

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

Singularidades e pluralidades do masculino  
na literatura brasileira



Volume 40  
junho de 2021

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>

ISSN 1678-2054

---

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

---

### Expediente

A Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002.

Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, a revista está classificada no QUALIS como B1 (2016) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes e indexada pelos seguintes mecanismos:.

- a) Portal de Periódicos da CAPES
- b) Livre - Revistas de Livre Acesso
- c) LatinIndex
- d) ErinPlus
- e) MLA Directory of Periodicals
- f) JURN
- g) Diadorim
- h) Directory of Open Access Journals

#### Comissão Editorial

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa (Presidente)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Carmardella Rio Doce

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Barbara Cristina Marques

E-mail: [terraroja.uel@gmail.com](mailto:terraroja.uel@gmail.com)

Capa: Foto de Mati Mango no Pexels

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

### APRESENTAÇÃO

HOMENS E MASCULINIDADES: MODOS DE SER, MODOS DE REPRESENTAR ... 5

*LUIZ CARLOS SANTOS SIMON (UEL) E FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO (UFU)*

### ARTIGOS

MASCULINIDADES EM INTERNATO, DE PAULO HECKER FILHO ..... 11

*FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO (UFU)*

TABU E AMOR: A AFETIVIDADE MASCULINA EM “VIAGEM DE NÚPCIAS” DE RUBEM FONSECA.....23

*RAFAEL MAGNO DE PAULA COSTA (UNESPAR)*

GREGÓRIO DE MATOS E A MASCULINIDADE DO SUJEITO RESENTIDO..... 35

*NISMÁRIA ALVES DAVID (UEG) E JANE ADRIANE GANDRA (UEG)*

SIGNOS DE MASCULINIDADE EM OS PRISIONEIROS, DE RUBEM FONSECA... 44

*NELSON ELIEZER FERREIRA JÚNIOR (UFCG)*

MARIA QUITÉRIA/SOLDADO MEDEIROS: O SOLDADO QUE (NÃO) ERA..... 57

*HELDER THIAGO CORDEIRO MAIA (USP)*

REPRESENTAÇÕES DA MASCULINIDADE PLURAL EM NARRATIVAS DE PRIMEIRAS ESTÓRIAS ..... 68

*MARCOS APARECIDO PEREIRA (IFMT) E EPAMINONDAS DE MATOS MAGALHÃES (IFMT)*

VIRIL OU NÃO VIRIL; EIS A QUESTÃO NUM CONTO DE MARCELO MIRISOLA 79

*CLAUDICÉLIO RODRIGUES DA SILVA (UFC) E ILCA ANDRÉA BARROSO DE CARVALHO (UFC)*

UMA METÁFORA DO MASCULINO: PATERNIDADE E LUTO EM CROCODILO, DE JAVIER A. CONTRERAS ..... 89

*CLAUDIMAR PEREIRA SILVA (UNESP) E JORGE VICENTE VALENTIM (UFSCAR)*

LIÇÕES DE MASCULINIDADE NOS CONTOS DE JOSÉ REZENDE JÚNIOR ..... 102

*LUIZ CARLOS SANTOS SIMON (UEL)*

FRESCOS, FANCHONOS E FRESCALHÕES EM CANTÁRIDAS E OUTROS POEMAS FESCENINOS ..... 114

*PAULO ROBERTO SODRÉ (UFES)*

SEXUALIDADES “INVERTIDAS” E TRANSGRESSORAS: BOM-CRIOULO E O DETERMINISMO NO NATURALISMO BRASILEIRO..... 127

*ERICA SCHLUDE WELS (UFRJ) E ALINE DE FREITAS GERMANO (UFRJ)*

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### HOMENS E MASCULINIDADES: MODOS DE SER, MODOS DE REPRESENTAR

Luiz Carlos Santos Simon<sup>1</sup> (UEL)  
e Fábio Figueiredo Camargo<sup>2</sup> (UFU)

Para respaldar sua ideia acerca da pluralidade dos modos de ser homem, um recente estudioso de masculinidades, JJ Bola recorre a números. Segundo o educador congolês radicado em Londres, uma vez que “vivemos em um mundo com mais de sete bilhões de pessoas, e que metade desta população é do sexo masculino, é impossível que exista somente uma única maneira de ser homem” (Bola 2020: 108). Embora se assente sobre situação óbvia e concreta, o argumento contribui para justificar um lugar para o estudo das masculinidades, sua permanência e seus desdobramentos. Antes de Bola, outros pesquisadores das experiências masculinas, mesmo sem invocar princípios matemáticos, enfatizaram a necessidade de identificar a multiplicidade nos perfis dos homens. R. W. Connell, por exemplo, ressaltou, em seu clássico livro *Masculinities*, ainda à espera de tradução para o Brasil, os cuidados em torno dessas interpretações: “Reconhecer mais de um tipo de masculinidade é apenas o primeiro passo. Nós temos que examinar as relações entre esses tipos” (Connell 2005: 76). A autora entende que, assim como há diferenças nas circunstâncias vividas pelos homens – de classe social e de raça –, é preciso verificar como se processam tais vivências plurais em contato com grupos influenciados por outras naturezas. Afinal, esses grupos não são estanques, não estão restritos a uma bolha; haverá os momentos de contato, em que as particularidades de cada grupo estarão lado a lado.

Essa condição plural do terreno dos estudos das masculinidades – que os cerca e, ao mesmo tempo, os impulsiona – precisa ser considerada no cruzamento com duas situações: o estudo das masculinidades é um dos estudos de gênero; e seu caráter multidisciplinar é uma marca inequívoca. Como se trata de um dos estudos de gêne-

---

<sup>1</sup> csimon@uel.br - <http://lattes.cnpq.br/3267001752380888>

<sup>2</sup> fabiocamargo@ufu.br - <http://lattes.cnpq.br/1607535412134196>

ro, cabe compreender que é um perfil múltiplo de homem que pode se manifestar nas interações com outras pessoas. Não se trata, portanto, de focalizar apenas um modelo heteronormativo de homem nem de acompanhar práticas que sejam regidas somente por essa heteronormatividade ou que os valores da masculinidade hegemônica sejam aceitos e adotados sem qualquer problematização. Independentemente da época focalizada, existem sempre as chances de se manter alguma distância de relacionamentos padronizados em termos de gênero. A noção de pluralidade deve orientar ainda as circunstâncias com que se caracterizam tais relacionamentos: quem contracenava com esse homem e seus valores pode ser uma mulher mais ou menos submissa, um homem que não empunha a bandeira da masculinidade hegemônica ou pessoas adeptas de uma orientação sexual que desafia abertamente os valores mais convencionais. Aliás, o próprio foco pode ser dirigido para essas atuações identificadas com um perfil menos previsível. Nesse plano, merecem destaque os gays e os estudos a eles dedicados. É aí que se expressa muitas vezes a resistência aos rigores com que se pretende resguardar os pressupostos mais tradicionais das masculinidades.

Assim, a condição multidisciplinar pode ser mais bem compreendida. Os interesses de historiadores, sociólogos, antropólogos, psicanalistas, psicólogos, educadores convergem quando o tema central é o homem ou as masculinidades. E se misturam também. Nesse sentido, torna-se inviável descartar as contribuições dos mais variados campos de conhecimento. É fundamental se despir de purismos e trabalhar para tirar proveito das possibilidades de conexão, de articulação entre as análises disponíveis. A variedade de objetos de estudo – ambientalistas, empresários, clientes de prostitutas, apenados, padres, praticantes de lutas marciais, entre muitos outros – e de perspectivas permite abordagens abertas e o estabelecimento de diálogos que serão construtivos também para os estudos literários. Ler as reflexões desenvolvidas com instrumentais particulares e em outras áreas do saber pode despertar nossa atenção para os traços com que se desenham os homens e para os modos com que circulam as masculinidades. Essa face da pluralidade nos leva mais uma vez a reavaliar a questão dos contextos, o que, em termos de Brasil e de sua literatura, assume importante significação.

A discussão sobre a variedade dos contextos brasileiros tem pontos de contato com a noção, que tem até ares de chavão, de que nosso país tem dimensões continentais. De fato, tanto no tempo quanto no espaço, podem ser localizadas marcas muito diferentes entre si que, por sua vez, podem nos conduzir a interpretações e conclusões também desencontradas ou dissonantes. Essas ideias, com certeza, valem para a apreciação da literatura produzida no Brasil e para a investigação de como as masculinidades nela se manifestam. As variações entre textos de diferentes regiões ou de épocas distintas podem nos direcionar para quadros com muito poucos pontos em comum. Nesse caso, são os olhares múltiplos, para múltiplas realizações, que nos ajudam a lembrar de tantas peculiaridades que podemos ter negligenciado em nosso percurso de intérpretes e analistas. São esses olhares que nos socorrem para evitarmos enganos, precipitações e generalizações. Este dossiê é uma tentativa de contornar tais perigos.

Com origens, interesses e trajetórias acadêmicas diversas, os pesquisadores aqui reunidos empreendem uma releitura de material relevante que integra a produção literária brasileira. Antes de apresentar cada artigo em passagens um pouco mais minuciosas, vale a ressalva de que outros períodos admitem contemplações e estudos em iniciativas futuras. O século XIX e o Romantismo em verso e prosa são possíveis objetos, muito ricos quanto à observação e ao exame detalhado das masculinidades. As produções modernistas e aquelas que as antecederam podem também receber leituras atentas e pormenorizadas, uma vez que já expõem representações de homens e experiências masculinas sob perspectivas mais críticas. No conjunto dos interesses dos pesquisadores, destacam-se ainda as expressões da literatura brasileira contemporânea. Estas correspondem a um apelo constituído por um grupo de textos que colocam em evidência os impasses, as crises e os conflitos protagonizados pelos homens hoje. É natural que os estudiosos se sensibilizem com as realizações dos autores e que se sintam desafiados ao exercício de enfrentá-las por intermédio de correlações com contribuições teóricas e propostas interpretativas da cena igualmente contemporânea.

No artigo “Gregório de Matos e a masculinidade do sujeito ressentido”, as autoras Nismária Alves David e Jane Adriana Gandra concentram-se na figura do sujeito lírico masculino diante de uma meretriz no poema satírico “Antonia”. Estabelecendo diálogos com autores representativos do debate sobre masculinidades, como Pierre Bourdieu e R. W. Connell, e com referências prestigiadas da produção poética e da historiografia literária brasileira, como Octavio Paz, Antonio Candido e Alfredo Bosi, o artigo traz a ideia do ressentimento para associá-lo com a construção do retrato das masculinidades proporcionado pelo poeta. É um retrato que não se esgota na esfera afetiva, mas se estende para a identificação do lugar do homem na vida social e pública. Firma-se, dessa maneira, uma possibilidade de leitura e de interpretação das práticas masculinas que remonta às origens de nossas manifestações literárias.

Em “Sexualidades ‘invertidas’ e transgressoras: *Bom-Crioulo* e o determinismo no naturalismo brasileiro”, Erica Schlude Wels e Aline de Freitas Germano conferem destaque às avaliações historiográficas produzidas sobre o romance de Adolfo Caminha e ao papel desempenhado pela sexualidade para a projeção da obra. A revisão historiográfica inclui material relevante de diferentes épocas, como Sílvio Romero, Lúcia Miguel-Pereira, Nelson Werneck Sodré, Massaud Moisés e Antonio Candido, além de revisitar conexões com romances naturalistas europeus e de valorizar iniciativas de pesquisas mais recentes a respeito de *Bom-Crioulo*. No enfoque da sexualidade, as autoras recorrem a pensadores como Freud, Foucault e Bataille para a fundamentação da análise de questões como inversão e transgressão nesse romance que cada vez mais se consolida como referência para interpretar o homoerotismo no Brasil.

João Guimarães Rosa é, independentemente da abordagem a ser escolhida, um autor inesgotável para os estudos literários. Aqui esse grande nome das nossas letras aparece como objeto das análises de Marcos Aparecido Pereira e Epaminondas de Matos Magalhães no artigo “Representações da masculinidade plural em narrativas de *Primeiras estórias*”. Os autores elegem contos como “Famigerado”, “A benfaze-

ja”, “Os irmãos Dagobé”, “Luas-de-mel” e “Substância” do livro de 1962 para a interpretação do questionamento da masculinidade ali manifesta. Brutalidade e afeto são alguns dos pontos detectados na construção de personagens desses contos e em suas sexualidades constituindo o centro das preocupações de teor psicanalítico do estudo. Os autores promovem, assim, a oportunidade de rever um clássico de nossa literatura sob a perspectiva bastante atual das masculinidades.

Paulo Roberto Sodré, em “Frescos, fanchonos e frescalhões em *Cantáridas e outros poemas fesceninos*”, se detém sobre sonetos de Paulo Vellozo, escritor que viveu no Espírito Santo no século XX, até sua morte na década de 1970. O livro, escrito em coautoria com outros poetas capixabas, nos anos 1930, só veio a ser publicado após a morte de Vellozo, em 1985. O artigo, que representa um exercício de retomada de autor pouco estudado, privilegia o tema da sodomia, com uma abordagem que destoava dos padrões mais cientificistas e moralistas da época. Com essa finalidade, sobressai a realização de pesquisa bastante criteriosa e detalhada de um número farto de fontes que contextualizam a circulação dos poemas. Deve-se mencionar ainda o destaque atribuído a estudiosos como James Green e João Silvério Trevisan, referências muito úteis para se pensar a homossexualidade no Brasil.

No artigo “Masculinidades em *Internato*, de Paulo Hecker Filho”, Fábio Figueiredo Camargo se debruça sobre uma novela publicada em 1951 pelo autor gaúcho, que teve grande produção também para o teatro no século XX. O artigo apresenta interessantes correlações com outros estudiosos das masculinidades, da homossexualidade masculina e da teoria *queer*, como Badinter, Connell e Sullivan, além de alusões à fortuna crítica sobre o autor e sobre o texto selecionado. Fortuna crítica atravessada pelo incômodo. O tema em foco, a descoberta da sexualidade e do desejo homossexual na adolescência, constitui aspecto relevante para o artigo. Assim como no trabalho sobre os poemas de Paulo Vellozo, esse direcionamento para a produção de autor pouco estudado significa não só a divulgação de escritores que colocam no centro de seus textos a questão homossexual ainda em meados do século XX, mas também a oportunidade de ter contato com materiais literários e práticas de análise cercados por ousadias e polêmicas.

No artigo “Maria Quitéria/Soldado Medeiros: o soldado que (não) era”, Hélder Thiago Cordeiro Maia demonstra, a partir da análise de vários romances e biografias da personagem histórica, o quanto a masculinidade ou a transição de gênero de Maria Quitéria/soldado Medeiros não foi levada em consideração por esses textos, sendo sempre tratado como um disfarce. Esse estratagema, segundo Maia, se deve ao fato de os autores estarem muitas vezes mais preocupados com o contexto histórico e pedagógico do que propriamente em entender os afetos da figura emblemática. Nesse sentido, há muito que se produzir em pesquisas sobre a questão de renovar os olhares para esse passado histórico brasileiro no que tange aos estudos de gênero e da masculinidade, e o artigo contribui justamente para a produção de um novo olhar sobre a temática.

Em “Signos de masculinidade em *Os prisioneiros*, de Rubem Fonseca”, Nelson Eliezer Ferreira Júnior analisa os signos da masculinidade em quatro contos da primeira

coletânea de contos publicada por Rubem Fonseca. Autor emblemático da literatura denominada brutalista no Brasil, Fonseca se aperfeiçoou na criação de personagens masculinos que ficaram marcados nas mentes de seus leitores. Neste artigo, o autor demonstra, a partir de algumas características das masculinidades, como a virilidade sexual, a força física, o descontrole, a agressividade, o refinamento, o comando, o autocontrole, a coragem e a intelectualidade, como a masculinidade se dá por performatizações de atos que são constantemente exibidos pelos personagens, o que os faria prisioneiros dentro da ordem viril. O artigo demonstra que a masculinidade seria uma couraça construída pelos homens, que não se sustentaria para além dos contextos de combate e conflito nos quais os personagens encontram-se imersos.

No artigo “Tabu e amor: a afetividade masculina em “Viagem de núpcias” de Rubem Fonseca”, Rafael Magno de Paula Costa apresenta a ideia de masculinidade a partir da teorização de como os homens se organizam em suas relações sexuais tendo em vista os clichês que garantem ao masculino seu reconhecimento em sociedade, a partir de tabus organizados. Assim, o conto de Rubem Fonseca é analisado de modo a perceber como a masculinidade é impedidora da felicidade dos casais, bem como dos homens que se utilizam da virilidade e de seus artifícios para se guiarem em suas vidas.

Em “Viril ou não viril; eis a questão num conto de Marcelo Mirisola”, de Claudicélio Rodrigues da Silva e Ilca Andréa Barroso de Carvalho, os autores percebem em um conto de Marcelo Mirisola a performance do personagem masculino como uma virilidade perversa capaz de violentar as mulheres com as quais ele se relaciona, mas também capaz de impedir sua experiência diante da vida, o que implicaria na existência de uma masculinidade inventada. Fazendo uso das teorias sobre a virilidade, o patriarcado e a violência, o artigo aproveita-se dessas relações conceituais para descrever como se dá a representação do personagem cis-hétero na narrativa de Mirisola. O artigo conclui que homens como o personagem do conto são inseguros de sua virilidade, os quais Marcelo Mirisola, por um viés satírico, ridiculariza.

Luiz Carlos Santos Simon, em “Lições de masculinidade nos contos de José Rezende jr.”, analisa autor pouco estudado, José Rezende Jr., a partir de referenciais teóricos de R. W. Connell, J.J. Bola, Nolasco e Baubérot. Partindo de duas questões conectadas à masculinidade como a violência sexual e as práticas conjugais em um relacionamento heterossexual, o autor demonstra como a educação, não apenas aquela formal, mas aquela produzida nas relações sociais para além da escola, é produtora de modos de se pensar as relações entre homens e mulheres e responsável pela falta de empatia dos sujeitos masculinos para com suas parceiras. Ao analisar dois personagens masculinos e suas vicissitudes o autor demonstra haver possibilidades de novos arranjos para as masculinidades desde que haja uma reeducação dos mesmos.

Em “Uma metáfora do masculino: paternidade e luto em *Crocodilo*, de Javier A. Contreras”, Claudimar Pereira Silva e Jorge Vicente Valentim elaboram uma análise das representações da paternidade e do luto no romance *Crocodilo*. Para tanto eles se movimentam entre os referenciais teóricos de Freud, Nolasco, Kovacs, Butler e Simon para demonstrar como a paternidade é um dos pilares da masculinidade, mes-

mo quando, a partir do ponto de vista do personagem do romance, não se tenha essa consciência. No caso do romance, foi preciso o filho se suicidar para que o personagem se desse conta de sua paternidade. Nesse sentido os autores chegam à conclusão da importância que o conceito de masculinidades tem para a produção de pesquisas em literatura brasileira.

Acreditamos que os artigos aqui contidos possam ser importantes contribuições para os estudos das masculinidades na literatura brasileira e esperamos que os leitores apreciem a leitura.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### MASCULINIDADES EM *INTERNATO*, DE PAULO HECKER FILHO

Fábio Figueiredo Camargo<sup>1</sup> (UFU)

RESUMO: Publicada em 1951, *Internato*, novela de Paulo Hecker Filho, narra as desventuras de um adolescente para se conhecer ou se reconhecer como homossexual em um colégio interno, o que não é uma história comum à tradição literária brasileira, pouco afeita à representação de personagens homossexuais na adolescência. Este artigo, além de apresentar o autor, apresenta uma amostra da recepção crítica do texto, e analisa a narrativa de Paulo Hecker Filho a partir das relações estabelecidas pelo protagonista com outros colegas, principalmente no que tange à representação das masculinidades presentes no universo do colégio interno onde os personagens se situam.

PALAVRAS-CHAVE: masculinidades; literatura brasileira; homoerotismo.

### MASCULINITIES IN PAULO HECKER FILHO'S *INTERNATO*

ABSTRACT: Published in 1951, *Internato*, a novel by Paulo Hecker Filho, narrates the misfortunes of a teenager to see or recognize himself as a homosexual in a boarding school. This is not a story common to the Brazilian literary tradition, which rarely shows this representation of homosexual teenagers. This article, in addition to introducing the author, offers a sample of the critical reception of the text and analyzes Paulo Hecker Filho's narrative based on the relationships established by the protagonist with other schoolmates, especially with regard to the representation of masculinities present in the universe of the boarding school where the characters are located.

KEYWORDS: masculinities; Brazilian literature; homoeroticism.

Recebido em 27 de abril de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

Publicada em 1951, *Internato*, novela de Paulo Hecker Filho, narra as desventuras de um adolescente para se conhecer ou se reconhecer como homossexual em um colégio interno, o que não é uma história comum à tradição literária brasileira, pouco afeita à representação de personagens homossexuais na adolescência.

---

<sup>1</sup> fabiocamargo@ufu.br - <http://lattes.cnpq.br/1607535412134196>

## QUEM É PAULO HECKER FILHO

O autor é conhecido praticamente no Rio Grande do Sul, quando muito, e principalmente como tradutor de Gerard de Nerval, Guillaume Apollinaire e Arthur Rimbaud, mas de acordo com o arquivo Delfos da PUCRS, antes de se tornar escritor, Paulo Hecker Filho já “demonstrava imensa curiosidade intelectual”, tendo cursado o Colégio Militar e a Faculdade de Direito do Rio Grande do Sul. Era um devorador de livros, tanto que sua estreia em 1949, se dá com um livro de crítica, *Diário*, ganhador do Prêmio Parks do mesmo ano. Nesse livro constam as observações sobre obras de literatura, críticas não acadêmicas registradas quando o autor tinha 22 anos, demonstrando que desde muito cedo Paulo Hecker Filho se implicava em suas leituras e se produzia enquanto escritor. Conforme ele mesmo escreve em dezembro de 1949: “Temos duas almas – a do crítico e a do biografado, cada uma com o seu destino e o seu limite, mas ambas integradas no mesmo entusiasmo, no mesmo plano vital” (Hecker Filho 1949: 7). O autor foi fundador da *Revista Crucial*, assim como escreveu para as revistas *Quixote* e *Fronteira*. Colaborou com diversos jornais como *Correio do Povo*, *Zero Hora* e *Estado de São Paulo*. Em 1986, recebeu o Prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo, por *Perder a Vida*, livro de poesias. Ele produziu peças de teatro, livros de poesia, romances e novelas, dentre as quais se encontra *Internato*.

## A NARRATIVA

O texto de Paulo Hecker, *Internato*, pode ser considerado ousado por, em 1951, representar um amor homoerótico em uma escola para jovens adolescentes. Se o tema do internato para jovens é recorrente na literatura mundial, como pode ser visto em *O jovem Törless*, de Robert Musil, no Brasil, pode-se dizer que há certo interesse por esse tipo de narrativa, produzida em *O Ateneu*, de Raul Pompeia, publicado em 1888, assim como em *Mundos mortos*, de Octávio de Faria, de 1937. No entanto, o texto de Paulo Hecker ganha tratamento ainda mais aprofundado no que tange à questão homoerótica, pois nos textos que o precederam a questão dos amores entre adolescentes em colégios internos eram tratados de forma bastante sutil. Hecker Filho introduz em sua novela uma cena sexual explícita, o que não faz desta uma narrativa pornográfica. A opção pela descrição crua é um ponto forte na novela, e Hecker é um autor interessado no assunto, publicando mais tarde um livro de ensaios intitulado *Um tema crucial* (1989), sobre a temática da homossexualidade, chamada por ele de “Homossexualismo”. Os ensaios do livro tratam de textos literários ligados à temática, e as análises ou resenhas são sobre *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, passando a livros contemporâneos do autor, como *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, *A meta*, de Darcy Penteadado, e *Os solteirões*, de Gasparino Damata. A análise de Hecker Filho é bastante dura com os textos que analisa em razão da própria temática, o que nos informa de que se é para

ele um tema crucial, o autor não o vê com muitos bons olhos, embora, em se tratando de literatura, veja a necessidade de discutir a questão.

