 2021. 246 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, Campina Grande, 2021.

BADINTER, Elisabeth. *XY: Sobre a Identidade Masculina*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BARASCH, Mara. Sexo e afeto no cotidiano do homem. In: CALDAS, Dario (Org.). *Homens*. São Paulo: Senac, 1997.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro, RJ: Dialogarts, 2006. Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_emquestao/%5b1%5dlit_e_homo.pdf. Acesso em: 21 fev. 2024.

BOLA, J. J. *Seja homem: a masculinidade desmascarada*. 2. ed. Tradução de Rafael Spular. Porto Alegre; São Paulo, 2022.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2015.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Corpo, culpa e vergonha em Mundos Mortos de Octávio de Faria. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, 2020.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande* (1933). 2. ed. São Paulo: Globo, 1971.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 1977.

_____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Entre a luxúria e o pudor: a história do sexo no Brasil*. São Paulo: Octavo, 2011.

CASTELLO, José Aderaldo. Aspectos do realismo-naturalismo no Brasil. *Revista de História*, [S. l.], v. 6, n. 14, p. 437-456, 1953. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35687>. Acesso em: 14 ago. 2023.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. José, 1959.

CONNELL, Robert. W. *Masculinities: knowledge, power and social change*. Bekerly/Los

Angeles: University of California Press, 1995.

CONNELL, Raewyn W.; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. Tradução e revisão técnica de Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. *Masculinidade hegemônica: repensando o conceito*. Estudos feministas, vol. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade*

3. A virilidade está em crise? Séculos XX-XXI. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREYRE, G. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2004.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000.

LINS, Álvaro. Processo da Burguesia. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 56, p. 33-41, jul. ago. set. 2008.

MANGUEIRA, José Vilian. Uma história monstruosa: a presença do homoerotismo na obra de José Lins do Rego. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO

BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 12, 2011, Curitiba. **Anais eletrônicos[...]** Curitiba: ABRALIC, 2011. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/lista_area_13.htm. Acesso em: 17 jul. 2023.

_____. Dos amores irregulares no internato e na prisão: homoerotismo masculino em Doidinho e Usina. In: Maria do Socorro S. de Aragão; Neide M. Santos; Ana I. de S. L. Andrade. (Org.). *José Lins do Rego: vozes e visões múltiplas*. 1º ed. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora LTDA, 2017, v. 1, p. 238-249.

_____. Das histórias monstruosas: representações homoeróticas na obra de José Lins do Rego. In: Antonia Marly Moura da Silva; Francisco Aedson de Souza Oliveira; Iara Maria

Carneiro Freitas; Leila Maria de Araújo Tabosa. (Org.). *Das linhas às entrelinhas: múltiplos olhares sobre o literário*. 1ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020, v. 1, p. 187-210.

_____. *O ethos homoerótico em usina, de José Lins do Rego*. In: COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES, 11., 2015, Campina Grande.

Anais [...]. Campina Grande: Realize, 2015. v. 1. p. 1-12.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: O Modernismo (1916-1945)*. Vol. VI. São Paulo: Cultrix, 1965.

MEYER, Dagmar E. “Gênero e Educação: Teoria e Política”. In: LOURO, Guacira L. et al (Org.). *Corpo, Gênero e Sexualidade: Um Debate Contemporâneo na Educação*. Petrópolis, Vozes, 2005, pp. 9-27.

MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: “eppur si muove!”*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007.

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

_____. *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLINTO, Antonio. O senhor do mundo. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 56, p.29-32, jul. ago. set. 2008.

OLIVEIRA, Giuseppe Roncali Ponce Leon de. O romance Usina de José Lins do Rego e as representações da homoafetividade e da prostituição na região Nordeste. *Caderno Espaço Feminino*, v. 27, 2014.

PADILHA, Tarcísio. A aragem metafísica do romance de Octávio de Faria. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 56, p. 42-56, jul. ago. set. 2008.

PARKER, Richard Guy. *Abaixo do equador: culturas do desejo, homossexualidade masculinae comunidade gay no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PASSOS, José Luiz. O rito da modernização impossível. In: REGO, José Lins do. *Usina*. Riode Janeiro: José Olympio, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Um escritor do seu tempo: a opção pelo social. In: VERISSIMO, Erico. *Um lugar ao sol*. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2006.