Em um artigo intitulado “O que é homossexualismo”, o autor levanta uma pesquisa de fontes científicas, citando estudos de Sigmund Freud, Masters e Johnson, e Sandro Rado para demonstrar sua tese, que, mesmo solidária aos homossexuais, ainda vê neles um caráter negativo. Ele vê os homossexuais como figuras que “mal se aguentam em si e por isso tantos se expõem ao ridículo” (Hecker Filho 1989: 132). Sob essa premissa, para o autor, eles são sujeitos que aceitam a imposição social, devido ao desprezo por si mesmos. Escrito em meio à luta pelos direitos civis no Brasil, o artigo carrega muito da marca da geração do autor ao olhar para o homossexual como alguém sempre angustiado e carente de atenção, o que é também retratado no personagem Jorge, de *Internato*. Jorge tem uma paixão secreta por Eli, o colega de internato, que se relaciona sexualmente com vários dos meninos que frequentam a mesma escola. Eli é forte, vigoroso, dono de uma masculinidade viril, enquanto Jorge tem uma masculinidade delicada, e vai tentar com todas as suas forças alcançar o amor de Eli, mas fracassará tremendamente.

## A RECEPÇÃO CRÍTICA

Além das publicações de 1951 e 1967, houve uma nova edição de *Internato* em 1980, conforme consta no jornal *O lampião da esquina*, número 25, de junho de 1980, e uma edição em 1998 no livro intitulado *Juventude*. N’*O lampião da esquina*, à página 20, é publicado um excerto da novela, acompanhado de uma apresentação que salienta a ideia de pioneirismo da narrativa de Hecker Filho; importante notar que o jornal é um veículo produzido por gays para um público mais específico. Na literatura brasileira não era comum mesmo esse tipo de texto dentro dos veículos ditos sérios, bastando ver as críticas ao texto, conforme se pode ver adiante. Ainda hoje, *Internato* continua pouco lido e pouco estudado.

O livro de Paulo Hecker Filho, tendo sido publicado em 1951, já em 1 de abril do mesmo ano é anunciado no Suplemento Literário de *A manhã*, jornal do Rio de Janeiro, numa coluna chamada “Panorama Literário” como sendo uma publicação da editora Fronteira, denominada editora de vanguarda. No mesmo jornal, na edição 210, de 10 de junho de 1951, Sérgio Milliet, em artigo intitulado “Contistas”, analisa os trabalhos de Carlos Drummond de Andrade e de Paulo Hecker Filho. Sobre *Internato* o crítico afirma:

Conto naturalista? Existencialista? Moralista? Tudo isso e mais *uma vontade indisfarçável de chocar o leitor pela crueza de muitos pormenores*. Ditas as qualidades que se me afiguram negativas e às quais é preciso acrescentar o esquematismo da construção e a inexperiência da língua, convenhamos em que Paulo Hecker Filho tem espírito de observação, coragem, fôlego para obra de maior vulto. Não creio que o conto lhe vá a calhar. Em todo caso a juventude

do autor deve ser levada a crédito. A mesma história contada com uma técnica mais sutil (à maneira de Genet por exemplo) apresentaria resultado estético superior e talvez surgisse assim o livro como uma tentativa realmente original, em português, de transpor para a literatura os segredos de uma psicologia e de uma fisiologia que tiveram na ficção de Sartre, do já citado Genet, e de outros menos conhecidos, sua expressão mais feliz.

Perguntei se “Internato” era um conto naturalista simplesmente ou se tinha uma intenção moralizante. (...) Os desregramentos dos internatos se expõem com clareza em seu conto e basta o espetáculo para que o leitor de boa-fé os condene. Entretanto a *excessiva objetividade da narrativa* pode agradar também o leitor mal intencionado. Esse o perigo de certos temas tratados naturalisticamente. Esse o escolho a ser evitado e que (...) o autor de “Internato” conseguirá evitar no futuro. Por enquanto eu lhe diria tão somente o que de uma feita disse a propósito de “Presença de Anita”: entre o realismo e o naturalismo a diferença está nos processos empregados para atingir um mesmo objetivo, caracterizando-se o naturalismo pelo apego às exterioridades, aos pormenores fotográficos ainda que escabrosos. O realismo vai mais fundo e elimina o que não é essencial à revelação da realidade intrínseca.

*Paulo Hecker Filho precisa tomar cuidado para não ultrapassar certos limites, pois isso nada acrescenta ao valor de suas observações e deturpa o sentido moral que desejou dar a seu livro. (Milleit 1951: 5; grifos meus)*

Embora considere o autor jovem e ainda pouco maduro, Milliet vê qualidades em seu texto, mas a cena sexual é tratada como naturalista, carecendo para o crítico de sutileza, conforme ele nota na escrita de autores como Genet e Sartre. O problema estaria justamente na falta de limites com relação às descrições naturalistas, que, segundo o crítico, seriam desnecessárias ou careciam de mais sutileza. De todo modo Paulo Hecker Filho está definido como autor a ser acompanhado, pois tem fôlego para voos mais altos.

Na edição 248 do Suplemento Literário de *A manhã*, do dia 4 de maio de 1952, Carlos David, em artigo intitulado “Do caderno de leitura” analisa *Internato*:

o comentário equívoco dos corredores mal iluminados, dos pátios de recreio, o escárneo (sic) público de um bando de meninos endiabrados, vestindo a toga de juízes. Desta vida precoce, *amantes furiosos e garotos bancando cocotes*, Paulo Hecker Filho tirou-nos uma história curta, clara e provocante. *Se não chega a ser deveras o relato da desordem sexual, comum até nos internatos mais bem policiados, põe-nos, pelo menos, diante de um caso perturbador: Jorge-Eli, sobre cuja ligação pesará a aventura.*

*O jovem escritor portoalegrense não veio a público defender a sua novelinha, como nos falara, ao verificar que vários leitores tomaram-na por um depoimento íntimo, e justificar a conduta de seus personagens, como independente da vida do autor. E justamente a impessoalidade da história conferiu a Paulo Hecker Filho uma liberdade descritiva e psicológica da qual ele se aproveitou mal e abusivamente.*

*Internato sob um aspecto chega a ser porco e escandaloso*, e isto, somado ao tratamento literário apressado, que compromete a maioria dos trabalhos do autor de *AH! Terra* e *Na paz da lua*, faz dele um livrinho falhado que o leitor prudente retirará das vistas de gente pouco avisada. (David 1952: 6, 10; grifos meus)

Note-se o quanto o crítico é cuidadoso, em um primeiro momento, ao falar do mundo dos internatos, e, ao afirmar que o autor sabe o que faz, para logo depois dizer que o livro é escandaloso e porco, devendo ser mantido longe da vista das pessoas pouco avisadas. Nesse sentido é uma crítica que se irmana à crítica de Sergio Milliet, o qual afirma que os leitores de má fé farão mau uso do texto. É digno de nota que o texto de Hecker Filho é chamado de porco e de livrinho falhado. Carlos David vê no mundo dos internatos descrito por Paulo Hecker Filho a situação binária entre os amantes furiosos e garotos bancando cocotes. Essa marca binária nos remete aos modos de representação do masculino em nossa literatura e no conto em questão. Na relação entre Jorge e Eli, anotado como caso perturbador, é possível notar, como nos anos 1950 era desconcertante o tipo de relação escancarada no conto em que um jovem se coloca à mercê de seu objeto de afeto, assumindo uma postura feminina, abandonando sua imagem masculina. Isso inscreveria o texto naqueles que concebem a masculinidade dividida entre a masculinidade hegemônica, aquela que valoriza a virilidade, os gestos firmes, a postura masculina, e a masculinidade subalternizada, que giraria em torno da hegemônica, sendo sua outra face. Pesa ainda sobre o conto a questão da possível semelhança entre vida e obra, pois os leitores reclamam que o autor venha a público esclarecer que aquilo que é narrado não seja sobre ele mesmo.

Sobre *Internato*, João Gaspar Simões escreve, em artigo intitulado “Introspecção e prospecção em literatura”, no jornal *A manhã*, no dia 18 de maio de 1952:

O tema da sua curta novela é deliberadamente existencial. *O existencialismo decidiu não recuar perante seja qual for o abismo de abjeção a que desçam as criaturas humanas*. Muito tratado no romance, o caso das “amizades particulares” sobre o qual Paulo Hecker Filho faz luz na sua novela, a luz que ele lança sobre o caso escolhido é de uma crueza a todo o ponto digna da era das câmaras de gás e dos campos de concentração.

*Poucas vezes a literatura terá ido tão longe no caminho do realismo sexual*. Se Paulo Hecker Filho pensava em rivalizar com o existencialismo de Sartre no domínio da exploração dos sedimentos pútridos – não só o conseguiu, como o ultrapassou. O episódio em que Jorge e Eli entram pelas portas de Gomorra é de uma “enormidade” que responde inteiramente à “ânsia jovem de enormidade” em que o escritor fala no seu Diário.

Haverá, realmente, um compromisso secreto entre a sordidez sexual e o existencialismo? Não poderemos ver no caso de *Internato* um exemplo flagrante

dessa espécie de ambiguidade que detém o escritor existencialista à margem da introspecção enquanto a obra o não toma pelo lado torpe da realidade? (...) A linguagem, a observação, os toques de ambiente, a concretização gesticular e psicológica não se desprendem de um certo pedúnculo abstrato que deixa os frutos humanos da narração frustrados na integridade da sua polpa. E as personagens, as cenas, as coisas, as paisagens – chegam até nós um pouco elementares e esquemáticas.

*Vêm da mente, não vêm da vida.* Eis, porém, que se aproxima o momento do mais ignóbil dos amplexos. Então, sem que para isso tenha havido, na verdade, uma mudança no processo do novelista, mercê, talvez do ineditismo dos elementos postos em cena, quem sabe se por virtude da própria natureza radicalmente objetiva das reações, tudo se modifica: o tecido da novela reconstitui-se íntegro, os frutos humanos surgem-nos na inteireza da sua polpa, o existencialismo triunfa em toda a linha. Fatos e seres estão diante de nós em si.

Sexualmente, até o mais intelectual é instintivo e o instinto animaliza-se quanto mais baixo desce na craveira da elementariedade. Esta, possivelmente, a razão de Paulo Hecker Filho ter conseguido pelo processo de Sartre o que o próprio Sartre consegue: ultrapassar a fronteira do mental quando abeira o país da animalidade sexual. (Simões 1952: 2,10)

O crítico português é enfático quanto à condição de novela existencialista de *Internato*, inclusive salientando que o existencialismo consegue captar toda a baixeza da humanidade. Nesse sentido, confirma a afirmação de Sérgio Milliet, embora sem exigir de Hecker Filho a sutileza que o crítico brasileiro exigia. Para Simões, Hecker Filho consegue ultrapassar o existencialismo produzindo uma novela “aplicada”, que leva o preceito adiante de um modo bastante singular. Insiste na “enormidade” e na abjeção das cenas de “Gomorra”, acrescentando que o texto é esquemático e em alguns pontos elementar, mas reconhece o ineditismo da cena sexual, denominando tudo como “uma animalidade”, acrescentando que os personagens são falhos e perdidos.

Dessa recepção bastante polêmica é possível perceber o quanto a novela de Hecker Filho incomoda, pois é sempre em termos de ultrapassagem do decoro que ela é vista. Apenas Carlos David menciona a questão da binaridade entre os tipos masculinos, como se pode perceber na teoria sobre masculinidades.

## MASCULINIDADES

Para Raewyn Connel (1995), em seu artigo “Políticas da masculinidade”, a masculinidade é algo complexo, pois, segundo ela, as masculinidades nunca se dão isoladas, mas se dão em relação a outras masculinidades que orbitam em torno de uma forma hegemônica de masculinidade com as relações de dominação, marginalização e cumplicidade. Assim, para toda masculinidade hegemônica haveria uma masculinidade

que lhe é marginal, que passa a ser inferiorizada, pensada como feminina, e, portanto, menor. Ainda, para a autora:

Existe uma narrativa convencional sobre como as masculinidades são construídas. Nessa narrativa, toda cultura tem uma definição da conduta e dos sentimentos apropriados para os homens. Os rapazes são pressionados a agir e a sentir dessa forma e a se distanciar do comportamento das mulheres, das garotas e da feminilidade, compreendidas como o oposto. A pressão em favor da conformidade vem das famílias, das escolas, dos grupos de colegas, da mídia e, finalmente, dos empregadores. A maior parte dos rapazes internaliza essa norma social e adota maneiras e interesses masculinos, tendo como custo, freqüentemente, a repressão de seus sentimentos. Esforçar-se de forma demasiadamente árdua para corresponder à norma masculina pode levar à violência ou à crise pessoal e a dificuldades nas relações com as mulheres. (Connell 1995: 189-190)

Como os homens são produzidos e se produzem está diretamente relacionado às convenções que as sociedades engendram do que seja masculinidade. Desse processo participam as instituições como família e escola e o mundo do trabalho que necessitam desse suporte performático para existirem e continuarem a produzir indivíduos capazes de levar adiante o mito da normalidade. Desse modo é importante que os homens reprimam seus sentimentos para que não se tornem femininos, tornando-se inferiorizados nessas sociedades e em suas relações pessoais e sociais.

Para Elizabeth Badinter, o processo de montagem a que um homem é submetido parte da oposição que um homem tem que fazer ao feminino. De acordo com a autora:

Nascido de uma mulher, acalentado num ventre feminino, o menino, ao contrário da menina, está condenado à diferenciação durante grande parte de sua vida. Ele só pode existir opondo-se à sua mãe, à sua feminidade, à sua condição de bebê passivo. Por três vezes, para afirmar uma identidade masculina, deve convencer-se e convencer os outros de que não é uma mulher, não é um bebê e não é um homossexual. (Badinter 1993: 34)

Assim se faz um homem, e sua contraparte, aquele que não consegue se estabelecer desse modo, estaria ligado para sempre à sua versão inferior, o homem frágil, afeminado, o homossexual. O garoto “bancando a cocote” como afirma o crítico Carlos Davi em trecho supracitado. Para que o homem se diferencie do feminino ele passa a adotar formas violentas de agir, despreza a mulher, fazendo-se um homem “sem sentimentos”, pois assim ele será respeitado em sua comunidade e terá o reconhecimento de outros iguais a ele, associados em sua cumplicidade de masculinos normais e saudáveis. Não deixa de ser um importante marco perceptivo das diferenças de gênero a acomodação do masculino universal na figura do homem branco, conforme nos fala Nicky Sullivan (2003) de que vários pesquisadores da medicina e

da sociologia basearam-se nas hierarquias culturais existentes com base na raça e nas diferenças de classe, a fim de manter a posição privilegiada do branco, classe média/alta, de masculinidade heterossexual. Assim todos os sujeitos que escapassem a esse padrão seriam não normais, sendo, muitas vezes relegados ao lugar de aberração ou da criação dos monstros morais no dizer de Michel Foucault (2001).

Desse modo, pode-se perceber que, mesmo em se tratando de uma questão tão delicada quanto a inversão sexual, os autores ainda assim optam por retratarem os sujeitos reconhecidos como invertidos ligados às classes sociais baixas e às raças tidas como inferiores. O que repercute como uma masculinidade impoluta é sempre a do homem branco. Note-se o quanto é importante a hierarquia no que tange à definição da masculinidade, pois um homem será tanto mais masculino quanto ele ultrapasse a masculinidade dos outros que orbitam suas relações sociais. O que parece demonstrar a necessidade de homens se cercarem de homens menores ou inferiores a ele, mesmo em pares de igualdade.

#### INTERNATO

Pode-se perceber o quanto o personagem Jorge é construído por Paulo Hecker Filho como alguém ainda em formação, é adolescente, mas tendo que lidar com aquilo que é reconhecido em seu tempo como seu desvio, sua falta de função no mundo. Por isso mesmo a narrativa parece guiar seu personagem a uma verdadeira *via crucis* na qual o corpo do protagonista, seus gestos e atitudes são marcados por características ditas como femininas, as quais ele não superará. A diferença se dá nos modos como os corpos de Jorge e de Eli se produzem. Jorge está interno em um colégio há três anos e ama Eli, cujo corpo é, para ele, “belo (...) Tez morena avermelhada, cabelos pretos, traços doces de forte simpatia. (...) tronco poderoso, (...) nádegas rijas e coxas grossas de atleta. Um ideal Miguel Ângelo” (Hecker Filho 1968: 273). Nesse corpo masculino, digno da representação do escultor renascentista, protótipo de todos os corpos modelares masculinos no ocidente, caucasiano, se inscreve o desejo do personagem adolescente criado por Hecker Filho.

As linhas marcadas do torso, das coxas e das nádegas sugerem a beleza masculina reconhecida no tempo de produção do conto. Importante salientar que raramente se descreveria um homem notando suas nádegas; há uma conotação, que pelo modo de produção da masculinidade daquela época e de épocas anteriores, demarca o olhar gay sobre o objeto descrito. Esse olhar homoerótico do narrador pelo corpo do personagem, considerado protótipo da masculinidade hegemônica, implica em algo bastante importante para singularizar essa escrita de outras escritas do mesmo momento de produção. Um homem era visto, geralmente, de frente, salientava-se o peitoral, quando muito, mas em novelas eróticas, se salientava o pênis. O deslocamento para o comentário sobre as nádegas rijas de Eli por parte do narrador indica um movimento em direção a algo incomum, marcador de um desejo desviado, seja de Jorge, seja do narrador.

Eli será descrito como o garanhão do colégio, que deixa à mostra, numa de suas aparições, os “crespos cabelos que a camisa aberta (...) deixava ver.” (Hecker Filho 1968: 273). Ele é um atleta, “tinha vários amantes no Colégio” (Hecker Filho 1968: 274), aquele que conquista e copula com várias pessoas, dono de um currículo invejável em promiscuidade, contam-se sobre ele muitos casos:

o Colégio inteiro o sabia, era o predileto sem rival dos pederastas. Em boa parte por ter sido ele que deflorara a maioria deles, e os amantes, de qualquer sexo, sempre guardam fidelidade ao primeiro parceiro. A aparência simpática e mesmo bela que possuía, auxiliava-o nas conquistas, que não se limitavam aliás ao Colégio, tendo, segundo ele próprio afirmava, desvirginado mais de uma moça, executando com outras atos de onanismo e cópulas sem imissão. (Hecker Filho 1968: 280)

Note-se que ao narrador interessa comentar sobre a aparência de Eli, assim como lançar um julgamento de valor pseudocientífico sobre a condição dos sujeitos conquistados que guardariam, segundo ele, fidelidade ao primeiro amante. Eli, tem, portanto, a supremacia e preeminência sobre os seus conquistados, como um grande patriarca que submete os que o orbitam a seus caprichos. Outra informação importante é que ele se relaciona também com mulheres, estendendo suas ações para além do Colégio, o que o faz digno de fama. Um homem a ser imitado. Como o narrador afirmará mais adiante: “Tal renome, longe de afastar os jovens de tendência homossexual, tornava-o a superior conquista, o mais alto amante do Colégio” (Hecker Filho 1968: 281). Desse modo o narrador repete a lógica binária de que os machos de conduta promíscua são aqueles que seriam requisitados pelos pederastas a serem conquistados por causa de sua fama.

Assim o narrador faz um intervalo na narrativa do amor de Jorge por Eli para mostrar o caso de Patinho, uma das conquistas de Eli, que é convidado a intermediar a paixão de Jônatas, outro aluno do Colégio, por Zezinho, o Patinho. Este será conquistado por Eli a pedido de Jônatas, pois Patinho se recusava a ceder aos seus assédios. Após a conquista de Eli, Patinho se torna amante de Jônatas e depois passará a ser amante de vários outros alunos, sendo conhecido como “um dos pederastas mais integrados (...) afeminando os gestos, vestindo roupas de mulher, recebendo a todos, mas sempre com grande queda por Eli, que dava ostensivamente como seu marido” (Hecker Filho 1968: 282). Aqui se nota desde já o que Raewyn Connell afirma em trecho supracitado, dos homens “inferiores” que orbitam o macho viril hegemônico. Patinho é dotado de um corpo feminizado e submisso aos caprichos de Eli, como se não bastasse seu apelido indicador de pessoa ingênua e fragilizada.

Jorge é confrontado com seu desejo e tem que assumir seu lugar de sujeito abjeto, não normal:

O tipo do varão sempre o acicatara mais que o da mulher, mas nunca dera a isso importância. Embora houvesse tido veleidades de desejo por vários sujeitos, não se prendera a nenhum de modo a poder sequer ser comparado com o

sentimento que agora o tomava. Eram atrações efêmeras e ocasionais, e o amor a Eli, ao contrário, punha-o diante de si mesmo: Executa-me, sou o que realmente és. (Hecker Filho 1968: 274)

Note-se que mesmo tendo desejo por homens Jorge não se importara, o que demonstra que Eli não é o primeiro interesse de sua vida, mas é o interesse maior desde que o conheceu há três anos; contrariamente, de forma estranha, mas naturalizada na cultura, Eli é tomado como normal. Na cultura heterocentrada, homens que fazem sexo com homens sem ser penetrados por estes são considerados homossexuais. Inclusive, não são considerados promíscuos, pois a promiscuidade é percebida como algo decorrente da situação dos ditos anormais e marginais. A promiscuidade da virilidade masculina dos ativos é tomada como comprovação dos instintos que devem ser incentivados para que o masculino se sobressaia. Assim se consolida a visão de Eli como o sujeito da masculinidade hegemônica e Jorge como o sujeito da masculinidade subalternizada pois admite para si mesmo o desejo de que o outro o submetesse a seus caprichos. Ao desejar que Eli o execute, Jorge assume o lugar de passividade ante seu objeto de desejo, colocando-se como o sonhador, o devaneador, pois há vários momentos em que ele delira sobre as relações entre eles, bem como do desejo de Eli por ele: “Querida estar o resto da vida envôlto pelo braço, pela coxa, pelo corpo que respirava a seu lado. Pensava em virar e beijá-lo na boca, e entregar-se, entregar-se” (Hecker Filho 1968: 279). Esse desejo avassalador domina Jorge que quer se entregar, assumindo a postura considerada feminina, que deseja o macho protetor e cria sonhos de uma vida comum para os dois de um modo romântico.

Assim, Jorge terá que passar por uma série de provas para realizar seu desejo. No entanto, a realização deste irá lhe custar sua reputação no colégio, gerando sua expulsão. Assim será descrita a cena em que Jorge e Eli têm sua relação sexual, a cena “existencialista” que tanto incomodou os críticos da época:

Ébrio e exausto, Eli se deixara cair vestido sobre a cama. Jorge fecha a porta à chave e corre a se debruçar sobre ele, acariciando-o. Depois, com prazer imenso, desveste-o peça por peça. Despe-se e deita a seu lado.

Envolve-o com os braços, beijando-o, enquanto Eli permanece de costas, quase inerte. Em ereção e excitadíssimo, Jorge não consegue, porém, despertar os sentidos de Eli, que alega estar com gonorreia e temer prejudicar-se excitando-se. Mas Jorge não desiste. Roça-se por ele; tenta todas as maneiras de acordá-lo ao prazer.

Suga-lhe as mamas e, baixando, toma-lhe o pênis na boca, o que produz imediata ereção. Eli pede que continue a sucção. Jorge o atende, proporcionando-lhe forte prazer, e a si próprio como reflexo.

No entanto, um líquido amarelo aparece-lhe nos cantos da boca. – Cospe – aconselha Eli – é pus, da gonorreia.

Jorge cospe, e continua. E cuspindo e sugando leva ao orgasmo aquele corpo a gemer de dor e de volúpia. (Hecker Filho 1968: 294)

Nesta cena, os dois personagens finalmente têm sua primeira relação sexual depois de perambularem bastante pela noite da cidade. Jorge se humilha para conseguir que um chofer de taxi os leve a algum local que os aceite, marca de dificuldade naqueles tempos de se conseguir espaço para as relações sexuais/afetivas entre homens. Depois desse esforço todo eles conseguem um quarto em um prostíbulo, sendo Jorge humilhado pela cafetina. Jorge tem que fazer toda a ação para que Eli relacione-se com ele e o máximo que consegue é uma felação, mesmo assim com muita dificuldade, pois Eli encontra-se completamente bêbado, além de estar com gonorreia. A menção à doença sexualmente transmissível é uma raridade em se tratando das narrativas literárias brasileiras do período, mas também é marca da masculinidade ativa daqueles que seguem seus instintos para se fazerem homens respeitados. No caso desta novela ela serve para demonstrar o caráter promíscuo do personagem Eli. Ainda assim, Jorge insiste, e sua humilhação e subalternidade ao outro, ao masculino hegemônico do par é tremenda, não lhe restando outra saída que não sugar o pênis e cuspir repetidas vezes até o outro jorrar pus.

A cena é escatológica, pois as secreções são necessárias ao completar o quadro de submissão ao desejo do personagem. Jorge é um sujeito que necessita da relação sexual para vencer sua ânsia. Um desejo irrefreável pelo outro, subalterno, triste, angustiado e infeliz, que será depois julgado por seus colegas de internato. Eli sairá da aventura, mesmo que marcado pela doença, como o macho que pode adoecer dos males do mundo, o que se coaduna à sua função masculina. No caso de Jorge, resta a saída do colégio e o deslocamento para outro lugar onde poderá viver sua vida infame, como o são todas as vidas dos homossexuais, parece dizer o narrador. A Jorge resta a saída desonrosa, como nos conta o narrador quase ao fim da narrativa:

Jorge relaciona tudo. Está ali, sobre a terra, como um verme escalpelado por aqueles olhares que dizem Fresco, Nojento, Fresco, Nojento, Fresco, Nojento, e não param nunca, e o derrubam outra vez sobre a terra, e lhe dão socos na cara, e gritam Fresco! e gritam Nojento! e gritam de novo, e é ele, Jorge, o Jorge, o filho de sua mãe, o irmão de seus irmãos, quem está agora ali a ouvir aquilo, a saber que todos souberam, a levar socos sem conta, e a ouvir, a ouvir eternamente Fresco, Nojento, eternamente, eternamente, eternamente! (Hecker Filho 1968: 299)

Assim o conto termina, mesmo que tocando em questões delicadas, por reforçar os lugares estabelecidos pela cultura na binaridade com a qual ela se organiza. Masculinidades hegemônicas são aquelas em que os sujeitos se representam e se auto representam como fortes, sexualizados, brancos, ativos e as masculinidades que os orbitam são da ordem da fraqueza, da tibieza da não praticidade. Em se tratando da novela em específico, homens são aqueles que permanecem nas escolas, nesse caso, centro da vida social, enquanto os outros devem sair do centro, tornando-se ex-cêntricos, abjetos, perdidos, considerados eternamente nojentos pela sociedade que os engendra, como marcas de comportamento não recomendável. Assim, a sociedade

pode ter a sua métrica do que seja normal e continuar a engendrar constantemente seres regulados para que a ordem não seja alterada.

#### OBRAS CITADAS

BADINTER, Elisabeth. *XY: Sobre a identidade masculina*. 2. ed. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CONNELL, Raewyn. “Políticas da masculinidade”. *Revista Educação e Realidade* (Porto Alegre), jul-dez, p. 185-202, 1995. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71725>.

DAVID, Carlos. “Do caderno de leitura.” *Letras e Artes*. Suplemento Literário de *A Manhã* (Rio de Janeiro), p. 6-10, 1952.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 16. ed. Vol. I, II, III. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2001.

HECKER FILHO, Paulo. *Diário*. (Dezembro, 1948 – Março, 1949). Porto Alegre: Livraria do Globo, 1949.

HECKER FILHO, Paulo. “Internato.” Gasparino Damata, org. *Histórias do amor maldito*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1968. 269-300.

HECKER FILHO, Paulo. *Um tema crucial: Aspectos do homossexualismo na literatura*. Porto Alegre: Sulina, 1989.

MILLIET, Sérgio. “Contistas.” *Letras e Artes*. Suplemento Literário de *A manhã* (Rio de Janeiro), p. 5, 1951.

Paulo Hecker Filho. Disponível em <https://www.pucrs.br/delfos/acervos/escritores-e-jornalistas/paulo-hecker-filho/>

SIMÕES, João Gaspar. “Introspecção e prospecção em literatura.” *Letras e Artes*. Suplemento Literário de *A manhã* (Rio de Janeiro), p. 2-10, 1952.

SULLIVAN, Nikki. *A critical introduction to queer theory*. New York: New York U P, 2003.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### TABU E AMOR: A AFETIVIDADE MASCULINA EM “VIAGEM DE NÚPCIAS” DE RUBEM FONSECA

Rafael Magno de Paula Costa<sup>1</sup> (UNESPAR)

RESUMO: O presente artigo desenvolve uma análise do conto “Viagem de núpcias”, de Rubem Fonseca. Esse estudo discute a questão do tabu, considerando que o protagonista, embora seja um sujeito que acumula experiências sexuais ocasionais, não consegue se relacionar sexualmente com sua esposa em razão do excessivo respeito e idealização que tinha por ela. Neste ponto, abordam-se também questões da teoria das masculinidades no sentido de verificar em que medida esse tabu afeta a sexualidade do sujeito. A temática amorosa, nesse aspecto, é trazida dentro de uma perspectiva contrastante aos amores fugazes e acumulativos, considerando que essas práticas de curto prazo se tornaram o paradigma predominante na sociedade contemporânea. Em última análise, demonstra-se como os relacionamentos de curto prazo e acumulativos não necessariamente representam ou comprovam uma capacidade para o desenvolvimento da sexualidade vinculada ao campo amoroso e afetivo, mas apenas experiências fortuitas.

PALAVRAS-CHAVE: amor; masculinidades; tabu; contos brasileiros.

### TABOO AND LOVE: THE MALE AFFECTIVITY IN “VIAGEM DE NÚPCIAS” BY RUBEM FONSECA

ABSTRACT: This article develops an analysis about “Viagem de núpcias”, a Rubem Fonseca’s short stories. In the analysis, the taboo issue is discussed, considering that main character can’t get sexual intercourse with his wife, due to excessive respect he had for her, although he is a man that accumulates several sexual experiences. At this point, we also approach about men’s studies investigating to what extent this taboo affects subject’s sexuality. The loving theme is thought in a contrasting perspective to fleeting and cumulative relationships, becoming the predominant paradigm in contemporary society. Finally, this way of relationships doesn’t prove the competence about a sexuality linked to loving and affective scopes, but just fortuitous experiences.

KEYWORDS: love; masculinities; taboo; Brazilian short stories.

Recebido em 23 de fevereiro de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

---

<sup>1</sup> rafaelpc82@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/5719819132880901>

O conto “Viagem de núpcias”, publicado em 1997 na coletânea intitulada *Histórias de amor*, de Rubem Fonseca, narra em terceira pessoa a relação amorosa entre o casal Maurício e Adriana. O casamento, no início do conto, traz algumas situações problemáticas que são superadas quando o casal viaja para comemorar as bodas. Os personagens são construídos estereotipados em suas respectivas masculinidade e feminilidade. Maurício é apresentado como um personagem que, apesar de uma gama considerável de experiências sexuais, apresenta alguns tabus que o impedem de obter relação sexual satisfatória com sua esposa, Adriana.

O narrador apresenta o casal como próximos desde a infância. As famílias eram amigas e almejavam que os dois um dia se unissem em laços matrimoniais: “Quando cresceram, faziam excursões pelo Brasil. Para desgosto das duas famílias, que gostariam que os dois se casassem, Adriana estava apaixonada por Maurício, mas ele a amava candidamente, como se ela fosse sua irmã” (Fonseca 2004: 631). Maurício tinha 25 anos e era economista e trabalhava na corretora de seu pai. Já Adriana tinha 20 anos e era acadêmica de filosofia. A virgindade para a personagem era um assunto da mais alta relevância: “Adriana era virgem – a virgindade estava na moda –, porém Maurício tinha uma vida sexual agitada, para um corretor da Bolsa, e era proprietário de um apartamento na cidade, onde realizava seus encontros galantes” (Fonseca 2004: 631).

A expressão “a virgindade estava na moda” indica possivelmente uma época em que determinados tabus sexuais se faziam presentes de modo mais incisivo. Não é possível, entretanto, determinar exatamente que época seria essa. O que se depreende disso é que Adriana é construída ficcionalmente como uma moça recatada e comedida, demonstrando um comportamento que, de alguma maneira, interfere no seu relacionamento com Maurício: “Adriana estava apaixonada por Maurício, mas ele a amava candidamente, como se ela fosse uma irmã” (Fonseca 2004: 631). A imagem de Adriana para Maurício é comparada à de uma irmã e, com isso, o narrador indica que possivelmente ele não a desejava sexualmente. O amor cândido se apresenta como um amor controlado ou possivelmente um amor em que as volúpias não estão presentes. Apesar disso, o casal decide assumir um noivado:

Um dia, não se sabe bem o que causou essa reviravolta, os dois informaram que estavam noivos e iam se casar dentro de seis meses. Era fácil entender a motivação da apaixonada Adriana; quanto a Maurício, aquela inesperada decisão talvez resultasse do fato de ele acreditar no que lhe diziam, que cedo ou tarde um homem tem que se casar, e de ele ter certeza de que jamais iria encontrar outra mulher tão decente e digna como Adriana para ser sua esposa. (Fonseca 2004: 632)

Desse modo, Adriana assume a relação motivada pelo amor que já sentia por Maurício. Por outro lado, o rapaz somente assume o relacionamento em virtude de cobranças sociais como, por exemplo, “um homem tem que se casar”, do contrário não seria considerado “homem”. O casamento emerge no texto indicando a importância dessa instituição para a sociedade. O critério de escolha da noiva por parte de Maurício

cio se configura a partir da imagem discriminatória entre mulheres consideradas “decentes” ou contrárias a esse modelo. Isso demonstra como esse imaginário pertence ao simulacro do personagem. Ele escolhe Adriana partindo do princípio de que ela era “mulher para casar”, ou seja, excluindo, assim, outras mulheres que não se enquadram nesse perfil. Conseqüentemente, o conto põe em evidência determinadas formas de preconceito masculino: “Afinal ele sabia, por experiência própria, como as mulheres eram depravadas e cínicas” (Fonseca 2004: 632).

O conto mostra, ainda, como Maurício é construído como alguém que possui uma ampla gama de experiências sexuais. Seu preconceito, no entanto, se pauta na concepção machista de que, aos homens, é natural ter muitas experiências com diferentes mulheres. Já para as mulheres, isso pode ser um problema, considerando que o personagem, pelo discurso indireto do narrador, qualifica-as como “depravadas e cínicas”. Ele aceita se relacionar casualmente com essas mulheres, porém para um relacionamento estável não. De alguma maneira, essa forma de preconceito, a julgar pela classe social de Maurício e Adriana, pode ser algo muito presente em diferentes esferas, em especial nas elites econômicas, como aponta o texto:

As duas tradicionais famílias ficaram muito felizes com a notícia do noivado, havia sempre o receio de que um dia Maurício e Adriana viessem a se interessar por outras pessoas que não fossem do mesmo mundo social e cultural, quem sabe um astuto caçador de dotes ou uma dessas rastaquêras deslumbradas que freqüentavam as colunas sociais. (Fonseca 2004: 632)

O preconceito de classes sociais é demonstrado pelo narrador que, dessa vez, localiza-o além do pensamento de Maurício, ou seja, proveniente das esferas familiares. Por conseguinte, Maurício, mesmo sendo noivo de Adriana, continuou vivendo suas aventuras ocasionais e sem compromisso:

Nos meses que antecederam o casamento o apartamento de Maurício na cidade funcionou quase todas as noites. As mulheres provinham de várias fontes, algumas delas ele já conhecia, outras não; algumas tinham uma profissão, outras eram estudantes, outras não faziam coisa alguma, o certo é que nada lhe pediam, dinheiro nem brindes, e se Maurício às vezes dava carros ou joias caras a algumas delas, isso era feito por iniciativa dele. (Fonseca 2004: 632)

Os relacionamentos rápidos e fugazes são evidenciados como rotineiros na vida de Maurício. Essa maneira de entender ou julgar as mulheres, por parte de Maurício, pode estar atrelada ao seu poder econômico. Do mesmo modo que compra um relacionamento sexual como se fosse um produto, ele automaticamente descarta isso como algo sem valor. A satisfação momentânea é o que dita a tônica desses relacionamentos para ele. Ao dar dinheiro, brindes, carros, joias, etc., mesmo sem as mulheres com as quais saía pedirem, Maurício entende que está pagando, de algum modo, por esse serviço. Não se trata de generosidade, pois para o personagem o que estava

em jogo era o modo como ele considerava essas mulheres, isto é, como “depravadas e cínicas”.

Maurício é, portanto, constituído a partir do arquétipo do conquistador, porém que separa as mulheres preconceituosamente em uma dupla categorização: respeitáveis ou depravadas. Esse comportamento masculino de Maurício é perfeitamente explicável a partir de Giddens. O sociólogo inglês explica como os homens do século XIX estabeleciam uma distinção entre as noções de amor romântico e amor paixão. Para os homens, essas duas figurações do amor seriam diferentes. Enquanto no amor romântico os homens associavam o amor à esposa e ao lar, no amor paixão associavam o amor à amante ou à prostituta: “Para os homens, as tensões entre o amor romântico e o *amour passion* eram tratadas separando-se o conforto do ambiente doméstico da sexualidade da amante ou da prostituta” (Giddens 1993: 54).

Esse padrão duplo, durante muito tempo, fez com que os homens entendessem o amor romântico como uma espécie de amor casto ou respeitável. O problema, no caso de Maurício, é que essa separação dissocia o amor da sexualidade, gerando um problema na relação conjugal. A sexualidade de Adriana, embora seja desenhada em alguns momentos dentro de um comportamento sexualmente comedido, não realiza essa dissociação, de modo que amor e sexo são componentes que se integram.

Maurício é representado como um sujeito habituado às constantes experiências sexuais. Os “garanhões”, assim como Maurício, de acordo com Giddens, caracterizam-se como mestres na retórica de amar, mas são impotentes em lidar com a dinâmica relacional pós-sexo e, além disso: “são incapazes de produzir a partir dele uma narrativa emocionalmente coerente do eu” (Giddens 1993: 98). De acordo com as reflexões de Giddens, as experiências desses garanhões são frequentemente carregadas de uma dependência pelas mulheres, mas num sentido classificado pelo sociólogo como negativo. Maurício depende delas para se colocar numa posição de superioridade e não numa relação de parceria.

À medida que o jovem economista procura por experiências sexuais acumulativas, ele obtém sexo fácil dessas mulheres, porém as abandona. Essas relações não têm sequência ou aprofundamento, mesmo que se desenvolvessem apenas como amizade. Embora não haja resistência por parte das mulheres com as quais obteve relações, Maurício demonstra certa incapacidade ou incompetência para amá-las continuamente. Ele separa, assim, a sexualidade da intimidade, constituindo sua identidade masculina a partir dessa distinção:

O aventureiro sexual moderno tem rejeitado o amor romântico, ou utiliza a sua linguagem apenas como retórica de persuasão. Por isso, a sua dependência das mulheres só pode ser validada através de mecanismos da conquista sexual. Seria possível argumentar-se que, mais que os outros homens, o garanhão distingue a ligação entre sexualidade, a intimidade e a construção reflexiva da auto-identidade; mas ele é mais escravo das mulheres do que competente a encará-las como seres independentes capazes de dar e aceitar amor. O garanhão aparece como uma figura que “as ama e as deixa”. Na verdade ele é

absolutamente incapaz de “deixá-las”: cada abandono é apenas um prelúdio de outro encontro.(Giddens 1993:98)

A construção da narrativa demonstra, portanto, uma imagem masculina, em princípio, negativa. Porém, o conto muda de proposta com o casamento de Maurício e Adriana e sua viagem de núpcias. Nela, um personagem um pouco diferente é apresentado, em seus tabus, medos e inseguranças. A viagem de núpcias, prevista para ocorrer em Paris logo após o casamento, é adiada. Porém, na mesma noite após a cerimônia, Maurício passa por uma experiência traumática com sua parceira: “Ela estava deitada imóvel na cama e a luz indireta que vinha da sala revelava a delicada nuca alabastrina do corpo de Adriana, o tufo alto de pelos louros no delta das pernas. Maurício contemplava pela primeira vez a nudez completa da mulher amada. Sentiu uma onda de carinho e desviou os olhos” (Fonseca 2004: 633).

Essa “onda de carinho” e a ação de Maurício ao desviar os olhos se deve pela maneira como percebe Adriana. O excesso de pudor e recato da moça não o excita ao ponto de desejá-la, embora seu corpo seja descrito como belo. De algum modo, Maurício dissocia o carinho do exercício da sexualidade, dispondo desses elementos de maneira separada. O narrador onisciente descreve os pensamentos do personagem antes de se deitar com Adriana: “No quarto tirou a roupa lentamente e pensou em Ludmila, uma das parceiras preferidas das suas noites lúbricas no apartamento da cidade” (Fonseca 2004: 633). Assim, o rapaz precisa pensar em outra mulher para conseguir sentir o mínimo de atração pela esposa. O bloqueio psicológico e a impotência sexual são problemas que Maurício precisará resolver. Na sequência, o narrador descreve a primeira vez de Adriana como uma relação sexualmente ritualizada:

“Deita meu bem”, ele disse. “Apaga a luz”, pediu Adriana. Maurício apagou a luz. (...) beijou os bicos enrijecidos do peito dela, depois os lábios e o pescoço. Adriana deu um suspiro de langor e medo. Maurício também suspirou, porque o seu pênis permanecia flácido. Afagou os seios de Adriana, desceu a mão e acariciou as suas pernas que se entreabriram um pouco, tocou os lábios absconsos que se ofereciam úmidos a ele. Novamente pensou ansioso em Ludmila e então seu pênis afinal endureceu e ele deitou-se apressado sobre Adriana, separando abruptamente as suas pernas, temendo que a ereção cessasse. (Fonseca 2004: 633)

Mesmo para um sujeito sexualmente experiente como Maurício, a relação com Adriana se apresenta tensa e problemática. Para que consiga uma ereção, ele pensa em Ludmila novamente para conseguir desvirginar sua esposa. A falta de atração somada a determinados ritos, tal como “apagar a luz”, deixam Maurício tenso e inseguro, com receio em falhar. Essa autocobrança se deve ao que Sócrates Nolasco denomina como “homem máquina”, ou seja, é preciso provar constantemente a virilidade, do contrário o sujeito entra em crise: “Como afirma Sócrates Nolasco (1995), as características socialmente prescritas para o papel masculino exigem que “um ho-

mem de verdade” seja viril, conquistador e competitivo sexualmente” (Goldenberg 2000: 31).

O afeto e carinho que sente por Adriana, por exemplo, para ele, são fatores que contribuem para que não sinta desejo por ela. Além disso, é preciso pontuar que ele nunca havia estabelecido relações com uma virgem: “jamais havia deflorado uma mulher” (Fonseca 2004: 633). Consequentemente a essa sensação de insegurança, o ato sexual se consuma com violência: “Adriana disse que ele a estava machucando, pediu que parasse, mas Maurício sabia que se não prosseguisse sem trégua seu pênis perderia enrijecimento e não endureceria mais naquela noite. E assim investiu com rapidez e brutalidade, sem se importar com os gritos de dor de Adriana” (Fonseca 2004: 633-634).

A atitude de Maurício se caracteriza por um egoísmo excessivo em razão de pensar somente em manter a ereção e não em proporcionar prazer a sua parceira durante a relação. Sua preocupação única foi não falhar como “homem”, sem se importar com o sofrimento de Adriana. Contrastando com isso, essa atitude não causa prazer em Maurício, e Adriana percebe isso: ““Eu machuquei você, meu amor?” (...) Adriana, percebendo o tom angustiado da voz dele, respondeu, ‘não, meu bem”” (Fonseca 2004: 634). A sensação de mal-estar por parte de Maurício se deve à autocobrança, isto é, a necessidade de consumir a relação e com isso provar sua potência viril. O sentimento de angústia de Maurício é um indicativo da sua sensibilidade ao perceber negativamente sua atitude. Esse detalhe aponta para uma transformação importante no que concerne ao seu espectro de masculinidade. Se antes ele pautava suas ações numa indiferença perante às mulheres, agora ele se importa com Adriana.

Maurício se apega a essa noção do homem que não pode falhar no momento em que sua virilidade é requerida, tentando esconder sua insegurança. Após a primeira relação com Adriana, ele decide não ter mais relações: “Maurício disse que seria melhor para ela que não fizessem mais nada naquela noite. Nem fizeram mais nada no dia seguinte” (Fonseca 2004: 634). A relação entre o casal começa a se desgastar antes mesmo da convivência. Doravante, o casal desiste de passar a comemoração em Paris, pois: “as cidades do mundo são concêntricas, isomórficas, sincrônicas, só existe uma e você está sempre na mesma; não tinha sentido sair de São Paulo e ir para outra cidade grande” (Fonseca 2004: 634). Então decidem fazer um *rafting* no rio Colorado, nos Estados Unidos.

Durante a viagem, Maurício dá alguns sinais de bloqueios psicológicos, tal como fazer necessidades fisiológicas em locais desconhecidos: ““Você quer perguntar onde são feitas as necessidades fisiológicas, não é isso?”, disse Adriana, que conhecia Maurício havia tempo bastante para conhecer seus tabus” (Fonseca 2004: 635). O perfil de Maurício se delinea a partir de complexos psicológicos que se relacionam a sua reação inesperada durante o primeiro ato sexual com Adriana. Outro tabu é o de não tomar banho juntos: “Foram para o quarto e tomaram banho de chuveiro, um depois do outro. Eles nunca entravam no banheiro juntos, em seu apartamento novo em São Paulo cada um tinha banheiro próprio” (Fonseca 2004: 637).