RAMOS, Marcelo Silva. Um olhar sobre o masculino: Reflexões sobre os papéis e representações sociais do homem na atualidade. In: GOLDENBERG, Mírian. *Os novos desejos*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000. p. 43-61.

ROCHA, Samuel Rodrigues da. Representação de masculinidades homossexuais em romances de José Lins do Rego. In: COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES GÊNERO E SEXUALIDADES, 12, 2016, Campina Grande. **Anais eletrônicos [...]** CampinaGrande: Realize Editora. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/18679>. Acesso em: 17

jul. 2023.

SANTOS, Rosângela Cruz Freire dos. Serafim Ponte Grande: um antropófago sexual. *Revista Trem das Letras*, Alfenas, v. 7, n. 8, p. 1-24, jan. 2020.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: english literature and male homosocial desire*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

_____. *A epistemologia do armário*. Tradução de Cadernos Pagu, jan. jun. 2007. p. 19-54.

SILVEIRA FILHO, Francisco M. A Crise da Masculinidade Contemporânea. In: COSTA, Horácio et al. *Retratos do Brasil homossexual: Fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e literaturano Brasil. *Estação Literária*. Londrina, v. 16, jun. 2016, p. 8-28.

SOUZA, Sênia Mayrink de. *Menino de engenho, Doidinho e Banguê: a formação de Carlos de Melo*. 2015. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de ensino superior Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015

STEARNS, Peter N. *História da sexualidade*. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Contexto, 2010.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TAMAGNE, Florence. Mutações Homossexuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade 3. A virilidade está em crise?*

Séculos XX-XXI. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

TUCKER, P. & MONEY, J. *Os Papéis Sexuais*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4ª ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

_____. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1998.

VIEIRA, Viviane da Silva. O fracasso em Planalto (1939), de Flávio de Campos. *Inventário*, n. 26, Salvador, dez. 2020.

VIRGILI, Fabrice. Virilidades inquietas, virilidades violentas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade 3. A virilidade está em crise?* Séculos XX-XXI. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

WELZER-LANG, DANIEL. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Revista Estudos Feministas*, 2001, vol.9, n.2. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104->

026X2001000200008. Acesso: 18 jul. 2023.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu* (1929). Tradução de Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

ZAGO, Luiz Felipe. Homens, Homens Gays: Estigma do macho e do afeminado. *In*: COSTA, Horácio et al. *Retratos do Brasil homossexual*: Fronteiras, subjetividades e desejos. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010.

ANEXO

Romances brasileiros da década de 1930	Homossexualidades em foco	Homossexualidade sutil
ALMEIDA, José Américo de. <i>A Bagaceira</i> . (1928)		
ALMEIDA, José Américo de. <i>O Boqueirão</i> . (1935)		
ALMEIDA, José Américo de. <i>Coiteiros</i> . (1935)		
ALPHONSUS, João. <i>Totônio Pacheco</i> . (1935)		
ALPHONSUS, João. <i>Rola-moça</i> . (1938)		
AMADO, Jorge. <i>O país do Carnaval</i> . (1931)		X
AMADO, Jorge. <i>Cacau</i> . (1933)		
AMADO, Jorge. <i>Suor</i> . (1934)		X
AMADO, Jorge. <i>Jubiabá</i> . (1935)		X
AMADO, Jorge. <i>Mar morto</i> . (1936)		
AMADO, Jorge. <i>Capitães de Areia</i> . (1937)	X	
AMORIM, Clóvis. <i>O alambique</i> . (1934)		
ANDRADE, Oswald de. <i>Serafim Ponte Grande</i> . (1933)	X	
ANJOS, Cyro dos. <i>O amanuense Belmiro</i> . (1938)		
BASTOS, Abguar. <i>Safra</i> . (1937)		
CAMPOS, Flávio de. <i>Planalto</i> . (1939)		
CARDOSO, Lúcio. <i>Maleita</i> . (1934)		
CARDOSO, Lúcio. <i>Salgueiro</i> . (1935)		
CARDOSO, Lúcio. <i>A luz no subsolo</i> . (1936)		
CARDOSO, Lúcio. <i>Mãos vazias</i> . (1938)		
CARVALHO, José Cândido de. <i>Olha para o céu, Frederico!</i> . (1939)		
CELÍLIO, Elias. <i>Demônios e Semideuses</i> . (1933)		X
CESAR, Guilhermino. <i>Sul</i> . (1939)		
DELGADO, Luís. <i>Inquietos</i> . (1929)		
DUARTE, Nestor. <i>Gado Humano</i> . (1937)		
FARHAT, Emil. <i>Cangerão</i> . (1939)		
FARIA, Octávio de. <i>Mundos mortos</i> (1937)	X	
FARIA, Octávio de. <i>Os caminhos da vida</i> . (1939)	X	
FONTES, Amando. <i>Os Corumbas</i> . (1933)		
FONTES, Amando. <i>Rua do Siriri</i> . (1937)		
GALVÃO, Patrícia. <i>Parque industrial</i> . (1933)		
LESSA, Orígenes. <i>O brinquedo</i> . (1937)		
LESSA, Orígenes. <i>O feijão e o sonho</i> . (1939)		
LIMA, Jorge de. <i>O anjo</i> . (1934)		
LIMA, Jorge de. <i>Calunga</i> . (1935)		
LIMA, Jorge de. <i>A mulher obscura</i> . (1939)		X
MACHADO, Dyonélio. <i>Os ratos</i> . (1935)		
MARTINS, Cyro. <i>Sem rumo</i> . (1937)		
MARTINS, Cyro. <i>Enquanto as águas correm</i> . (1939)		
MARTINS, Fran. <i>Ponta de Rua</i> . (1936)		X