O relacionamento entre os dois se demonstra, a partir disso, cercado por restrições e bloqueios de natureza pessoal. A divisão de espaços e a ritualização do sexo conferem uma automatização das ações, como se cada elemento precisasse cumprir uma determinada função. Não obstante, tais bloqueios psicológicos contribuem para o insucesso de uma relação sexual e amorosa saudável. Isso evidencia um desconhecimento do casal sobre a sua sexualidade. Sobre isso, Mara Barasch afirma:

A falta de informação, grande mal que atinge homens e mulheres, perdura e transcende a disponibilidade para o amor. A desinformação faz parte do cotidiano de todas as camadas sociais. Inclui desde a ignorância da sexualidade do sexo oposto e do próprio, de maneira geral, até a ignorância dos sentimentos próprios e alheios, o que gera falta de comunicação e dificulta o conhecimento do potencial erótico dos parceiros. Isso pode dar origem à *inadequação sexual* entre casais, ou dificultar o entendimento de situações normais (Barasch 1997: 101).

O casal cria padrões comportamentais que, ao invés de contribuírem para um desenvolvimento de uma sexualidade sadia dentro da relação amorosa, inibem ainda mais os parceiros, surgindo assim a inadequação sexual. Apesar disso, Adriana e Maurício tentam mais uma vez ter relações num motel em Moab:

Adriana deitou-se na cama ainda enrolada na toalha. Maurício deitou-se nu ao lado dela. Beijou e acariciou o corpo de Adriana. Nervoso, sentiu o suor umedecer-lhe o corpo. Como é que ele não conseguia se excitar com Adriana, uma pessoa que adorava e que possuía um corpo e um rosto mais bonitos do que os de qualquer outra mulher que conhecesse? Assim que conseguiu uma ereção, pulou sobre Adriana e, ansioso, introduziu apressadamente o pênis na vagina dela. Não demorou para que Adriana tivesse um orgasmo suave, o que a fazia suspirar delicadamente e relaxar os músculos do corpo. Depois, Adriana dormiu. Maurício, porém, com a mente perturbada, não conseguira fazer amor com Adriana (Fonseca 2004: 638).

O personagem é constantemente oprimido por seus pensamentos de autocobrança. O narrador lança mão do discurso indireto livre para criar em Maurício reflexões que questionam sua sensação de fracasso. Como pontua Mara Barasch, o personagem não entende como não conseguia se excitar com Adriana, demonstrando ignorância sobre si mesmo e também sobre sua parceira. A pressa com que realiza o ato sexual também evidencia o que a psicóloga denomina por “*inadequação sexual*”, visto que Maurício não está em momento algum preocupado com o ritmo sexual de Adriana. A consequência disso é um medo constante em cair na disfunção erétil: “Embora a inadequação sexual por si só não possa ser comparada com uma disfunção, é bastante comum que esta desencadeie tanto no homem quanto na mulher depois de ambos arrastarem uma vivência sexual ruim durante anos” (Barasch 1997: 102). Por conseguinte, já no Colorado, Maurício se distancia cada vez mais de Adriana, fugindo das circunstâncias que poderiam proporcionar uma atividade sexual:

Adriana levantou a cobertura da barraca e enfiou o rosto para fora.  
“Você não vai entrar? (...)”  
“Daqui a pouco eu vou”, respondeu Maurício.  
Mas ele ainda ficou um longo tempo olhando o céu. Só queria entrar quando Adriana já estivesse dormindo. (...) Maurício entrou cuidadosamente na barraca, certo de que Adriana já dormia.  
“Por que você demorou tanto?” A voz de Adriana fez o corpo de Maurício tremer de susto.  
“Você devia estar dormindo.”  
“Estava esperando por você.” (...) “Você não vai tirar essa roupa?”  
“Estou com frio.”  
Adriana enfiou a mão por dentro da camisa de Maurício e acariciou o peito dele.  
“Estou muito cansado”, ele disse. (Fonseca 2004: 641)

Mesmo a personagem Adriana construída ficcionalmente como portadora de atributos que fazem com que seja considerada uma mulher bela, atraente e desejável por Maurício, ele se esquia das investidas da esposa, desculpando-se com o cansaço. Além disso, o susto que leva quando descobre que Adriana estava acordada demonstra como Maurício se sentia tenso em “falhar”. Por esse motivo, o personagem prefere manter distância da esposa. Por outro lado, Adriana novamente tenta ter relações com Maurício, mas sem sucesso:

Naquela noite os sofrimentos de Maurício foram ainda maiores. Adriana chamou-o para dormir, mas ele, entregue à sua amargura, juntou-se ao grupo que conversava em volta das lanternas acesas (...). Maurício só entrou na barraca muito tarde da noite, quando o acampamento já estava em total silêncio. Novamente Adriana estava acordada esperando por ele. O calor do corpo da mulher que ele amava e os seus carinhos recatados não lhe despertaram o menor desejo. Enquanto Adriana o acariciava ele imaginou, inutilmente, as mais ardentes cenas lascivas com Ludmila, com Cora, com Janete, com as mulheres despudoradas que freqüentavam o seu apartamento no centro da cidade. (Fonseca 2004: 642-643)

Maurício é mais uma vez apresentado como um homem experiente, com um acúmulo de experiências sexuais significativas. Entretanto, a qualidade dessas relações é questionável. O personagem consegue obter facilmente uma ereção a partir de relacionamentos ocasionais e sem compromisso. Tais relações, por serem superficiais, não demandam um aprofundamento no campo da afetividade. Já no caso de Adriana, sua esposa, há uma imagem construída a partir de uma noção equivocada de “mulher respeitável” que o impede de desejá-la com intensidade. O modo como ele categorizava preconceituosamente as mulheres com que teve relações evidencia essa distinção em seu interior psicológico.

Desse modo, Maurício sente afeto por Adriana, mas abstrai a sexualidade da afetividade como se fossem elementos inconciliáveis ou incompatíveis. Sua incapacidade em relacionar essas duas esferas o conduz ao insucesso e à infelicidade conjugal. Na sequência da cena, Maurício acentua ainda mais sua frieza com Adriana:

Maurício afastou com rudeza o corpo de Adriana.

“Estou muito cansado.”

“Entendo.”

“Você não entende nada”, ele disse irritado. Adriana, que nunca fora tratada por ele daquela maneira, sentiu vontade de chorar (Fonseca 2004: 643).

A rudeza torna-se um instrumento de autodefesa para um sujeito que se sente coagido diante da possibilidade de comprovação da sua impotência. Além desse medo, um dos maiores tabus de Maurício é saber ou ouvir assuntos relacionados às necessidades fisiológicas: “ele detestava ouvir e jamais mencionava assuntos ligados à eliminação de resíduos orgânicos” (Fonseca 2004: 640). No dia após o desentendimento, o casal aparentemente não se comunica e mantém distância um do outro. Maurício não consegue entender as razões da sua impotência: “pensou no que estava fazendo naquele lugar, sofrendo por não conseguir fazer amor com a mulher que amava, uma mulher jovem e linda que desejava ansiosamente ser possuída por ele” (Fonseca 2004: 643).

De alguma maneira, os sofrimentos de Maurício estavam relacionados à imagem idealizada que Adriana produzia em sua mente. Essa ligação com o fato de não poder ouvir sobre assuntos que tratam das necessidades fisiológicas bloqueavam a atração que poderia sentir pela esposa:

Que inferno, nem mesmo conseguira defecar, com nojo da privada instalada no mato. (...) Maurício encontrou a caixa com a haste espetada no solo vazia. Alguém estava usando o sanitário. De onde estava não podia ver o local do vaso. Ficou em pé, ao lado da caixa, esperando. Então surgiu Adriana com o rolo de papel higiênico na mão. (...)

“Estou morrendo de vergonha. Não esperava que você fosse lá logo depois de mim, você estava almoçando, que chato.” Fez uma pausa. “Você não ficou chocado?”

“Fiquei. Mas agora, vendo você, não estou mais” (Fonseca 2004: 643-644).

O bloqueio de Maurício possivelmente estava concatenado ao modo como olhava e percebia Adriana, ou seja, de maneira não natural. Após tê-la encontrado utilizando o aparelho sanitário e ver os seus resíduos, o personagem passa a enxergá-la como uma mulher de fato, isto é, em toda a sua complexidade natural ou como qualquer outro ser humano. Assim, os tabus que assombravam Maurício são quebrados:

Naquela noite Maurício entrou na barraca antes de Adriana. Ela ficou do lado de fora, olhando as estrelas. Maurício enfiou a cabeça para fora e perguntou,

“você não vem deitar?”. Adriana entrou na barraca. Maurício tirou a roupa dela delicadamente, depois se desnudou também, feliz com sua virilidade latejante. Deitaram-se e ele beijou Adriana na boca, sorvendo a saliva dela, e pacientemente percorreu com a língua as mais recônditas partes do corpo da mulher que amava, pois sabia que tinha tempo e que o seu desejo por ela se tornara inexaurível. Depois possuiu-a em um ardor que nunca tivera, e esperou que os braços e as pernas da sua mulher se enlanguessessem no gozo para fruir aquela comunhão com um deleite que não imaginava pudesse existir. (Fonseca 2004: 644-645)

A maneira como Maurício olhava para Adriana, isto é, de forma distanciada da realidade, não proporcionava satisfação ao casal, ao contrário, apenas sofrimento e angústia. Maurício era assombrado pelos medos que colocam em xeque a sua percepção sobre sua própria masculinidade, não entendendo como poderia funcionar com mulheres que não amava, enquanto que com Adriana, a quem amava, a relação simplesmente não ocorria de maneira satisfatória. O conto termina com um final feliz, descrevendo como o casal aproveitou o resto da viagem de núpcias: “O rafting pelo Colorado continuou por mais alguns dias. Todas as noites, Adriana e Maurício eram os primeiros a se recolher ao recesso da barraca. (...) O rio estava lá, fluindo sem parar, e as estrelas brilhavam na abóbada celeste, mas Adriana e Maurício só queriam saber das novas alegrias que o amor lhes proporcionava” (Fonseca 2004: 645).

O amor, diante desse panorama do conto, é representado de uma maneira positiva, pois evidencia uma superação dos bloqueios psicológicos do casal, principalmente de Maurício, para depois demonstrar como eles estavam concatenados à projeção de um amor não natural que impedia uma relação sadia. A maneira como Maurício se cobrava, por outro lado, é um sinal significativo do afeto que sentia por Adriana e também por não conseguir satisfazer sua parceira. Isso demonstra uma mudança positiva nos padrões sexuais masculinos, pois a insegurança, a rudeza e a rapidez com que realizava o ato sexual deixam lugar para o carinho, o afeto, o amor e a atração que Maurício passa a sentir pela esposa.

As fezes de Adriana, portanto, marcam uma virada no conto, pois tal elemento, simultaneamente degradante e humano, integra-se ao amor e à sexualidade, proporcionando uma modificação do perfil masculino de Maurício. Ao vislumbrar os excrementos da moça, Maurício não sentiu nojo, embora tenha ficado chocado. Isso possibilitou ao personagem modificar seu modo de se comportar que era excessivamente respeitoso em relação à Adriana. Ao perceber que sua esposa era tão “mulher” quanto qualquer outra, Maurício vence seus tabus e passa a ter uma relação sadia com Adriana.

Neste ponto vale mencionar a aula do dia 27 de abril de 1977, de Roland Barthes (2013). Nessa aula, o autor questiona sobre o significado de “viver juntos”. Com efeito, o banheiro é uma forma de isolar e interditar o acesso ao excremento alheio. A convivência oportuniza esse contato íntimo entre casais. A partir da visualização dos excrementos de Adriana, Maurício torna-se capaz de compreender que a sujeira de ambos os coloca no mesmo patamar, não fazendo sentido olhar para a esposa da

mesma forma que anteriormente. Esse detalhe possibilitou a Maurício a superação das suas dificuldades sexuais diante da sua esposa, assim como eliminar a excessiva autocoerção, considerando que o personagem era sexualmente experiente.

O conto reflete uma questão relevante ao sujeito contemporâneo naquilo que Bauman, em sua obra *Amor líquido*, classifica como acúmulo de experiências. Para Bauman, o amor não é uma atitude prática, ou seja, não se pode mensurar o amor, como uma experiência ou aprendizado de laboratório: “não se pode aprender a amar, tal como não se pode aprender a morrer. E não se pode aprender a arte ilusória – inexistente, embora ardentemente desejada – de evitar suas garras e ficar fora do seu caminho” (Bauman 2004: 17). Nesse sentido, não é possível conhecer o amor, por exemplo, por meio de um manual prático de como se deve proceder ou agir. Essa noção de “aprender” o tempo todo, ou seja, de que é preciso se atualizar constantemente num mundo em que as informações mudam constantemente são comuns na atualidade. O amor visto sob esse prisma corre o risco de se reduzir ao descarte tal como um produto.

O sujeito contemporâneo, representado no personagem de Maurício, na maioria dos casos, é levado a crer, muito por conta dessa noção de experiência, na previsibilidade dos acontecimentos em razão de determinados planejamentos. Ironicamente e ao contrário disso, o amor é imprevisível e, portanto, não há regras. Suas experiências acumulativas não evitaram que Maurício passasse pelo constrangimento de falhar durante suas relações com Adriana. Essa ilusão de sabedoria, ilusão de aprendizado ou ilusão de experiência acumulativa levam o sujeito a acreditar que a experiência do amor possa ser adquirida ou que o amor possa ser manipulado como objeto de laboratório. Bauman entende que essa tentativa de tornar o amor algo previsível está na raiz da questão:

Evidentemente, todos nós tendemos a nos esforçar muito para extrair alguma experiência desse fato; tentamos estabelecer seus antecedentes, apresentar o princípio infalível de um *post hoc* como se fosse um *propter hoc*, construir uma linhagem que “faça sentido” – e na maioria das vezes obtemos sucesso. Precisamos desse sucesso pelo conforto espiritual que ele nos traz: faz ressurgir, ainda que de forma circular, a fé na regularidade do mundo e na previsibilidade dos eventos, indispensável para nossa saúde mental. (Bauman 2004: 18)

Costuma-se sustentar a ideia de que uma carga de experiências quantitativas seja equivalente a conhecimentos adquiridos. Dentro de uma sociedade em que a quantidade é com frequência mais importante que a qualidade, a atitude de amar passa a ser entendida como múltiplas experiências. Maurício demonstra isso em seus relacionamentos fortuitos. Por esse motivo, apaixonar-se e desapaixonar-se são costumes corriqueiros e recorrentes.

Bauman entende que essa nova configuração do amor é sintomática e reveladora de uma incapacidade ou impotência do sujeito contemporâneo em amar num sentido mais profundo e significativo. Para ele, amores rápidos, fugazes, de curta duração

nada mais são que resultado de uma impotência amorosa. O amor entendido como um evento controlável ou programável tende a ser um acontecimento previsível e repetitivo, passível de experimentações: “É tentador afirmar que o efeito dessa aparente ‘aquisição de habilidades’ tende a ser (...) o *desaprendizado* do amor – uma ‘exercitada incapacidade’ para amar” (Bauman 2004: 20).

Portanto, Bauman depreende que esse amor, entendido como o resultado de experiências práticas de curta duração, apresenta em sua raiz uma impotência. Uma impotência que explica, em algum grau, os revezes sexuais sofridos pelo personagem de Maurício. A natureza do amor não é a mesma de uma racionalização produtiva. Não se configura o amor como um produto em série que se compra e se consome em instantes. Essa incapacidade para amar são resultados do amor praticado no atual contexto social e que a literatura muito bem retrata.

#### **OBRAS CITADAS**

BARASCH, Mara. Sexo e afeto no cotidiano dos homens. Dario Caldas, org. *Homens*. São Paulo: Senac, 1997.

BARTHES, Roland. Aula do dia 27 de abril de 1977. *Como viver junto: simulações romancescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France (1976-1977)*. Trad. Leyla Peronne-Moisés. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 237-253.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: EDUNESP, 1993.

GOLDENBERG, Mirian. *O macho em crise: um tema em debate dentro e fora da academia*. Mirian Goldenberg, org. *Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

NOLASCO, Sócrates. *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### GREGÓRIO DE MATOS E A MASCULINIDADE DO SUJEITO RESENTIDO

Nismária Alves David (UEG)<sup>1</sup>  
e Jane Adriane Gandra (UEG)<sup>2</sup>

RESUMO: Este estudo pretende abordar como se comporta a voz do masculino diante da recusa feminina, principal mote do poema satírico “Antonia”, de Gregório de Matos. Especialmente, é possível ao leitor identificar juízos de valores, preconceitos e difamações. De personalidade arrogante e impulsiva, o sujeito lírico revela nos seus versos vaidades, recalques e passionalidades, ocultados sob a aparente superioridade de homem culto, fidalgo e artista. A ideia de masculinidade é uma construção social e, no poema em análise, toma forma por um discurso que se opõe ao feminino, degradando-o. Percebe-se que, depois do desdém da prostituta às investidas do nobre amante, a superioridade e a honra deste somente são recuperadas pela supremacia da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Gregório de Matos; masculino; poesia; desejo; corpo.

### GREGÓRIO DE MATOS AND THE MASCULINITY OF THE RESESSED SUBJECT

ABSTRACT: This study intends to approach how the male voice behaves in the face of female refusal, the main motto of the satirical poem “Antonia”, by Gregório de Matos. Especially, the reader is allowed to identify judgments, prejudices and defamations. With an arrogant and impulsive personality, the lyrical subject reveals vanities, repressions and passions, hidden under the apparent superiority of cultured, nobleman and literary man. The idea of masculinity is a social construction and, in the poem in analysis, it is constructed by a discourse that opposes and degrades the feminine. It is clear that, after the prostitute’s disdain for the noble lover’s advances, his superiority and honor are recovered only by the supremacy of language.

KEYWORDS: Gregório de Matos; male; poetry; desire; body.

Recebido em 30 de abril de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

---

<sup>1</sup> nisdavid@yahoo.com.br - <http://lattes.cnpq.br/6682621513643586>

<sup>2</sup> jane.gandra@ueg.br - <http://lattes.cnpq.br/9027649509165461>

## INTRODUÇÃO

Este estudo destaca o poema satírico de Gregório de Matos, “Antonia”, compilado nas *Crônicas do Viver Baiano*, com o objetivo de analisar o masculino ressentido no jogo de sedução com mulheres de estrato social inferior, como ocorria, principalmente, com as negras e as mestiças. Gregório, no culto das palavras, projetou um retrato realista do ser e do viver do homem seiscentista.

Para a organização deste artigo, no primeiro momento, aborda-se o sentido de masculinidade. Apresentado o breve referencial teórico, passa-se para a análise do poema na perspectiva do sujeito ressentido, sendo que o vocábulo “ressentido” é referenciado por todo o texto de maneira dicionarizada, remetendo aos três sentidos de ressentimento apresentados no dicionário Michaelis, “1. Ato ou efeito de ressentir(-se). 2. Rancor seguido do desejo de vingança. 3. Lembrança dolorosa de palavra ou ato ofensivo” (2021, s.p).

### 1. O MASCULINO E O CORPO SOCIAL

A masculinidade, segundo Robert Connell (1995), é construída socialmente e corresponde a “uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero” (Connell 1995: 188). Nesse sentido, essa ideia se processa numa esfera simbólica, imaginária e moldada culturalmente ao longo dos tempos no meio social. Exemplificando, a diferença entre os gêneros ocorre por meio da presença ou não do falo. E esta classificação dos sujeitos gera a diferença e a hierarquização do masculino sobre o feminino.

Dessa forma, a superioridade masculina estabelecida pela natureza biológica corresponderia, no dizer de Bourdieu (2012: 33), a “uma construção social naturalizada”. Assim, a masculinidade é apresentada como uma “lei”, visto que estabelece e define comportamentos ao masculino e, no seu reverso, ao grupo feminino. A esse respeito, o referido teórico menciona que a disciplinarização e a brutalização estão a serviço de reforçar e preservar a masculinidade, como se observa, por exemplo, no exército e nos negócios. Tudo isso colabora para a construção rígida de um modelo do masculino assentado na virilidade, que não concede ao indivíduo uma reação de fraqueza, choro ou de acovardamento.

Além disso, as identidades masculinas tendem a ser atestadas e adquiridas por comportamentos coletivos e por uma aprovação de outro masculino. Nesse caso, pode-se citar a questão da honra que está intimamente ligada à virilidade. Há, portanto, uma dependência do julgamento e aval do grupo viril, que reconhece alguns tipos de atributos associados a um homem para que este faça “parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’” (Bourdieu 2012: 65).

Contudo, para acessar e fazer parte do grupo masculino, o indivíduo tende muitas vezes a cometer e a ser submetido a diversas situações de constrangimentos, de

desonra e de humilhações. Tudo para afastar o medo de ser rechaçado por outros homens. Com isso, esperam-se do masculino ações e reações de bravura, dureza, insensibilidade e racionalidade, características impostas culturalmente ao indivíduo do gênero masculino.

A visão androcêntrica do século XVII enaltece a masculinidade como um atributo de distinção e superioridade entre os gêneros. Nesse sentido, o mundo colonial é estratificado e hierarquizado, prevalecendo o gênero masculino sobre o feminino. Os acessos à instrução, às finanças e ao espaço público são legitimados para o homem e excluídos para as mulheres daquela época.

É nesse contexto que se forma a mentalidade do poeta seiscentista Gregório de Matos. Como legitimação para tal abordagem, Antonio Candido (1999) considera que, apesar de não haver tido a intenção do referido artista em documentar o seu tempo, é inquestionável o valor histórico que seus versos encerram sobre o homem e contexto coloniais. O realismo de descrições e suas impressões sobre fatos, coisas e pessoas, notadamente de foro íntimo, revelam a farsa da vida privada, que os livros de História oficial não cuidam, por não serem objetos de cientificismo e da coletividade.

## 2. O JOGO DE SEDUÇÃO DO MASCULINO RESENTIDO

O poema “Antonia” trata do caso de uma prostituta de origem negra que se recusou às investidas sexuais do sujeito-lírico, mesmo diante da paga e das súplicas. Logo na introdução, o leitor tem acesso ao drama por meio de um índice explicativo que se desdobra no desejo revelado pelo nobre amante, seguido dos subterfúgios e esquivos da moça cortejada. Após isso, é apresentado o estado melancólico do sujeito lírico cuja volúpia reprimida ecoa num espírito ressentido, que se converte em impropérios ditos à mulher. Alfredo Bosi (2003) destaca que, nas poesias satíricas de Gregório dirigidas à figura feminina negra, é preponderante a representação pejorativa do corpo, descrito de modo paradoxal com escárnio e sensualidade. Nessa perspectiva, “a dignificação ou o aviltamento da mulher tem cor e tem classe neste poeta arraigado em nossa vida colonial e escravista” (Bosi 2003: 109), que direciona um olhar preconceituoso ao corpo feminino de origem africana. O poema “Antonia” é construído por meio da representação dos corpos, por prismas antagônicos: o masculino exaltado e o feminino rebaixado.

Além disso, este poema aparece delineado por um plano lúdico, pois, no jogo de linguagem, cada último verso de todas as estrofes, lidos em sequência, apresenta a síntese da desventura do sujeito lírico, reforçando o seu estado anímico e o seu sentimento: “eu fui, o que vim picado.” “morrendo do Maribondo.”; “que inda que abraza não mata.”; “tudo irá numa poeira.”; “tanto mais o amor as preza.” “e para: não digo nada.”; “Fui por amante ferido.”; “Por firme fui maltratado.”, “Por constante desprezado.”, “E por leal ofendido” (Matos 1992: 1-7).

Por todo esse recalque do ressentimento exteriorizado por meio da linguagem, entende-se que o masculino colonial tem uma dificuldade de firmar-se no controle de suas emoções, ora a sua soberba não aceita a condição de vassalo em relação à senhora, para logo se arrepender e se entregar de corpo e alma à meretriz. “Vi-vos, e rendi-me logo, e em duas ações diversas de ver-vos, e de render-me eu não sei, qual foi primeira” (Matos 1992: 3-4). Nesses versos, percebe-se que o sujeito lírico tenta ludibriar Antonia, evocando o sentido sublime de amor, ao destacar as ações de vasalagem de “ver” e “render-se”. Esse caráter paradoxal matiza o espírito do homem barroco, que é contraditório, intenso e hiperbólico.

Na abertura do texto analisado, o sujeito lírico já demonstra o seu preconceito quando atribui os adjetivos “livre” e “travessa” à mulher, numa alusão à prostituição. Outrossim, as referências a lugares da cidade da Bahia não são aleatórias, “Rua da Poyeira” e “Campo da Palma”. Elas reforçam, de certa maneira, o estrato social de pobreza da mulher e a sua qualificação de rameira. Desse modo, o sujeito lírico tenta escancarar o universo de marginais em que adentra. Por outro lado, ele se enaltece ao realçar o seu *status* social e sua masculinidade, por meio da sua potência sexual. Assim, comporta-se arrogante ao dizer que, apesar de ter “o ferrão”, – numa clara conotação machista de referência ao falo –, Antonia, apelidada de Maribondo, é quem, na verdade, “ferroa-o”, quer dizer, desestabiliza-o emocionalmente.

Fiz por fechá-lo na mão,  
mas o Maribondo azedo  
me picava em qualquer dedo,  
e escapava por então:  
desesperada função  
foi esta, podes me foi pondo  
tão abolhado em redondo  
por cara, peitos, vazios,  
*que estou em febres,*  
*e frios morrendo do Maribondo* (Matos 1992: 2; grifo nosso).

A comparação que estabelece entre Antonia e o marimbondo evidencia o pensamento colonialista de enaltecimento da virilidade. Nesse pensamento, o corpo feminino é posse do masculino e, em condições mais desfavoráveis, está o corpo da prostituta, que se torna coisa pública. A supremacia do masculino é toda elaborada por meio do discurso poético, que deixa clara a posição ocupada pelo sujeito lírico que se apresenta como um indivíduo letrado e com notoriedade. E ele acredita que por essas razões tenha vantagens sobre a meretriz. Ademais, a palavra “Maribondo”, empregada com letra maiúscula no verso, mostra ser a personificação do desdém da prostituta.

Não parece que a expressão dada ao ofício da prostituição como “doces empregos” sugira a respeitabilidade do sujeito lírico à mulher. Pelo contrário, espelha a bajulação de uma persona caprichosa que se utiliza de todas as artimanhas para atrair

para perto de si o objeto de desejo. Por isso, o priapismo e a paixão, depois do menoscabo da moça, transmudam-se em desrespeito e animosidade. É inconcebível ao sujeito lírico o fato de a meretriz contrariar os seus interesses sexuais, preterindo-o. Ultrajado profundamente no brio de homem culto e notável artista, em dados momentos, o sujeito lírico deixa a razão ser vencida pela volúpia reprimida. Por isso, de nada adiantam os silogismos utilizados no assédio à jovem que acaba declinando às ofertas dele.

Todas as reações do corpo masculino em relação às negativas de Antonia são potencializadas pela sensação de vazio e humilhação que recai sobre o mundo do sujeito lírico. O leito desprezado, numa referência ao desejo reprimido, parece indomável e pujante, representado pelas febres que metaforizam a vontade humana. De acordo com Octavio Paz, “o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens” (Paz 1994: 16). Da parte de quem deseja, há a necessidade do objeto desejado, estabelecendo uma estreita relação de dependência, a ponto de o amante ser a própria vítima daquilo que almeja.

Mais adiante no poema, há o reforço à ideia de que no estado de *páthos* a sensação da presença de Antonia é uma constância ainda mais viva na sua ausência. Em contrapartida, esses *flashes* do corpo da mulher não trazem alívio para o sujeito lírico. Pelo contrário, eles são comparados a momentos de tortura, pois alcançam dimensões delirantes:

Agora que sobre a cama  
Antonica me inquieta,  
muito mais estando ausente  
que se na cama estivera  
Agora que o meu cuidado  
dentro dalma me desvela,  
e o verdugo da memória  
em saudades me atormenta:  
Agora que o brando leito,  
qual duro potro me espera,  
porque o cordel da lembrança  
execute as leis da ausência:  
Agora que a muda noite  
no silêncio, que professa,  
como quem soube os meus gostos,  
mos representa na ideia:  
Entre o passado e presente. (Matos 1992: 3)

Nesse discurso colonialista, há um tom depreciativo da mulher que, depois da recusa dela, é chamada pelo diminutivo Antonica. Além disso, a anáfora “agora que” demonstra a dificuldade do sujeito lírico de aceitação ao rechaço advindo da prostituta, que transforma humilhante em torturador o tempo presente.

A habilidade de persuasão do sujeito lírico é instável, alternando entre o elogio e o rebaixamento da mulher. Apresenta galanteios por meio de comparações entre a beleza de Antonia e elementos naturais, como o brilho do sol e da lua, atribuindo-lhe a culpa pelo seu infortúnio: “Vós sois esquiva e cruel,/ tão dura e desapegada,/ que tirais de ser querida/ as razões de ser ingrata” (Matos 1992: 5). E chega ao ponto de dirigir a ela insultos e despidores ao dizer indecências sem rodeios: “E pois você tem feito, com que perca,/ diga essas confianças à sua urca,/ que eu sei, que em cima de urca é puta porca” (Matos 1992: 7; grifo nosso). À medida que vai detratando Antonia, erotiza o corpo dela com palavras, oscilando entre revelações de desejo e de rancor, atingidos pela troça, até chegar na intimidade da genitália feminina. O sujeito lírico tece jocosamente o erotismo do corpo feminino. As negativas da moça provocam a fúria masculina, que a submete intensamente à derrisão do riso. Nesse aspecto, a vagina passa a ser uma metonímia para a meretriz. Acrescenta-se que, para a vulva, outros correspondentes depreciativos são empregados, como “buraca”, “vaso” e “urca”.

Este poema traz o incontestável fascínio gregoriano pela cobiça habitual: o corpo feminino. Toda a história é conhecida pela ótica deformada de um sujeito lírico ferido pelo desprezo. As informações sobre Antonia passam pelo crivo do masculino ressentido que se refere a ela como figura de tentação e que age com tolices, porque, mesmo sendo prostituta, nega certos amantes e, por conseguinte, perde rendimentos. Contudo, a moça contesta a questão de que ganhar, ou não, reside na conveniência de cada um, deixando subentendido que ela dirige seus próprios negócios: “Nunca me fez mister dizer, quem merca” (Matos 1992: 7). Percebe-se uma contraposição da mulher à soberania de gênero e intelectualidade do homem colonial. Essa postura subversiva da prostituta motiva ainda mais furor no sujeito lírico. Consciente da fugacidade do tempo, ele a adverte de que não haverá beleza eterna. E com a chegada da velhice, a arrogância de escolher pretendentes e fregueses, certamente, cederá lugar às urgências da carne.

Cada vez mais corroído pela rejeição, o sujeito lírico sabe do poder patriarcal que detinha e dos limites sociais impostos à mulher. Por isso, prefere continuar argumentando, para vencê-la pela persuasão. Há no trecho a seguir um tom de ameaça, no qual se subentende a legitimação da opressão sobre o feminino, que se nega a ser subserviente:

Dizem, que a vingança está  
em lhe saber eu da casa,  
porque deixando-lhe em brasa,  
o fogo mitigará:  
temo que não arderá  
por mais que toda uma mata  
lhe aplique com mão ingrata,  
porque eu, o que lhe hei de pôr  
há de ser fogo de amor,

que inda que abrasa não mata.  
(...)  
para mostrar-lhe com fé minha firmeza,  
porque por firme fui maltratado (Matos 1992: 2-6).

Essa ideia tácita atravessa os versos gregorianos, demonstrando a condição de rebaixamento do feminino, concernente à liberdade de pensamento, decisão sobre si e sobre o corpo reificado. Sobretudo, revela uma masculinidade que reproduz padrões impostos pela sociedade colonial e escravista do século XVII.

Um desses estereótipos masculinos é o favorecimento de proteções e facilidades em troca de favores sexuais, como negocia abertamente o sujeito lírico em suas súplicas: “dai-me um sim, que custa pouco, / e muitas finezas ganha.” (Matos 1992: 5). Como se vê, é estabelecido um tipo de escambo, colocando um alto valor no seu poder simbólico, que poderia ser convertido em regalos ou facilidades sociais, enquanto ele banaliza os benefícios advindos dela, que se restringem ao corpo e ao prazer. “Fazei comigo negócio: / e se heis medo, à minha barca, / quem não se arrisca não perde, / mas no risco está a ganância” (Matos 1992: 5). A recorrência de advertências financeiras à meretriz transparece o pensamento mercantilista que orientava o homem colonial nas suas relações sociais. Toda associação tinha a sua conveniência, cambiada em dividendos: “Sede mercador de amor, / onde um favor, que se gasta, / rende quinhentos por cento / em finezas de ouro, e prata” (Matos 1992: 5).

Ademais, o sujeito lírico destaca o seu poder e sua notoriedade que tem na cidade: “mais vós, que sabeis, que/ comigo ninguém naufraga,/ porque sou nesta cidade/ um dos berrantes de fama” (Matos 1992: 5). Observam-se também outras inquietações em relação às cobranças sociais voltadas para o corpo masculino, como o exercício legitimado da virilidade a todo custo.

Há, contraditoriamente, um aumento do desejo diante da negativa e da ausência do objeto que seduz. Contudo, é preciso ressaltar que não existe a presença do amor, mas sim o desejo, como ilustrado anteriormente. O querer está mais associado a um tipo de ânsia que, depois de saciada, perde a sua aura de divino e se torna vulgar e dispensável. É um indicativo de que o desejo masculino, muitas vezes, está correlacionado à atração física. Depois de materializado o prazer, perde-se o interesse sobre o objeto ambicionado.

É por meio da palavra poética que o sujeito lírico pretende recuperar sua honra maculada, bem como resgatar a sua dignidade de pessoa pública. Assim, busca estabelecer a cumplicidade entre os pares, apresentando-se como homem viril diante de outro homem. Por isso, o sujeito lírico dirige-se a Thomás Pinto Brandão, para lhe contar sobre Antonica, definindo-a como desonesta meretriz. Constrói um discurso em que o homem se mostra viril, ao insistentemente apresentar seus dotes masculinos, financeiros e de prestígios. Sobre a virilidade, Pierre Bourdieu ressalta que “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” (2012: 67). Vê-se que não há espaço para o masculino demonstrar fraquezas e atos de covardias, embora ele mesmo admita ter sido fraco aos encantos da mulher:

Além de mostrar-me amante,  
em constâncias lhe mostrei,  
mas bem conheço, que errei,  
em mostrar-me tão constante:  
não serei mais ignorante,  
que o Amor me tem mostrado  
os males, que me há causado:  
nem constância quero ter,  
para que não venha a ser  
Por constante desprezado. (Matos 1992: 6)

A preservação da honra e da masculinidade ocorre por meio da depreciação pública da moça. Para tanto, o sujeito lírico coloca em cena outro homem para ser cúmplice e testemunha do resgate de sua virilidade, ofendida pela recusa da meretriz. Ainda a respeito da virilidade, Pierre Bourdieu adverte:

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do vir, virtus, questão de honra (nif), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual — defloração da noiva, progeneritura masculina abundante etc. — que são esperadas de um homem que seja realmente um homem. (2012: 20)

Por isso, ao longo de todo o poema, há o empenho do sujeito lírico pela exaltação da sua honra. Nessa direção, ele recorre a argumentos diversos e, no jogo de linguagem, sai vitorioso. Assim, exerce o poder simbólico que lhe confere uma posição superior por dominar a palavra, sobrepondo-se a outros sujeitos.

Como homem erudito, o sujeito lírico tem plena consciência de como funcionam as engrenagens do estrato social e, logo, sabe a pouca importância dada à prostituta. O seu lugar de fala lhe confere prestígio e notoriedade enquanto, do outro lado, a meretriz tem o desprezo e a humilhação da sociedade. Por esta razão, considera petulância a recusa da mulher que, no seu entendimento, jamais poderia desprezá-lo. Impulsionado pela dor da rejeição, há o aumento de sua fúria, que se converte numa superioridade linguística, obtendo êxito na desforra pública.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema “Antonia” é mais um dentre muitos poemas de Gregório de Matos que revela um sujeito lírico legitimamente barroco, ressentido e provocador. Por mais que houvesse argumentos, a prostituta se esquiva e rechaça as emendas. Quanto maior era o desprezo, mais aumentava o desejo do sujeito lírico até que, condoído pelas negativas da mulher, é canalizado em fúria e difamação.

O objeto, que antes era exaltado e desejado, passa a ser apedrejado com injúrias e ameaças veladas. A imagem da mulher é pintada de maneira paradoxal: primeiro, os devaneios do sujeito lírico desenham as curvas do corpo erotizado, para depois execrá-lo, devido à moça não atender aos caprichos do desejo masculino. Há uma gradação do estado anímico do sujeito lírico que se apresenta vassalo no momento inicial, e tende a se tornar um ressentido-agressivo, depois da ofensa de ter sido desprezado.

Num espaço de tão evidentes precariedades, como se configurava a sociedade colonial de iletrados, o poder estava também nas mãos de quem dominava o verbo com maestria. Como bom jogador com as palavras, o sujeito lírico recupera não somente a sua honra publicamente como termina desqualificando a prostituta até mesmo no seu ofício de “doces empregos”.

## OBRAS CITADAS

BOSI, Alfredo. Do Antigo Estado à Máquina Mercante. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 94-118.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.

CONNELL, Robert W. *Políticas da masculinidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. *Educação e Realidade*, 20(2), jul-dez 1995, p. 185-206. Disponível em [https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1224/connel\\_politicas\\_de\\_masculinidade.pdf?seq](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1224/connel_politicas_de_masculinidade.pdf?seq) Acesso em 23 abr. 2021.

MATOS, Gregório de. “Antonia”. *Obra Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/RESSENTIMENTO/> Acesso em 10 ago. 2021.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### SIGNOS DE MASCULINIDADE EM OS PRISIONEIROS, DE RUBEM FONSECA

Nelson Eliezer Ferreira Júnior<sup>1</sup> (UFCG)

RESUMO: Nesse artigo são observados criticamente os signos de masculinidade utilizados na caracterização de personagens em quatro contos de *Os prisioneiros*, de Rubem Fonseca: “Fevereiro ou março”, “Duzentos e vinte e cinco gramas”, “Teoria do consumo conspícuo” e “Henri”. Procuramos demonstrar tanto a recorrência de certos signos (virilidade sexual, força física, descontrole, agressividade, refinamento, comando, autocontrole, coragem e intelectualidade) como a complexidade e peculiaridade com que estes aparecem em cada narrativa, reiterando sua compreensão enquanto atos performáticos. Esses, por sua vez, são continuamente exibidos e repetidos, de modo a fazer parecer, para outras personagens, que seriam espontâneos, no sentido de atestar sua pertença a um grupo privilegiado. Pudemos atestar, no entanto, que os signos de masculinidade nas obras representam na verdade mais um modo de aprisionamento das personagens, sendo este um tema central que transpassa os diversos contos da coletânea e que apontam para sua retomada nas obras seguintes de Rubem Fonseca.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca; masculinidade; *Os prisioneiros*.

### TRACES OF MASCULINITY IN OS PRISIONEIROS, BY RUBEM FONSECA

ABSTRACT: This paper critically observes traces of masculinity used in identifying characters in four short stories from *Os prisioneiros*, by Rubem Fonseca: “Fevereiro ou março,” “Duzentos e vinte e cinco gramas,” “Teoria do consumo conspícuo” and “Henri”. We seek to demonstrate both the recurrence of specific signs (sexual virility, physical strength, lack of control, aggressiveness, refinement, command, self-control, courage, and intellectuality) as well as the complexity and peculiarity with which they appear in each narrative, reiterating their understanding as performance acts. In turn, these features are continually displayed and repeated to make it appear, to other characters, that they would be spontaneous to attest their belonging to a privileged group. We were able to attest, however, that the signs of masculinity in the works represent, in fact, another way of imprisoning the characters, this being a central theme that crosses the various tales in the collection and that point to their resumption in the following works by Rubem Fonseca.

KEYWORDS: Rubem Fonseca; masculinity; *Os prisioneiros*.

Recebido em 27 de abril de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

<sup>1</sup> [significante@gmail.com](mailto:significante@gmail.com) - <http://lattes.cnpq.br/4132315893586224>

A obra de Rubem Fonseca (1925-2020) é certamente um marco na prosa de ficção brasileira dos últimos 60 anos. Sua farta produção transitou regularmente entre o conto e o romance, embora seja possível apontar uma prevalência sobre o conto, tanto na quantidade de publicações (foram dezenove coletâneas de contos e doze romances) quanto no maior interesse da crítica (por exemplo, dos prêmios Jabuti recebidos por Rubem Fonseca, cinco foram por seus contos e um por seu romance).

A crítica já apontou fartamente a importância da prosa de Fonseca como paradigma de uma vertente realista, surgida com a amplificação das contradições sociais nas metrópoles brasileiras, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Nos anos 1970, essa prosa foi qualificada por Alfredo Bosi como *brutalista*:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul (...). A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (2015: 19-20).

Tal percepção da obra de Fonseca norteou grande parte da crítica literária posterior que se dedicou a descrever e compreender o bárbaro, o caótico e a violência de sua linguagem. Concomitantemente, também reconheceu em Fonseca, um pioneirismo que fincou marcas em outros autores contemporâneos, formando o que Schøllhammer (2009: 28) reconhece como “um novo cânone para a literatura urbana brasileira”.

Mais recentemente, têm surgido com maior frequência outras abordagens que, ou se desviam do paradigma que privilegia as relações entre violência e classes sociais, ou tentam acrescentar novos componentes imbricados nessa conexão. Entendemos estar incluída nessa segunda hipótese, contribuições como as de Fujirama (2011), Stacul (2016) e Silva Júnior (2016) que dão atenção ao campo da masculinidade na compreensão crítica da obra de Rubem Fonseca, incluindo o gênero como fator importante para o entendimento da violência retratada nela.

Reconhecendo ser a masculinidade uma chave de leitura primordial para a obra fonsequiana, e entendendo que tal aspecto perpassa toda sua obra, priorizamos nossa atenção aqui à obra inaugural do autor, a coletânea de contos *Os prisioneiros*, publicada em 1963, em que já é possível perceber muitos dos signos de masculinidade presentes nos contos e romances posteriores.

Desde a epígrafe, extraída do Tao Te Ching, “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível” (Fonseca 1994: 11), é plausível reconhecer no projeto literário do autor iniciante, uma marca que irá acompanhá-lo em suas obras seguintes, o que Faria (1999) denomina *literatura de subtração*: aquela em que se insere a distopia, a privação, as ausências, e que aponta para a falência dos projetos de resistência. Não havendo fugas possíveis, cabe à narrativa a exibição irônica e minuciosa das tentativas malsucedidas e das frustrações resultantes.

Esse aspecto, que já foi recorrentemente associado pela crítica à questão da violência e à ambientação em sua obra, também pode ser percebido na disposição dos signos de masculinidade atrelados a personagens em diversos contos de *Os prisioneiros*. Denominamos aqui masculinidade um ideal cultural disputado e vigiado, que se inscreve numa ordem de gêneros complexa, hierárquica, assimétrica e histórica, exercendo uma pressão social sobre homens e mulheres, mas com grandes variações internas e externas nas diversas culturas (Vale de Almeida 1996). Signos de masculinidade seriam, pois, a articulação arbitrária, socialmente produzida – logo, tanto reiterada quanto questionada – entre certos traços presentes na caracterização das personagens (p. ex. força física, habilidade no uso de armas) e os valores (virilidade) que lhes são atribuídos culturalmente, a partir de uma estrutura reguladora de gêneros. Essa, por sua vez, se apresenta narrativamente a partir de atos performáticos (gestos, ações, linguagens, estilos encenados pelas personagens) que dão suporte a crença em uma unidade, uma substância, uma identidade.

Em se tratando de masculinidades, tal crença comporta reivindicações ou disputas por posições privilegiadas de poder, mas é constantemente posta em questão nos contos de Fonseca, principalmente através da ironia, o que resulta em outra forma de subtração, tal como nomeou Faria (1999). Assim, os signos de masculinidade apontam para sentidos contíguos e mesmo contraditórios, dependendo de outros aspectos relacionados à disputa pelo controle hegemônico do ideal de masculinidade. Assim, dentre os dez contos de *Os prisioneiros*, selecionamos quatro para a análise dos signos de masculinidade: i) “Fevereiro ou março”, ii) “Duzentos e vinte e cinco gramas”, iii) “Teoria do consumo conspícuo” e iv) “Henri”.

“Fevereiro ou março” é centrado em torno de três personagens, a condessa Bernstroff, o conde Bernstroff e o narrador-protagonista. O último conhece a condessa durante o carnaval e dormem juntos; de manhã, ao perceber a intimidade entre os dois, o conde chama o protagonista para uma conversa e, após uma série de perguntas, anuncia que irá fazer uma proposta, a qual não chega a ser feita, porque o protagonista se recusa antecipadamente, imaginando se tratar de algo que prejudicaria a condessa.