MARTINS, Fran. <i>Poço dos Paus</i> . (1937)		X
MINAS, João de. <i>A mulher carioca aos 22 anos</i> . (1934)		
MOOG, Viana. <i>Um rio imita o reno</i> . (1939)		
NABUCO, Carolina. <i>A sucessora</i> . (1939)		
NAY, Aldo. <i>Os três sargentos</i> . (1931)		X
PEIXOTO, Mario. <i>O inútil de cada um</i> . (1934)		
PEREIRA, Lúcia Miguel. <i>Maria Luiza</i> . (1933)		
PEREIRA, Lúcia Miguel. <i>Em surdina</i> . (1933)		
PEREIRA, Lúcia Miguel. <i>Amanhecer</i> . (1938)		
PICCHIA, Menotti del. <i>Salomé</i> . (1940)		
QUEIROZ, Dinah Silveira. <i>Floradas na serra</i> . (1939)		
QUEIROZ, Rachel de. <i>O quinze</i> . (1930)		
QUEIROZ, Rachel de. <i>João Miguel</i> . (1932)		
QUEIROZ, Rachel de. <i>Caminho de pedras</i> . (1937)		
QUEIROZ, Rachel de. <i>As três Marias</i> . (1939)		
RAMOS, Graciliano. <i>Caetés</i> . (1933)		
RAMOS, Graciliano. <i>São Bernardo</i> . (1934)		
RAMOS, Graciliano. <i>Angústia</i> . (1936)		
RAMOS, Graciliano. <i>Vidas secas</i> . (1938)		
REBELO, Marques. <i>Marafa</i> . (1935)		
REBELO, Marques. <i>A estrela sobe</i> . (1939)		
REGO, José Lins. <i>Menino de engenho</i> . (1932)		
REGO, José Lins. <i>Doidinho</i> . (1933)	X	
REGO, José Lins. <i>Banguê</i> . (1934)		
REGO, José Lins. <i>O moleque Ricardo</i> . (1935)		
REGO, José Lins. <i>Usina</i> . (1936)	X	
REGO, José Lins. <i>Pureza</i> . (1937)		
REGO, José Lins. <i>Pedra Bonita</i> . (1938)		X
REGO, José Lins. <i>Riacho Doce</i> . (1939)		X
SALGADO, Plínio. <i>O esperado</i> . (1931)		
SALGADO, Plínio. <i>O cavaleiro de Itararé</i> . (1937)		
TABAIA, Arnaldo. <i>Badu</i> . (1932)		
VERISSIMO, Érico. <i>Clarissa</i> . (1933)		
VERISSIMO, Érico. <i>Caminhos cruzados</i> . (1935)		
VERISSIMO, Érico. <i>Música ao longe</i> . (1935)		
VERISSIMO, Érico. <i>Um lugar ao sol</i> . (1936)		X
VERISSIMO, Érico. <i>Olhai os lírios do campo</i> . (1938)		
VERISSIMO, Érico. <i>Saga</i> . (1940)		X
VIEIRA, José Geraldo. <i>A mulher que fugiu de Sodoma</i> . (1931)		
VIEIRA, José Geraldo. <i>Território humano</i> . (1936)		