De fato, signos de masculinidade são apresentados abundantemente no decorrer do conto, mas se diferenciam quando atrelados à caracterização do protagonista (e dos seus companheiros) jovem ou a do conde mais velho. No primeiro caso, exalta-se a *virilidade sexual*. Seja a partir da reação da condessa ou de outras mulheres que encontraram nas ruas durante a festa do carnaval, prevalece a imagem de que eles são sexualmente atraentes e viris:

A condessa Bernstroff (...) dizia: põe a mão aqui no meu peito e vê como é duro. E o peito era duro, mais duro que os das meninas que eu conhecia. Vê minha perna, dizia ela, como é dura. (...) ele passava, disse Russo, e virava a cabeça de tudo quanto era mulher. (...) uma mulher tinha chegado e dito, me leva com vocês, nunca vi tanto homem bonito junto; e se agarrava na gente, metia a unha no braço da gente. (Fonseca 1994: 13-15)

Outro signo atrelado às personagens masculinas jovens é a *força física*, representada como uma das formas mais tradicionais de demonstração de virilidade. No conto, fica evidenciada tanto na academia, lugar onde o protagonista e seus amigos se encontram, quanto na rua:

Comecei com um supino de noventa quilos, três vezes oito. O olho vai saltar, disse Fausto (...). Vou fazer quatro séries pro peito, de cavalo, e cinco para o braço, disse eu, série de massa, menino, pra homem, vou inchar. (...) quando eles quiserem tascar, a gente e mais vocês, se for preciso, põe a maldade pra jambrar e fazemos um carnaval de porrada pra todo lado. Vamos acabar com tudo que é de bloco de crioulo, no pau, mesmo, pra valer. Você topa? (...) Surgiu uma bateria assim na nossa frente (...) a mão de Silvio agarrou o pescoço de um deles, me dá esse tambor seu filho da puta. (...) Só no tapa, só no tapa!, gritava Silvio (...). Um tapa de Silvio arrebetava porta de apartamento de sala e quarto conjugados. (Fonseca 1994: 13-14)

Ainda sobre a caracterização dos jovens, aparece o termo *descontrole*, que sustenta um modo de vivenciar a masculinidade pela perspectiva do indivíduo atomizado, indomável, irresponsável e, conforme aponta Machado (2004), potencialmente perigoso, pois está especialmente pronto para o uso da agressividade:

Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo o que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, os amanuenses de carreira, e outros homens organizados fazem isso. Eu – eu vaguei pela rua, olhando as mulheres. De manhã não tem muita coisa pra ver. Parei numa esquina, comprei uma pêra, comi e comecei a ficar inquieto. Fui para a academia. (Fonseca 1994: 13)

Tínhamos vários tambores, que batíamos sem ritmo. A cuíca, como ninguém conseguia tocar, Russo arrebetou com um soco. Um soco só, bem no meio, fez a coisa em pedaços. (Fonseca 1994: 14-15)

Para eles, os signos de masculinidade estão atrelados ao que Kalifa (2013) qualifica como virilidade brutal, violenta, agressiva, baseada no enfrentamento e dominação dos mais fracos, e que persiste, principalmente, atuando nas camadas populares (em clara oposição aos *homens organizados*), vitimizadas pela desqualificação de classe, de raça e mais sujeitas a um contexto de insegurança social e ao risco da delinquência. Assim, os signos de masculinidade do conde, por sua vez, são atrelados a outras características, como a do *refinamento*, apresentado desde a forma como ele enfatiza seu título de nobreza, passando pelos gestos meticulosos, pela linguagem e pelas referências culturais:

Boa noite, disse eu. Conde Bernstroff, disse ele, estendendo a mão. (...) Com licença, disse ele, Bach me transforma num egoísta, e me virou as costas e sentou-se numa poltrona, a cabeça apoiada na mão.” (Fonseca 1994: 16);

ele punha e tirava o monóculo, olhando pela janela. (Fonseca 1994: 18).

Outros signos de masculinidade na construção do conde, e em clara oposição ao seu rival jovem, são o *comando* e o *autocontrole*. Ele é enfático, ao tentar fazer com que sua vontade se sobressaia à do protagonista, através de recompensa financeira. É importante destacar, como assinala Haroche (2013: 17), que a virilidade “pode ser exercida sem que um homem seja fisicamente viril, basta que ele o seja mentalmente, sabendo exercer em seu proveito a virilidade física dos outros”. Para tanto, o conde também se esforça por evitar qualquer indício de irritação, de descontrole:

quando o conde saiu a condessa me disse: ele quer comprá-lo, ele compra todo mundo, o dinheiro dele está acabando, mas ele ainda tem algum, muito pouco, e isso o deixa ainda mais desesperado. (...) O conde disse que tinha uma proposta muito interessante para me fazer e que se eu aceitasse eu nunca mais precisaria vender sangue. (...) Tenho a impressão que ele ficou magoado com o que eu disse, pois deixou de me encarar e ficou olhando pela janela, um longo silêncio que me deixou inquieto. (Fonseca 1994: 17-18).

Vimos, pois, que características distintas e mesmo opostas, foram apontadas para demonstrar as marcas de masculinidade no conto: corpo e cultura, autocontrole e descontrole, força física e poder econômico. Em comum, entende-se como formas de exercício de poder sobre as mulheres e de homens sobre os outros homens. Em relação à pluralidade dos signos de masculinidade, é importante ressaltar as diferentes formas com que se tem apresentado o significado de virilidade. Afinal,

ela [a tradição] não seria capaz de condensar a virilidade numa história imóvel. As qualidades se recompõem com o tempo. A sociedade mercantil não poderia reproduzir o mesmo ideal viril da sociedade militar. O cortesão não poderia reproduzir o mesmo ideal do cavaleiro. O homem da corte, por exemplo, se esforça em agregar valores de elegância aos velhos e truculentos valores de combate. (Corbin, Courtine e Vigarello 2013: 7-8)

Acrescentamos que tais variações podem ser sincrônicas e, certamente, representam tensão e conflito no estabelecimento do ideal hegemônico de masculinidade. Entre o protagonista e o conde há uma tensão gerada pelo direito de exercer a dominação masculina, e para tanto, várias estratificações, incluindo classe social e faixa etária, são postas a serviço como armas para os desafiantes.

No conto há, portanto, um conflito entre diferentes masculinidades: a do protagonista – popular, sustentada pela valorização do corpo e da liberdade de ação individual; e a do conde – elitizada, sustentada pela ação calculada e pelo uso de bens

materiais e simbólicos. A narrativa, no entanto, faz mais que apresentar esse duelo: ressalta, nas diversas camadas de sentidos perceptíveis através da ironia, o caráter forçoso, artificial, forjado e inautêntico desses símbolos. Ainda mais que isso, mostra como as personagens não conseguem se enquadrar completamente a esses modelos: o protagonista protege uma mulher em situação de vulnerabilidade, de ser possivelmente abusada por seus amigos e tem o mesmo intento em relação à condessa – ele o tempo todo se coloca a serviço das mulheres, revertendo ou, ao menos, fragilizando o quadro da dominação masculina; o conde, por sua vez, possivelmente, está a ponto de perder o que lhe resta de dinheiro e de audição, o que fragiliza seus dois principais signos de masculinidade – o capital econômico, usado para impor sua vontade; e o cultural, simbolizado no conto através do consumo de música erudita.

Na tentativa de seguir inutilmente modelos de masculinidade, as personagens são postas como prisioneiras de uma representação falha, na qual repetem continuamente atos performáticos (levantar um supino de noventa quilos, colocar um monóculo...) e da qual, como dito na epígrafe, não parece haver fuga possível.

No conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, três jovens empresários se encontram numa sala, à espera da autópsia do corpo de uma moça, Elza Wierck, morta a golpes de facas. O legista convida um deles para assistir ao procedimento até quando, após certa indefinição tensa entre os jovens, um se prontifica acompanhar o médico que, ao passo que vai realizando a autópsia, descreve fria e detalhadamente seus procedimentos, incluindo a pesagem dos diversos órgãos (o título do conto é o peso do coração) e a causa da morte. Findo o exame, o jovem sai rapidamente, esforçando-se ao máximo para evitar transparecer seu desespero.

Inicialmente, podemos estabelecer uma distinção entre os signos de masculinidade utilizados pelos jovens e os demonstrados pelo médico. Entre os primeiros, o narrador ressalta o que eles têm em comum, sem fazer grandes diferenciações entre as personagens, de modo que não são nomeadas nem têm descrições detalhadas. Entre os traços que os caracterizam, podemos perceber signos de um tipo de masculinidade nomeado por Connell (2016: 134-135) como masculinidade executiva, cuja configuração, segundo a socióloga, reúne autoridade e controle das emoções. Vejamos como tais características são expressas no conto:

Primeiramente ressalta-se o *comando*, apresentado na narrativa através dos cargos que os três jovens exercem: um é dono de uma indústria de manivelas, outro fabrica soda cáustica e o terceiro produz vidro plano. Para o exercício desses postos, a modernidade capitalista exigiu uma masculinidade patriarcal modernizada (Connell 2016), em que a figura de autoridade precisou se adaptar e se diferenciar daquela apresentada pelas masculinidades populares. No conto, esse aspecto é observável nos seguintes trechos:

Além do mais, tinha o seu trabalho, não podia nem tinha tempo para laços mais íntimos. Só pensava a sério mesmo na sua indústria. (...) Os três olharam-se respeitosa-mente: eram homens jovens, irradiando segurança e sucesso. Pertenciam ao mesmo mundo. (Fonseca 1994: 20)

Outro signo de masculinidade seria o *autocontrole*, como o grande desafio do jovem, colocado numa situação que o força a assistir à autopsia de Elza Wierck. Fica evidente no conto que o autocontrole, como símbolo de masculinidade, está relacionado à aparência, à forma como a personagem é vista socialmente, e não a um aspecto do caráter:

O homem começou a sair da sala de autópsias. Os dentes cerrados, só pensava numa coisa: “não posso correr, não posso correr”; andava lentamente, rígido, como um soldado do regimento inglês desfilando”. (...) Abriu a boca como se tivesse com falta de ar. Isso por poucos segundos. Logo em seguida descobriu o rosto, olhando para os lados para ver se alguém o observava e compôs sua fisionomia. (Fonseca 1994: 24)

Através do legista, por sua vez, a narrativa destaca outro signo de masculinidade, através do qual se dá um duelo entre ele e o empreendedor: a *coragem*. O jogo/combate/ritual provocado pelo legista (é importante destacar que ele cria a situação que faz com que o outro se veja impelido a participar da autopsia) funciona como um desafio aos jovens que esperavam na sala e que se realiza no momento da autopsia. A frieza e a habilidade com que manipula o corpo precisa, afinal, de um espectador que confirme essa outra manifestação da virilidade:

Eu não sou daquele tipo de funcionário burocrático escravo dos regulamentos. Sou um médico – vejo o lado humano das coisas (...). Eu lhes digo o que vou fazer: permitirei a entrada de um dos senhores, para que assista a tarefa, que, infelizmente, tem que ser executada, está na lei. (...) É da lei. É da lei. Qual dos três então? É preciso coragem. (Fonseca 1994: 21)

“Fiquei até o fim”, disse o homem que assistia.  
“Ficou, ficou sim”, disse o legista, tentando disfarçar o desapontamento de sua voz;  
“Agora vou-me embora”, continuou o homem, falando baixo  
“Vai, vai”, disse o legista, com certo desalento.  
Os dois olharam-se nos olhos, com um sentimento escuro, viscoso, mau.”  
(Fonseca 1994: 24)

O desapontamento do legista e o desespero do empresário, percebidos pelo narrador, denotam o fracasso de ambos. O esforço deles para mascarar suas emoções apenas reitera, mais uma vez, o caráter performativo do gênero, em que os signos de masculinidade das personagens se fundamentam na projeção de uma imagem e na necessidade de afirmação externa.

Nesse sentido, é o outro que precisa validar um *status*, que só pode ser adquirido através da repetição de atos externamente determinados e precisa ser reafirmado continuamente. Para tanto, é necessário esforço redobrado: o médico ora se desvia ora reafirma a força da norma para viabilizar a arena para o duelo, e este é apontado

no conto como uma necessidade, como uma forma de dependência; o jovem tomou, a contragosto, a iniciativa de assistir à autópsia diante dos demais amigos de Elza, como um modo de superá-los, com o ímpeto competitivo, típico de uma masculinidade executiva, mesmo sem estar preparado para a experiência. Entre os dois, no cerne da narrativa, uma mulher assassinada, e a manipulação do seu corpo, faz lembrar que tais performances de gênero comumente deixam graves consequências.

O conto “Teoria do consumo conspícuo”, por sua vez, narra um encontro entre um homem e uma mulher num baile de máscaras na terça-feira de carnaval. Após pasarem a noite dançando, e com ela ainda de máscara, vão para o apartamento dele, onde ela mostra seu rosto, revela não gostar do nariz e lhe pede dinheiro. Após ele lhe dar a quantia pedida, ela afirma que irá fazer uma cirurgia plástica no nariz e que depois irá devolver o dinheiro. Ela vai embora e ele vai dormir.

É pelo contraste entre os dois que a narrativa parece apontar para uma divisão de gêneros, a partir do sentido de consumo, já expresso no título do conto. Em relação ao homem, destaca-se, mais uma vez, a *virilidade sexual*, enfatizada pelo ritual da personagem que, a cada carnaval, sente a necessidade/obrigação de se relacionar sexualmente com uma mulher diferente. Nesse aspecto, é evidenciada a dupla posição da virilidade, sendo, ao mesmo tempo, uma marca de dominação e uma carga, um dever que precisa ser afirmado em qualquer circunstância (Bourdieu 1999). A hipótese de não cumprimento desse dever é apontada como mau agouro:

Era o último dia de carnaval e todo carnaval eu sempre fora com uma mulher diferente para a cama. Já na terça-feira, mais um pouco o carnaval acabava e eu não teria mantido a tradição. Era uma espécie de superstição como a desses sujeitos que todo ano vão à igreja dos Barbadinhos. Eu temia que algo malévolo ocorresse comigo se eu deixasse de cumprir aquele ritual. (Fonseca 1994: 25)

“Vamos para a minha casa?”, perguntei, urgente e sem esperança.

“Não posso tirar a máscara”, disse ela.

“Não tira”, disse eu, decididamente. Mas estava apreensivo. Não havia tempo a perder. “Vamos.”

Como ela não respondesse, eu a peguei por um braço e a levei para minha casa. (Fonseca 1994: 26)

A princípio, os signos de masculinidade performados pela personagem reforçam a imagem comumente retratada do homem que busca o prazer sexual com tanto afínco, que chega a usar de formas de violência físicas e/ou simbólicas para tal fim. A narrativa, no entanto, torna-os mais complexos. Desde o título, atrela a necessidade do protagonista em conquistar novas parceiras sexuais a cada carnaval, a uma sociedade de consumo que diferencia corpos generificados e objetificados, criando, ao mesmo tempo, desejos a serem supridos e um mercado pronto a atendê-los (para ela, um novo nariz; para ele, uma nova mulher). Interessante observar que o protagonista percebe que a mulher não precisa de fazer uma cirurgia plástica no nariz,

mas não consegue fazer o mesmo em relação a sua necessidade de novas parceiras sexuais.

Outo aspecto que se pode relacionar aos signos de masculinidade, especialmente ao temor do protagonista, em caso de não cumprir seu ritual, é o medo do envelhecimento, da perda da virilidade. Courtine, ao investigar a hipermasculinidade, percebe que essa se sente assombrada pelo terror do envelhecimento e da morte, e utiliza diversas estratégias como meios de negação: “envelhecer é uma patologia: o combate contra os anos, a impotência e a morte tornam-se uma obsessão viril” (2013: 566).

O fato é que ter uma nova parceira sexual a cada carnaval, seria uma forma de substituir a percepção da passagem do tempo pela ilusão de uma repetição cíclica, concretizada pelo ritual. No entanto, como nos demais contos de *Os prisioneiros*, nesse também não há saídas fáceis: no final da narrativa, além de não haver relação sexual entre eles, o que resta ao protagonista é sono e cansaço.

Por sua vez, no conto “Henri”, Rubem Fonseca recria a história real de um assassino em série, chamado Henri Désiré Landru (1869-1922), em que descreve o cotidiano de Henri e seu encontro com a Madame Pascal, na França, durante a Primeira Guerra Mundial. O encontro, planejado meticulosamente por ele, faz com que ela tenha boas impressões do protagonista e aceite visitar sua casa de campo, na vila Gambais. Lá, ele se oferece para fazer uma massagem como ardil para estrangulá-la. Por fim, após colocar Madame Pascal inconsciente em cima da mesa e observar com atenção os sinais da morte no corpo dela, usa machado e facão para esquartejar o cadáver.

Pode-se ver que os signos de masculinidade que caracterizam o protagonista aproximam traços que, em contos anteriores, são postos em posições distintas: intelectualidade, refinamento, força física e agressividade. *Intelectualidade* e *refinamento* são ressaltados detalhadamente logo nos primeiros parágrafos, e em todo o decorrer do conto pelo narrador onisciente. No entanto, essas características são descritas ambigualmente entre a autenticidade e a encenação, uma vez que há uma preocupação constante em construir uma determinada imagem para suas futuras vítimas, e isso é conseguido através de ensaios prévios:

Madame Pascal, uma feliz coincidência de nomes, pois Pascal era o seu mestre, o seu favorito e sua leitura lhe dava tanto prazer quanto a de Vitor Hugo. (...) Simples, sóbrio, tranquilo; olhos de um homem honesto; boca de um homem sensível, um intelectual talvez; educado, respeitável e pontual. No quadrado do espelho sua mão surgiu branca, branca, forte e meticulosamente limpa, acariciando sua barba negra. Virando um pouco a cabeça, por um efeito ótico, os fios da barba brilhavam (...); isso ele fez, várias vezes, ficando quase de perfil, tendo que esquivar bem os olhos até que eles comessem a doer. (Fonseca 1994: 28)

Henri fala de flores, elas são uma dádiva de Deus. Fala de música, e de Mozart e Debussy. Música e flores são a sua paixão na vida. Um verdadeiro cavalheiro,

pensa madame Pascal, vê-se que tem berço, que é bem-nascido, distinto, educado, fino, sabe tratar uma dama. (Fonseca 1994: 30)

Na narrativa, *Força física e agressividade* surgem, principalmente, no momento de atacar sua vítima no desfecho do conto, mas esses signos são sugeridos antecipadamente pelas lembranças das vítimas anteriores, pelo sonho que teve com o pai e por seu elogio à guerra.

Havia momentos, como quando ao contemplar os olhos vidrados de madame Cuchet, em que tivera uma visão, ainda que rápida, fugaz, de uma verdade urgente. (Fonseca 1994: 29)

Henri segura a corda e começa a puxar, é um peso enorme e ele tem que se ajoelhar no chão para conseguir fazer o corpo do pai subir. (...) Ele continua segurando a ponta da corda pois sabe que se não o fizer o corpo do pai descerá novamente. (Fonseca 1994: 31)

A guerra é uma coisa horrível, disse madame Pascal (...). Ao que Henri retrucou dizendo que desde que o mundo era mundo havia guerra, que a guerra era a mais humana das características da humanidade, que isso é que diferenciava os homens dos bichos. (Fonseca 1994: 32)

Ele estava atrás dela, curvado sobre a poltrona, os dez dedos em sua garganta. Agora! Os polegares apoiaram-se com força na base do crânio e as pontas dos demais apertaram rápidas e firmes a garganta. Henri sentiu as cartilagens cedendo e logo em seguida os ossos da laringe se partindo. (Fonseca 1994: 33)

A junção desses signos, comumente apartados, amplifica o aspecto ambíguo do protagonista: ele pertence a dois mundos e transita entre eles, rompendo uma distinção entre duas formas de exercício de masculinidade. Machado (2004: 74) identifica esses padrões como sendo o do *bicho danado* e o do *homem honrado*: “*Bicho danado* remete ao que não se submete à lei social, ao que tudo pode: à pura potência. *Homem honrado* remete ao que se submete à lei social, desde que, em nome desta, sua posição seja a de exercer primordialmente o controle dos outros”.

O protagonista leva às últimas consequências o exercício de cada uma dessa dupla posição de poder. Por um lado, experencia sua potência no ato de matar, comparando-se a uma divindade: “Deus dava e tirava a vida? Ele, Henri, se quisesse podia fazer a morte” (Fonseca 1994: 34); por outro, esforça-se tão pormenorizadamente em projetar uma imagem de cavalheiro, que se torna capaz de manipular completamente suas vítimas. Seu prazer deriva precisamente de sua capacidade de enganar as mulheres em relação ao seu duplo exercício de masculinidade; o de potência e o de controle, de modo que ele chega a conjecturar interromper seu plano de matar madame Pascal caso percebesse nela qualquer indício desconfiança.

Haveria, então, contrariando a epígrafe, uma fuga possível? Uma chave para essa questão está no sonho em que o pai do protagonista aparece como uma figura sombria, aterrorizante. O pavor que a figura paterna lhe causa – e que no sonho é metaforicamente representado como um peso que não pode ser suportado – remete a uma infância na qual ele teria sido também vítima de uma tirania masculina. Outros indícios apontam ainda para a ideia matriz da obra – ser prisioneiro de si mesmo – a partir de uma aproximação entre a personagem do conto e o assassino real que lhe serviu de inspiração, Henri Lundri. Esse, após ser descoberto e condenado à morte, causou grande comoção em sua época e o caso foi posteriormente estudado à luz da psicanálise, a partir da qual se percebeu nele um quadro de psicose que incluía fabulações mitomaníacas.

Não nos interessa aqui efetuar uma leitura psicanalítica da personagem nem traçar uma relação direta entre literatura e realidade, mas importa aqui, especificamente, a percepção de que, tal como o assassino real, a personagem é prisioneira de uma compulsão por produzir mentiras: a justificativa que Henri dá a si mesmo sobre a motivação das mortes é o fascínio pelas marcas da morte no corpo e a prática da necromancia, no entanto, suas posses e sua renda advêm do furto e da venda do patrimônio de suas vítimas, o que sugere outra motivação recalcada: o latrocínio. Dois momentos na narrativa corroboram para essa afirmação: no sonho, quando ele atesta não se interessar mais por motores, após descrever as mãos do pai como sendo mãos sujas de mecânico; e na descrição de sua casa de campo, quando afirma que o mobiliário vinha de dez procedências diferentes, isto é, furto dos móveis das vítimas precedentes.

Da mesma forma que o exercício da masculinidade, através do uso da força, simula uma repetição da figura paterna de que ele não consegue se libertar, a imagem do homem bem-sucedido, por sua vez, não é apenas um estratagema para enganar as mulheres, é uma performance que ele vivencia como sendo realidade e da qual ele também não escapa.

Nos contos que aqui abordamos, percebemos os traços que, com maior ou menor grau de reiteração, estão atrelados à construção das masculinidades em *Os prisioneiros*: virilidade sexual, força física, refinamento, comando, autocontrole, coragem, intelectualidade, liberdade, descontrole, distinção e agressividade. Algumas vezes, eles se ligam de tal modo à caracterização de uma personagem que, apenas com muita dificuldade se pode distingui-los; em outros contos, foram afastados e mesmo serviram como motivo para antagonismos.

De todo modo, constatamos que as narrativas reiteram o aspecto performativo do gênero: nada há de natural ou de espontâneo nas escolhas das características que se revestem como sendo signos de masculinidade das personagens. A voz narrativa, constantemente, acentua sua artificialidade e reitera ironicamente o teor ridículo das variadas e conflitantes demonstrações de virilidade e de dominação. Além disso, as próprias personagens masculinas não demonstram ter consciência da artificialidade desses atos performáticos.

Nesse sentido, a constante ironia acerca da encenação de gênero ressalta que esta é uma das prisões a que as personagens estão submetidas e não conseguem se libertar, constituindo outra faceta da falência de soluções que caracteriza essas narrativas. A pluralidade desses signos de masculinidade encontrados em *Os prisioneiros* deixou trilhas que conduzem a ampla gama de personagens das obras posteriores.

De certo, os contos e romances das décadas seguintes lapidaram os anti-heróis mais célebres do autor, que utilizaram formas mais explícitas ou mais perversas de violência. Reconhecer esse itinerário evidencia a centralidade desse aspecto no conjunto da prosa de Rubem Fonseca e a necessária articulação, pela crítica, entre os diferentes signos de masculinidade, as variadas formas de exercício da violência e a presença constante da ironia nessas narrativas. Talvez, o mais irônico na prosa de Rubem Fonseca seja exatamente a banalidade, a artificialidade e o grotesco dos esforços performáticos que buscam inutilmente uma masculinidade hegemônica inalcançável.

#### OBRAS CITADAS

- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CONNELL, Raewyn. *Gênero em termos reais*. São Paulo: nVersos, 2016.
- CORBIN, A., J-J. Courtine, e G. Vigarello. “Prefácio”. *História da Virilidade: a invenção da virilidade, da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2013. 7-9.
- COURTINE, Jean-Jacques. “Robustez na cultura: mito viril e potência muscular”. A. Corbin, J-J. Courtine, e G. Vigarello. *História da Virilidade: a virilidade em crise?, séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. 554-577.
- FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papiro, 1999.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HAROCHE, Claudine. “Antropologias da virilidade: o medo da impotência”. A. Corbin, J-J. Courtine, e G. Vigarello. *História da Virilidade: a virilidade em crise?, séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. 15-34.
- KALIFA, Dominique. “Virilidades criminosas?”. A. Corbin, J-J. Courtine, e G. Vigarello. *História da Virilidade: a virilidade em crise?, séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. 302-331.
- MACHADO, Lia Zanotta. “Masculinidades e violência: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea”. Mônica Raisa Schupun, org. *Masculinidades*, São Paulo: Boitempo, 2004.35-78.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA JÚNIOR, Cloves da. Violência e poder sob as perspectivas de gênero, marginalização e vingança em contos de Rubem Fonseca. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Universidade Federal de Goiás, 2016.

STACUL, Juan Filipe. Masculinidades em crise: escrita, violência e (des)subjetivização em *Feliz Ano Novo* (1975) e *Taxi Driver* (1976). Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2016.

VALE DE ALMEIDA, Miguel “Gênero, masculinidade e poder: revendo um acaso ao Sul de Portugal”. *Anuário antropológico*, v. 95, p. 161-190, 1996.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### MARIA QUITÉRIA/SOLDADO MEDEIROS: O SOLDADO QUE (NÃO) ERA

Helder Thiago Cordeiro Maia<sup>1</sup> (USP)

RESUMO: A partir das obras *Vidas Preciosas* (1977[1986]), de Dahas Zarur, *A incrível Maria Quitéria* (1977), de João Francisco de Lima, *O soldado que não era* (1980[2003]), de Joel Rufino dos Santos, *Honra e Glória a Maria Quitéria* (1995), de Osvaldo de Sales Gonçalves, e *Maria Quitéria* (1997[2010]), de Marici Salomão, analisamos a personagem histórica e literária Maria Quitéria de Jesus/Soldado Medeiros (1792-1853), com o objetivo de entendermos principalmente como a masculinidade e o trânsito de gênero vividos pela personagem histórica, durante as guerras de independência da Bahia e do Brasil, no começo do século XIX, são narrados literariamente. A partir das obras selecionadas, podemos constatar que Maria Quitéria/Soldado Medeiros segue tendo a sua masculinidade negada, assim como o trânsito de gênero segue sendo reduzido à ideia de disfarce, o que mostra a grande dificuldade que os textos literários sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros possuem de entender não só a masculinidade como um dispositivo biopolítico que interpela a todos os corpos, inclusive aqueles designados no nascimento como femininos, mas também o trânsito de gênero como uma forma de compreensão de si.

PALAVRAS-CHAVE: Soldado Medeiros; Maria Quitéria; gênero.

### MARIA QUITÉRIA/SOLDADO MEDEIROS: THE SOLDIER WHO WAS (NOT)

ABSTRACT: From the books *Vidas Preciosas* (1977[1986]), de Dahas Zarur, *A incrível Maria Quitéria* (1977), de João Francisco de Lima, *O soldado que não era* (1980[2003]), de Joel Rufino dos Santos, *Honra e Glória a Maria Quitéria* (1995), de Osvaldo de Sales Gonçalves, e *Maria Quitéria* (1997[2010]), by Marici Salomão, we analyzed the historical and literary character Maria Quitéria de Jesus / Soldado Medeiros (1792-1853), with the aim of understanding mainly how the masculinity and the transit of gender experienced by the historical character, during the wars of independence of Bahia and Brazil, at the beginning of the 19th century, are narrated literarily. From the selected books, we can see that Maria Quitéria / Soldado Medeiros continues to have his masculinity denied, as well as the transit of gender continues to be reduced to the idea of disguise, which shows the great difficulty that the literary texts about Maria Quitéria / Soldado Medeiros have to understand not only masculinity as a biopolitical device that challenges all bodies, including those designated at birth as female, but also the transit of gender as a form of understanding oneself.

KEYWORDS: Soldado Medeiros; Maria Quitéria; gender.

Recebido em 21 de abril de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

---

<sup>1</sup> helderthiagomaia@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/8283373380937691>

No artigo *Maria Quitéria/Soldado Medeiros: um soldado entre as condecorações nacionais e o esquecimento* (Maia : prelo), analisamos doze textos literários, publicados entre 1824 e 1958, em diferentes gêneros, a narrarem a personagem histórica de Maria Quitéria de Jesus/Soldado Medeiros (1792-1853). Nesta primeira pesquisa, constatamos que as obras do século XIX representam um primeiro esforço na transformação da personagem em uma “heroína” nacional, o que não impediu que a mesma morresse no ostracismo. Estas obras narram a personagem a partir de sua capacidade guerreira e de suas atividades militares, e omitem qualquer questão que possa desestabilizar o mito da heroína nacional. Nesse sentido, por exemplo, não há qualquer discussão sobre a sociedade escravocrata em que estava inserida a personagem. No que se refere ao gênero, Maria Quitéria/Soldado Medeiros é sempre entendida como uma mulher (cisgênera), por conta disso a vida como homem, quando narrada, é reduzida à ideia de disfarce.

As obras do século XX publicadas até 1958 estavam inseridas em dois momentos comemorativos: o centenário da independência brasileira e o centenário de morte de Maria Quitéria/Soldado Medeiros. Nas obras do primeiro momento, encontramos ainda uma narrativa bastante militarizada sobre a personagem, no entanto, o trânsito de gênero e a vida como homem e soldado aparecem em todas as obras, ainda que sendo entendidos exclusivamente como disfarce. Nas obras do centenário de morte, há um amplo investimento na heroicidade da personagem, com a construção de estátuas e medalhas, financiamento de publicações e promoção de eventos e solenidades, financiadas tanto pelo governo getulista, quanto pelo exército. Apesar de seguir uma perspectiva militarizada, e de entender o trânsito de gênero como disfarce, negando, portanto, a masculinidade da personagem, a obra de Nancy Carvalho (1958) parece apontar para uma reescritura narrativa sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros a partir de uma perspectiva feminista.

Neste artigo, a partir da análise de cinco obras, publicadas na segunda metade do século XX, analisaremos não só se as novas narrativas conseguem fabular a personagem para além de uma perspectiva militarista, mas também se a perspectiva feminista é uma tendência narrativa ou apenas um ponto fora da curva. Além disso, nos interessa analisar como essas novas obras narram a masculinidade e o trânsito de gênero vividos pela personagem, e como narram a escravidão de pessoas negras. Assim, analisaremos o relato biográfico “Maria Quitéria”, presente na obra *Vidas Preciosas* (1986 [1977]), de Dahas Zarur, o romance *A incrível Maria Quitéria* (1977), de João Francisco de Lima, a novela *O soldado que não era* (2003 [1980]), de Joel Rufino dos Santos, a biografia *Honra e Glória a Maria Quitéria* (1995), de Osvaldo de Sales Gonçalves, e o texto dramático *Maria Quitéria* (2010 [1997]), de Marici Salomão.

Antes de começarmos a análise das obras, é preciso dizer que Maria Quitéria de Jesus/Soldado Medeiros nasceu em 1792, no interior da Bahia, na vila de São José das Itaporocacas, antigo distrito de Cachoeira, primogênita de Gonçalo Alves de Almeida e Quitéria Maria de Jesus, onde viveu aproximadamente até os doze anos. Após a morte da mãe e da primeira madrastra, e com o terceiro casamento do pai, a família se muda para a Serra da Agulha, onde viveu com outros oito irmãos. Em setembro de

1822, aos trinta anos, sob o nome de Soldado Medeiros, assentou praça como soldado, em Cachoeira, no regimento de artilharia, sendo logo depois transferido para a infantaria, no Batalhão Voluntários do Príncipe, mais conhecido como Batalhão dos Periquitos, onde lutou pela independência da Bahia e do Brasil (Reis Junior 1953: 17-45).

As guerras de independência da Bahia, que visavam expulsar a autoridade portuguesa do estado, onde era mantida uma grande frota militar, aconteceram entre fevereiro de 1822 e julho de 1823, no entanto, Maria Quitéria/Soldado Medeiros lutou entre setembro de 1822 e julho de 1823. Nesse curto período, não só foi reconhecido e ascendeu militarmente pela sua bravura, especialmente pela sua atuação nas batalhas da Pituba, de Itapuã e da foz do Rio Paraguaçu, como também teve “descoberto” o seu trânsito de gênero e se casou. Apesar da falta de informações sobre o seu primeiro companheiro, que provavelmente morreu em combate, uma portaria de 31 de março de 1823 sugere que estava casada e/ou amigada com o furriel João José Luís (Reis Junior 1953: 48).

Ainda que não saibamos exatamente quando o trânsito de gênero é conhecido pelos seus companheiros e superiores, sabemos que uma portaria de 28 de março de 1823, do Conselho Interino do Governo, destina “ao cadete Maria Quitéria, dois saíotes de camelão ou de outro pano semelhante” (Reis Junior 1953: 47) para que feminizasse o seu uniforme com a incorporação de um saíote escocês, o que significa não só que viveu como homem e soldado por pelo menos seis meses, mas que também lhe foi autorizado a seguir como Soldado Medeiros, ainda que fosse entendido como uma mulher. Sendo feminizado o uniforme, a sua manutenção não indica necessariamente um trânsito de gênero, mas talvez uma transgressão, uma vez que é entendido como um fardamento feminino.

Após o fim da guerra, recomendada pelo comandante do Batalhão dos Periquitos, embarca em 29 de julho de 1823 para o Rio de Janeiro, onde é recebida como soldado, no dia 20 de agosto, pelo imperador D. Pedro I. Maria Quitéria é condecorada com a insígnia de Cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro, honraria dada aos heróis do país recém independente, e recebe uma pensão de alferes em retribuição de seus feitos (Reis Junior 1953: 57). Entre 1823 e 1843, mora provavelmente em Feira de Santana, onde luta judicialmente pela herança do pai, e, entre 1843 e 1853, em Salvador, viúva e com a filha (Reis Junior 1953: 63-68). Maria Quitéria/Soldado Medeiros morre, de inflamação no fígado, em Salvador, em 21 de agosto de 1853, viúva, anonimamente, praticamente cega e com grandes dificuldades financeiras (Reis Junior 1953: 70).

## **MARIA QUITÉRIA/SOLDADO MEDEIROS, FRAGILIDADE E HEROÍSMO**

A obra *Vidas Preciosas* (1977) é composta por trinta e dois relatos biográficos sobre “grandes vultos da História Brasileira” (ZARUR 1986: s/p), sendo vinte e nove homens e três mulheres. Juntamente com Maria Quitéria/Soldado Medeiros, entendida unicamente como mulher, aparecem também Ana Nery e Princesa Isabel. Os relatos

biográficos são acompanhados sempre de uma gravura e da assinatura do biografado. A gravura de Maria Quitéria/Soldado Medeiros, apesar da falta de indicação, é um recorte ampliado da obra *Retrato de Maria Quitéria de Jesus Medeiros*, de 1920, de Domenico Failutti.

O texto logo abaixo da gravura, no entanto, informa que não “há nenhum autógrafo de Maria Quitéria” (Zarur 1986: 249), faltando, portanto, a imagem de sua assinatura. Apesar disso, o autor indica como uma de suas referências bibliográficas o texto de Pereira Reis Junior (1953), que entre outros documentos importantes reproduz não só uma, mas quatro assinaturas de Maria Quitéria/Soldado Medeiros em diferentes documentos (Reis Junior 1953: 93), o que parece indicar, no mínimo, uma leitura apressada da obra. Além de Reis Junior (1953), aparecem referências às obras de Maria Graham (1824[1990]) e Bernardino de Souza (1936) (Zarur 1986: 253).

O relato de Zarur está muito preso aos textos do século XIX e da primeira metade do XX, por isso reduz a vida de Maria Quitéria/Soldado Medeiros à narrativa militar, o que significa que tudo está narrado em função da guerra. Da mesma forma, não há também uma perspectiva feminista sobre a personagem. No entanto, como veremos, antes de sugerir que o texto de Carvalho (1958) é uma perspectiva não frutífera literariamente, o texto de Zarur indica uma continuidade da perspectiva militarista na segunda metade do século XX.

Nesse sentido, Maria Quitéria/Soldado Medeiros luta com bravura, apesar da “fragilidade natural” do seu sexo (Zarur 1986: 254). Ademais, assim como os textos que o precedem, em Zarur a personagem é entendida exclusivamente como uma mulher (cigênera), como já dissemos, e a sua masculinidade, assim como a experiência do trânsito de gênero, é reduzida à ideia de disfarce em nome do amor pela pátria. Há, portanto, uma negação da masculinidade da personagem. Em relação aos textos anteriores, a principal “inovação” narrativa diz respeito à descrição do pai como um “ardoroso nacionalista” (Zarur 1986: 251), sendo que a figura paterna é anteriormente sempre descrita ou como um (aliado) português ou como uma figura neutra em relação à guerra.

Por fim, cabe destacar que no que se refere à escravidão de pessoas negras há uma única referência ao assunto, quando o texto informa que Maria Quitéria/Soldado Medeiros recebeu do pai, como dote de seu casamento, “um escravo e dois animais” (Zarur 1986: 253). Assim sendo, o texto não só não problematiza a ordem escravocrata em que a personagem estava inserida, como também descreve a personagem como parte da sociedade escravocrata brasileira, o que parece não fissurar sua heroicidade.

Publicado em 1977, o romance biográfico *A incrível Maria Quitéria*, de João Francisco de Lima, não é a primeira obra do autor sobre personagens que ele considera como mulheres brasileiras paradigmáticas. Nesse sentido, Maria Quitéria/Soldado Medeiros, ao lado de Bárbara Eliodora na *Inconfidência Mineira* e Anita Garibaldi na *Guerra dos Farrapos*, não só é entendida como “exemplo de abnegação, de heroísmo

e destemor” (Lima 1977: 235), mas também como exemplo de mulheridade brasileira que “violentando o destino pacífico do seu sexo” vai à guerra (Lima 1977: 232).

Maria Quitéria/Soldado Medeiros, portanto, é sempre entendida como uma mulher (cisgênera), sendo a mulheridade o “verdadeiro sexo” da personagem (Lima 1977: 127). Nesse sentido, o trânsito de gênero vivido por Maria Quitéria/Soldado Medeiros, assim como sua masculinidade, é narrativamente reduzido à ideia de um disfarce, que é tolerado e mais tarde perdoado, antes de mais nada, por estar à serviço da defesa da pátria. Por conta disso, o autor estabelece uma diferença entre Maria Quitéria e Soldado Medeiros, onde o soldado é apenas uma performance no instante da guerra, incapaz inclusive de provocar qualquer tipo de masculinidade na “risonha e romântica” Maria Quitéria (Lima 1977: 141).

Apesar de exemplo de mulheridade, o romance não está construído a partir de uma perspectiva feminista, mas, ao contrário, a partir de uma ideia de excepcionalidade. Nesse sentido, Maria Quitéria/Soldado Medeiros é um “vulto feminino” da história brasileira que vence a debilidade do seu sexo (Lima 1977: 10), um “sexo fraco e indefeso” (Lima 1977: 80). A excepcionalidade, portanto, constrói antes um exemplo para os homens brasileiros do que para as mulheres brasileiras.

A despeito da guerra, e da excepcional capacidade guerreira da personagem, o romance a todo tempo faz questão de destacar uma mulheridade tradicional. A guerra e a vida militar não provocam qualquer “nota de masculinidade” (Lima 1977: 178), assim como não a leva a adquirir “hábitos que não fossem os seus, puramente femininos” (Lima 1977: 178). Nesse mesmo sentido, D. Pedro I ao encontrá-la pela primeira vez pensa: “Não era possível que uma rapariga tão débil, tão feminina, não obstante fardada, tivesse praticado os feitos assombrosos de que davam notícia os registros militares” (Lima 1977: 183).

Além disso, a obra também narra Maria Quitéria/Soldado Medeiros a partir de uma perspectiva militarista, onde a infância serve para explicar as habilidades guerreiras, e o futuro é pouco narrável porque não está mediado pela guerra. Nesse sentido, se a guerra é incapaz de produzir qualquer tipo de masculinidade (Lima 1977: 48), o fim da guerra vai imediatamente significar um retorno a uma feminilidade ainda mais tradicional, que se encarna no casamento heterossexual (Lima 1977: 143). É assim que, na volta “à vida comum de todos os dias, à vida singela do lar” (Lima 1977: 189), Quitéria se ocupa da casa e do filho, enquanto o marido se ocupa de produzir dinheiro através da lavoura (Lima 1977: 205).

Em relação ao texto anterior, a principal inovação diz respeito ao fato de Gonçalo, o pai da personagem, ser narrado como um português. No entanto, ainda que nativo de Trás-os-Montes, Gonçalo seria um bom português e não um aventureiro (Lima 1977: 85). Dessa forma, o patriotismo de Maria Quitéria/Soldado Medeiros não se choca com as origens paternas. Ademais, o romance também constrói uma narrativa bastante generosa dessa figura paterna, onde os sucessivos casamentos, por exemplo, são antes entendidos como sacrifícios pelos filhos do que novas relações amorosas (Lima 1977: 27).

Por fim, é importante dizer que o livro tem breves trechos onde é possível inferir que a sociedade brasileira daquele momento era escravocrata. No entanto, não só naturaliza a escravidão, aliás as pessoas negras são reduzidas a objetos sem nacionalidade (Lima 1977: 132), como também narra a família de Maria Quitéria/Soldado Medeiros como uma família escravocrata, onde o sucesso financeiro está atrelado ao aumento do número de pessoas escravizadas trabalhando na fazenda (Lima 1977: 12, 47), sem que isso seja entendido como algo que fissure a heroicidade da personagem.

*Honra e glória a Maria Quitéria* (1995), de Osvaldo de Sales Gonçalves, é um livro composto por vários textos biográficos, cujas principais fontes são Maria Graham (1824[1990]), Bernardino de Souza (1936) e Reis Junior (1953). De forma geral, podemos dizer que os textos seguem uma perspectiva narrativa militarista, onde o passado explica a participação na guerra e o futuro pós-guerra é reduzido ao retorno à mulheridade tradicional. A participação na guerra é explicada a partir do nacionalismo, sendo Maria Quitéria/Soldado Medeiros “uma mulher (...) valorosa e varonil, que escutou, encantada, a voz da Pátria” (Gonçalves 1995: 33). Nesse sentido, o chamamento pela Pátria é tão forte que “até mulheres” desejam guerrear (Gonçalves 1995: 33).

Apesar de comparada a outras mulheres que desafiaram as normatividades de gênero e lutaram por seus países, como Joana D’Arc (Gonçalves 1995: 33) e Renata Boderreau (Gonçalves 1995: 41), não há uma perspectiva narrativa feminista, uma vez que os desafios às normatividades de gênero são excepcionalidades toleradas em nome da Nação, e uma vez terminada a guerra Maria Quitéria/Soldado Medeiros volta a se ocupar exclusivamente das lides domésticas e da maternidade (Gonçalves 1995: 52). Nesse sentido, a personagem é entendida exclusivamente como uma mulher (cisgênera) e o trânsito de gênero, assim como a sua masculinidade, é reduzido à ideia de “simulação” (Gonçalves 1995: 48), um “artifício de masculinização” (Gonçalves 1995: 35). Dessa forma, os “nobres interesses” em defesa da pátria são responsáveis por “operar o milagre de transfazer a fragilidade física em fortaleza máxima” (Gonçalves 1995: 54).

Por fim, podemos dizer que a obra é uma reescritura dos textos de Bernardino (1936) e Reis Junior (1953). Por conta disso, Gonçalves (1995) não produz alterações narrativas que sejam significativas. Ademais, podemos dizer também que a partir do texto não é possível inferir que se trata de uma sociedade escravocrata. Consequentemente, não só é como se não houvesse escravidão no Brasil naquele período, mas também é como se não houvesse qualquer envolvimento da personagem, e de sua família, com o regime escravocrata brasileiro, ainda que muitos textos apontem para a presença de pessoas escravizadas na fazenda de Gonçalo, pai da personagem.

## SOLDADO MEDEIROS, O SOLDADO QUE NÃO ERA

Publicado em 1980, *O soldado que não era*, de Joel Rufino dos Santos, é uma novela “juvenil” (Santos 2003: 64) que busca resgatar a memória de Maria Quitéria/Soldado Medeiros a partir de uma perspectiva que não considera a mulher como sexo frágil, o que parece dialogar com a perspectiva feminista inaugurada por Carvalho (1958). Além disso, apesar de não ultrapassar uma visão narrativa militarista, Santos também consegue imaginar um futuro para a personagem.

Ao contrário dos outros livros que começam sempre com o passado da personagem, com a finalidade de explicar a sua presença na guerra, Santos apresenta Maria Quitéria/Soldado Medeiros como uma “velhinha”, moradora de Salvador, querida por seus vizinhos, que todo domingo coloca uma farda e vai ao monumento da independência, mas nunca fala de seu passado (Santos 2003: 7-8). Apesar de querida, nossa personagem é zombada e chamada de maluca, pelas crianças de sua rua, por usar farda, o que parece sugerir não só que a transgressão de gênero é socialmente rechaçada, mas que também só pode ser tolerada diante da excepcionalidade da guerra.

Entendida exclusivamente como uma mulher (cisgênera) e a vida como homem reduzida à ideia de disfarce, o livro destaca também a participação de outras mulheres nas lutas de independência. No entanto, enquanto as outras “centenas de mulheres” trabalhavam na cozinha, no almoxarife e na limpeza, Maria Quitéria/Soldado Medeiros era a única que “conhecia o gosto e o cheiro de sangue e da pólvora” (Santos 2003: 48). O trânsito de gênero é de conhecimento dos superiores antes mesmo da procura do pai, assim, é a excepcional capacidade guerreira da personagem que permite que siga como soldado (Santos 2003: 37).

O furriel José Luís, no entanto, que segundo alguns documentos históricos teria se casado com Maria Quitéria/Soldado Medeiros ainda durante a guerra (Reis Junior 1953: 48), se apaixona pelo soldado Medeiros, o que o envergonha, como podemos ver no trecho abaixo. A impossibilidade da paixão homoerótica se resolve com a explicação de Maria Quitéria/Soldado Medeiros sobre “quem era” (Santos 2003: 38). Afirmando-se como mulher, e explicando o trânsito de gênero como disfarce necessário pela defesa da pátria, o romance homossexual é agora possível porque é entendido como romance heterossexual:

José Luís arregalou os olhos. Justo aquela tarde ia dizer ao amigo que não queria mais vê-lo: tinha vergonha, muita vergonha, de estar enamorado de um homem.

Mas que homem? À sua frente estava uma mulher, requeimada de sol, os pômulos salientes e os olhos negros. Bom demais para ser verdade. (Santos 2003: 38).

A novela de Santos procura também reescrever literariamente a história da escravidão, não só porque imagina que pessoas negras escravizadas desejavam lutar pela independência do Brasil, como podemos ver em “Desde os escravos até os fazendeiros mais ricos, nenhum brasileiro suportava mais pagar impostos e receber ordens do rei de Portugal” (Santos 2003: 10), mas principalmente, ao contrário de todos os outros textos literários e históricos, porque narra Maria Quitéria/Soldado Medeiros como alguém que luta não só pela independência do Brasil, mas também contra o sistema escravocrata. Assim, o texto de Santos (2003) inaugura uma nova perspectiva narrativa que agora vai transformar a heroína da independência em uma heroína das lutas contra a escravidão.

Para isso, Santos (2003) cria diversas cenas em que a personagem se posiciona contra a escravidão. Na primeira delas, na cidade de Nazaré, Maria Quitéria/Soldado Medeiros compra uma pessoa escravizada, o Lucas, que estava sendo castigado em um pelourinho, para evitar que ele morra (Santos 2003: 27-30). Logo depois, Lucas é alforriado pelos “namorados”, recebendo dinheiro para as primeiras necessidades (Santos 2003: 39). Em outro momento, Maria Quitéria/Soldado Medeiros também se compadece diante da violência empregada contra “os rebeldes de Mata Escura”, um grupo de pessoas negras que diante da confusão da guerra se vingaram de seus senhores, e foram brutalmente torturados e assassinados (Santos 2003: 44-45).

Por fim, a novela se diferencia de outros textos não só por imaginar a vida de Maria Quitéria/Soldado Medeiros para além da guerra, mas também por criar histórias para personagens que eram apenas citados em outros livros, como o furriel José Luís. Além disso, ao contrário dos outros livros, o pai de Maria Quitéria/Soldado Medeiros nunca a perdoou pela sua participação na guerra (Santos 2003: 61), o que faz com que a personagem viva sozinha com a filha em Salvador sem nunca ter recebido sua herança (Santos 2003: 61).

Escrita e encenada em 1997, tendo Suia Legaspe no papel principal, a peça *Maria Quitéria*, da dramaturga Marici Salomão está dividida em quinze cenas, um prólogo e um epílogo. De acordo com o prefácio de Luís Cláudio Machado, a peça é não só uma reflexão sobre a história brasileira, de onde se resgata a esquecida Maria Quitéria, “uma espécie de Diadorim” (Salomão 2010: 15), mas também uma produção de uma história paralela, onde a mulher brasileira ocupa um papel importante que lhe é negado pela história oficial (Salomão 2010: 16). A autora procura então romper com os estereótipos de feminilidade e analisar o papel da mulher na história brasileira (Salomão 2010: 16). A obra, portanto, se afasta de uma perspectiva narrativa militarista, onde se procura explicar as origens da capacidade militar da personagem através da infância, e aproxima-se de uma narrativa de perspectiva feminista, uma vez que a autora se propõe a problematizar os papéis de gênero da sociedade onde estava inserida Maria Quitéria/Soldado Medeiros.

No que se refere ao gênero, a personagem é sempre narrada como uma mulher (cigênera). No entanto, trata-se de uma mulher inadaptada às normatividades de gênero, uma vez que não só vai à guerra, atividade que era exclusiva dos homens (Salomão 2010: 129), como também fuma, o que estava proibido às mulheres (Salomão

2010: 131). Maria Quitéria/Soldado Medeiros diz que ser mulher não é o bastante, e deseja mais do que estava permitido às mulheres (Salomão 2010: 151). No entanto, há mulheres que defendem as normatividades de gênero, como a inglesa Maria Graham, que tenta ensinar a personagem sobre como deve se comportar diante do imperador (Salomão 2010: 133), e a escravizada Alexandrina, que não só afirma que mulher não pode ser soldado, como também critica o jeito de jagunço de Maria Quitéria/Soldado Medeiros. Os homens são violentos defensores das normatividades de gênero. Nesse sentido, não só o emissário que vai à casa paterna em busca de novos soldados sugere que a violência física pode acalmar os ânimos guerreiros de Maria Quitéria/Soldado Medeiros, castigo que ele já tinha aplicado em sua mulher, como o próprio pai surra a “filha” para impor a ordem de gênero (Salomão 2010: 145). A violenta surra aplicada pelo pai é assim uma dupla lição sobre o dever ser da feminilidade e da masculinidade.

Apesar de Teresa, irmã da nossa personagem, sugerir que Deus moldou Maria Quitéria/Soldado Medeiros do mesmo barro de Adão (Salomão 2010: 152), o trânsito de gênero vivido pela personagem, assim como sua masculinidade, é entendido como um disfarce, uma atitude de uma “tresloucada” (Salomão 2010: 130). No entanto, há leituras diferentes sobre o trânsito de gênero, o comandante do batalhão, por exemplo, diz que sempre desconfiou que o soldado era uma mulher, uma vez que ele não conseguia disfarçar a voz e algumas atitudes femininas, mas que resolveu fechar os olhos diante da valentia do soldado (Salomão 2010: 179), enquanto isso o furriel João José Luís entende o soldado exclusivamente como homem, e ao ser revelado o trânsito de gênero diz que achou que estava apaixonado por um homem (Salomão 2010: 180). Assim como na novela de Santos (2003: 38), a paixão homoerótica é rejeitada e rapidamente transformada em desejo heterossexual, uma vez que o trânsito de gênero é reduzido à ideia de disfarce, e logo as personagens se beijam e se casam (Salomão 2010: 181).

A obra de Santos (2003 [1980]), na verdade, parece ser a grande referência biográfica da peça de Salomão (2010 [1997]), não só pela apressada transformação da paixão homoerótica em desejo heterossexual, mas também por criar histórias para personagens que eram apenas citados em outras obras, como o furriel Jose Luís e os escravizados Antônio Congo e Alexandrina, por descrever o dia da morte como o dia em que recebe uma visita (Salomão 2010: 191), e principalmente por reescrever literariamente a história da escravidão. Nesse sentido, tanto o pai de Maria Quitéria/Soldado Medeiros é narrado como um escravocrata que não bate em seus escravos, o que acentua a violência das normatividades de gênero na surra que é dada na personagem (Salomão 2010: 146), como também há a sugestão de que as pessoas negras escravizadas e indígenas estavam interessadas em lutar pela independência do Brasil (Salomão 2010: 149). Além disso, como também acontece em Santos (2003), Maria Quitéria/Soldado Medeiros alforria um de seus escravos, assim como também se horroriza com a violência empregada contra uma rebelião de pessoas escravizadas (Salomão 2010: 184). Se não podemos descartar que a personagem histórica realmente se horrorizava diante da escravidão, é preciso dizer que há documentos históricos

que afirmam que Maria Quitéria/Soldado Medeiros até o final de sua vida desfrutou da vida de pessoas escravizadas (Reis Junior 1953: 66).

É interessante apontar também que a obra de Salomão, entre todas as obras sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros, é a única a dessacralizar a figura do imperador. Assim sendo, D. Pedro I não só é narrado como alguém com pouca habilidade e conhecimento político, manipulado por seus conselheiros (Salomão 2010: 132), mas também como uma figura abusiva, que recorrentemente faz piadas machistas sobre mulheres (Salomão 2010: 133). Por conta disso, o encontro entre Maria Quitéria/Soldado Medeiros e o imperador, exclusivamente narrado em outros textos como exemplo de generosidade e habilidade política, é na peça de Salomão uma experiência de humilhação, uma vez que D. Pedro I ri de sua aparência “meio homem meio mulher” (Salomão 2010: 195), o que leva nosso soldado ao choro.

### REELABORAÇÕES FINAIS DO SOLDADO MEDEIROS

Nas obras de Zarur (1986 [1977]), Lima (1977) e Gonçalves (1995), Maria Quitéria/Soldado Medeiros segue sendo narrada a partir de uma perspectiva militarista. Ademais, as obras parecem sugerir que a perspectiva narrativa feminista inaugurada por Carvalho (1958) é antes uma exceção do que uma perspectiva narrativa frutífera, o que destaca o caráter inovador da obra de Carvalho (1958). As três obras também seguem entendendo a personagem exclusivamente como uma mulher (cisgênera), reduzindo a masculinidade e o trânsito de gênero à ideia de disfarce, que é tolerado porque está reduzido à luta em nome da pátria. Por fim, podemos dizer que o regime escravocrata brasileiro quando aparece nessas obras não só não é problematizado, como também é naturalizado, fazendo com que a heroicidade da personagem não sofra fissuras, apesar da posse familiar e pessoal de pessoas escravizadas.

Nas obras de Santos (2003 [1980]) e Salomão (2010 [1997]), a perspectiva narrativa militarista sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros começa a perder força frente a uma perspectiva narrativa feminista. Nesse sentido, a pioneira perspectiva de Carvalho (1958) parece frutífera especialmente entre autoras mulheres, mas também no gênero dramático. As duas obras, no entanto, seguem entendendo a personagem exclusivamente como uma mulher (cisgênera), assim como o trânsito de gênero e a masculinidade são reduzidos à ideia de disfarce, tolerados pela excepcional capacidade guerreira da personagem e pela luta em nome da pátria. Por fim, podemos dizer também que as duas obras não só aprofundam uma perspectiva feminista sobre a personagem, como também inauguram uma nova perspectiva sobre a relação de Maria Quitéria/Soldado Medeiros com a escravização de pessoas negras, uma vez que a personagem é construída como alguém que luta não só contra a opressão colonial, mas também contra o sistema escravocrata. Essa nova perspectiva, no entanto, não encontra fundamentação histórica e parece antes responder aos interesses políticos e narrativos dos autores. Novas pesquisas poderão responder se esta é uma perspectiva que se tornará frutífera na narrativa sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros,

como aconteceu com a perspectiva narrativa feminista, ou se as duas obras são apenas exceções.

De forma geral, podemos dizer que as cinco obras analisadas, repetindo estratégias narrativas do século XIX, seguem narrando a masculinidade de Maria Quitéria/Soldado Medeiros como uma impossibilidade ontológica. Nesse sentido, a masculinidade seria um desdobramento da biologia, e não um dispositivo biopolítico que interpela a todos os corpos, inclusive aqueles entendidos e designados no nascimento como corpos de mulheres. Da mesma forma, o trânsito de gênero nessas obras, ainda que vivido pela personagem histórica, é narrado unicamente como um disfarce, que é tolerado pela defesa da pátria e pela capacidade guerreira do Soldado Medeiros. Os textos, portanto, em seu conjunto, negam aos leitores a possibilidade de entender o trânsito de gênero como uma forma de compreensão de si.

### **OBRAS CITADAS**

CARVALHO, Nancy Navarro. *Maria Quitéria: peça em três atos*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1958.

FAILUTTI, Domenico. *Retrato de Maria Quitéria de Jesus Medeiros*. Disponível em: <https://bit.ly/35NQOqf>. Acesso em 02 mar. 2021.

GONÇALVES, Osvaldo de Sales. *Honra e glória a Maria Quitéria*. Feira de Santana: Radami, 1995.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: USP, 1990.

LIMA, João Francisco de. *A incrível Maria Quitéria*. São Paulo: Nova Época, 1977.

MAIA, Helder Thiago Cordeiro. “Maria Quitéria/Soldado Medeiros: um soldado entre as condecorações nacionais e o esquecimento”. *Revista Pontos de Interrogação*. No prelo.

REIS JUNIOR, Pereira. *Maria Quitéria*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1953.

SALOMÃO, Marici. *Maria Quitéria. O Teatro de Marici Salomão*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SANTOS, Joel Rufino. *O soldado que não era*. São Paulo: Moderna, 2003.

SOUZA, Bernardino José. *Heroínas Bahianas*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1936.

ZARUR, Dahas. *Vidas Preciosas*. Rio de Janeiro: Binus, 1986.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### REPRESENTAÇÕES DA MASCULINIDADE PLURAL EM NARRATIVAS DE PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Marcos Aparecido Pereira<sup>1</sup> (IFMT)  
e Epaminondas de Matos Magalhães<sup>2</sup> (IFMT)

RESUMO: O termo “masculinidade tóxica” está em voga, contudo, já na década de 60, por meio de obras da literatura brasileira já era possível encontrar personagens que questionavam esse perfil masculino pautado na força bruta, na agressividade e no afastamento de aspectos vinculados aos sentimentos, ao carinho e ao afeto. Essa é a perspectiva que procuraremos analisar neste trabalho, haja vista que traçaremos uma análise panorâmica acerca de alguns dos personagens criados por João Guimarães Rosa, nos contos: “Famigerado”; “A benfazeja”; “Os irmãos Dagobé”; “Luas-de-mel” e “Substância”, que compõem a coletânea *Primeiras estórias*. Desse modo, buscaremos refletir como as narrativas desse autor já traçavam um delicado e profundo questionamento sobre a figura do homem e de sua masculinidade expressa socialmente. Assim, acreditamos que essas narrativas sejam capazes de proporcionar reflexões quanto a percepção e evolução da compreensão da masculinidade em nossa sociedade, uma vez que vários personagens já nos apresentavam indicativos de uma masculinidade plural, uma masculinidade que busca se afastar de modelos estáticos, pré-concebidos e estereotipados de ser homem.

PALAVRAS-CHAVE: masculinidade; *Primeiras estórias*; Guimarães Rosa.

### REPRESENTATIONS OF PLURAL MASCULINITY IN NARRATIVES OF PRIMEIRAS ESTÓRIAS

ABSTRACT: The term “toxic masculinity” is in vogue, however, already in the 60s, through works of Brazilian literature it was already possible to find characters who questioned this male profile based on brute force, aggressiveness and the removal of aspects related to feelings, to affection and affection. This is the perspective that we will try to analyze in this work, given that we will outline a panoramic analysis of some of the characters created by João Guimarães Rosa, in the short stories: “Famigerado”; “A benfazeja”; “Os irmãos Dagobé”; “Luas-de-mel” and “Substância”, which make

---

<sup>1</sup> marcos.pereira@cas.ifmt.edu.br - <http://lattes.cnpq.br/1183446644029776>

<sup>2</sup> morasck@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4813224250543689>

up the collection *Primeiras estórias*. In this way, we will seek to reflect about how this author’s narratives already traced a delicate and deep questioning about the figure of the man and his masculinity expressed socially. Thus, we believe that these narratives can provide reflections on the perception and evolution of the understanding of masculinity in our society, since several characters already presented us with indications of a plural masculinity, a masculinity that seeks to move away from static models, pre-conceived and stereotyped of being a man.

KEYWORDS: masculinity; *Primeiras estórias*; Guimarães Rosa.

Recebido em 21 de março de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

## INTRODUÇÃO

*Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, é, sem dúvida, uma obra que promove a construção de sentidos múltiplos, especialmente, sob diferentes olhares das ciências humanas. Nos vinte e um contos publicados nessa coletânea em 1962, o autor nos oferece uma pluralidade de personagens, enredos, situações e elaborações estéticas que promovem a reflexão em diversas áreas das relações humanas em sociedade levando-nos a refletir sobre a multifacetada experiência dos seres humanos, especialmente aquela que se desenrola nas percepções psíquicas dos personagens representados. Desse modo, o que nos interessa neste trabalho são os personagens masculinos que aparecem em algumas das estórias, mais especificamente em: “Famigerado”; “A benfazeja”; “Os irmãos Dagobé”; “Luas-de-mel” e “Substância”.

Isso posto, procuraremos refletir sobre os perfis de “masculinidade” representados nos contos e, a partir deles, imaginar de que forma eles nos ajudam a compreender o processo de desconstrução de uma imagem de homem grotesco, bruto e que se impõe pela força física sobre o outro, afinal, nessa coletânea e, também, em outras publicações do autor parece ressaltar a imagem de um homem que mistura traços de uma ancestralidade humana ligada ao sertão brasileiro com elementos de um aprimoramento intelectual, emocional, espiritual que são, muitas vezes, encontrados na descrição de pessoas heroicas, sublimes e elevadas. Dessa forma, é preciso mencionar que, além dos contos previamente elencados, quando necessário, lançaremos mão de exemplos extraídos de outros personagens que aparecem na prosa desse escritor mineiro a fim de expandir o olhar sobre as criações estéticas propostas sempre com a intenção de ampliar as discussões sobre a temática da masculinidade que se desenrola nas linhas da ficção e, obviamente, fora dela.

Por fim, gostaríamos de destacar que as representações que aparecem na obra de Guimarães Rosa nos direcionam para um ser humano em evolução, nesse caso, sob múltiplas metamorfoses de uma figura humana masculina que deixa sua condição animal, brutal e primitiva em busca de um aprimoramento individual e, às vezes coletivo, como é possível perceber a partir da comparação entre alguns personagens que surgem nas estórias dessa coletânea. Assim, as construções estéticas que encontramos nesses contos impulsionam-nos à compreensão, também, da evolução do

pensamento social que, de certo modo, já demonstrava seus indícios na ficcionalidade rosiana.

## REPRESENTAÇÕES DA MASCULINIDADE PLURAL

Guimarães Rosa criou em suas estórias um mundo fantástico, prolífico e extraordinário em que aparecem desde situações corriqueiras do cotidiano até em acontecimentos singulares, impensados e imprevisíveis. Contudo, o que liga todos esses eventos que transitam entre o “natural” e o “sobrenatural” é o ser humano, suas maneiras de encarar o mundo e sua ininterrupta busca por estabelecer-se no mundo, encontrar sentido para a própria existência. É nessa perspectiva que a figura do homem, nos contos de *Primeiras estórias*, direciona nossos olhares para dois pontos de vistas, geralmente contrastantes, como veremos: há, basicamente, um padrão de homem grotesco, violento, ameaçador e desordeiro que se contrapõe a homens completamente desacreditados fisicamente e, às vezes, até intelectualmente que carregam em sua essência qualidades de verdadeiros heróis. Esse é, portanto, o escopo central que nos leva a dois tipos de representação da masculinidade: um homem arcaico, muito plausível de ser relacionado com o conceito de “masculinidade tóxica”, ou seja, a obrigatoriedade da imagem de homem relacionada à força física e ao status social e à performance sexual, enfim, a um “macho animalesco”, poderíamos dizer, e, ainda, um homem que se afasta dessa forma solidificada e sedimentada de compreender o homem e sua masculinidade, portanto, um homem mais “moderno” que flui por várias vertentes.

Baseados em Pierre Bourdieu (2002), notamos que o primeiro tipo de masculinidade é aquela que tenta se estabelecer pela diferença e pela imposição, sendo que, dessa forma, inspirados na habilidade de criar e revisar termos de nossa língua que Guimarães Rosa possuía e manejava habilidosamente, talvez pudéssemos utilizar, nessa reflexão, o neologismo *macholidade* para expressar toda e qualquer forma padronizada, excludente, tradicional e reducionista da expressão de masculinidade, em especial aquela que tenta impor uma visão de homem como macho, viril, forte, inabalável, desvinculado de conceitos sentimentais, de emocionalidade, de carinho e de afeto. Do outro lado dessa balança, surge outro tipo de homem praticamente desprovido dessas mesmas características físicas, sociais ou sexuais, mas que tem a capacidade de realizações verdadeiramente heroicas, de enfrentamento das adversidades ou de demonstração de qualidades ímpares que expressam um tipo de masculinidade que desejamos na contemporaneidade, ou seja, uma masculinidade plural, multifacetada, não passível de delimitação sob padrões estereotipados, estáticos ou pré-concebidos (Januário 2021). Portanto, qualidades que representam o ser humano em sua constituição inacabada, transformadora de si e da realidade que o cerca em busca sempre de encontrar-se no mundo como indivíduo em sua singularidade afastando-se de um roteiro de “ser macho”.

As narrativas de “Famigerado”, “A benfazeja”, “Os irmãos Dagobé”, “Luas-de-mel” e “Substância” trazem representações de homens que se ligam a várias manifestações da masculinidade e por isso são capazes de suscitar uma série de questionamentos acerca das diferentes expressões do homem. Desse modo, no conto “Famigerado”, por exemplo, temos o personagem Damázio, que é símbolo da brutalidade, representação de uma “rudez primitiva” (Rosa 2016: 49), de um homem que impõe o medo desde sua descrição física, suas roupas e seus gestos que parecem sempre conter um ato de violência iminente. Assim, vemos que ele “rege” os demais cavaleiros e que o médico teme por sua própria vida apenas pela presença daquela figura com cara de nenhum amigo, afinal, a fama desse personagem o liga a dezenas de mortes e ao superlativo “perigosíssimo” que demonstra a ferocidade animalesca e a capacidade de destruição daquilo que se oponha a ele.

Essas características de Damázio também aparecem em outros personagens da coletânea: Mumbungo, de “A benfazeja”, que é descrito como “célebre-cruel e iníquo, muito criminoso” (Rosa 2016: 149) e, ainda, seu filho Retrupé, “que seria tão pronto para ser sanguinaz e cruel-perverso quanto o pai” (Rosa 2016: 152). Além disso, encontramos essa mesma brutalidade em Damastor Dagobé, “o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre” (Rosa 2016: 61) dos quatro irmãos facínoras descritos em “Os irmãos Dagobé”. Nesse conto, após a morte do irmão mais velho, toda a população espera pela vingança de Derval, Doricão e Dismundo. Assim, há um clima de violência anunciada que permeia a estória do começo ao fim sob a tentativa da população que tenta compreender os gestos e reações daqueles “demos”. Logo, é possível notar a associação dos personagens a forças de fúria, ódio e vingança, o que sugere um modelo de homem que faz justiça com as próprias mãos e que age sob a lei de talião. E, por fim, também podemos perceber esse mesmo modelo de homem em “Fatalidade”, estória na qual Herculínio Socó, descrito como “horripilante (...) rufião, biltre” (Rosa 2016: 02) ameaça a paz de um jovem casal. Essa figura vil é combatida pelo delegado de polícia, Meu Amigo, que não é nomeado. Nessa estória, apesar do tradicional antagonismo vilão e mocinho, percebemos a sobreposição de forças e o distanciamento de instâncias regulatórias que tendem a resolver conflitos de forma legal e/ou civilizada (Galvão 1972). Assim, encontramos a representação de uma sociedade que se aproxima das formas mais rudimentares de resolver problemas, desordens e conflitos, sendo que, nessa perspectiva armas, desde os tempos mais remotos, foram utilizadas para demarcar espaços de dominação. Afinal, Bourdieu (2002) explica como a violência simbólica é utilizada na imposição de poder e as armas têm papel importante nesse tipo de relação, uma vez que armas não são apenas a “materialização” simbólica da violência, mas também são, em geral, instrumentos de própria violência física utilizada nos mais diferentes tipos de conflitos.

As armas de fogo aparecem como símbolo de força, poder e masculinidade em “Fatalidade”, também em “Os irmãos Dagobé” e, ainda, “Luas-de-mel”. Contudo, nesse último, as armas são utilizadas para proteger um casal que foge para casar-se às escondidas. Além disso, nessa narrativa as armas são constantemente relacionadas à simbologia fálica, o mesmo que acontece com a figura da mandioca em “Substância”, sendo que objetos cujo formato lembram o pênis ereto são comumente vinculados à

representação de poder, de masculinidade, de força e rigorosidade (Chevalier e Gheerbrant 2018; Durand 2019). Desse modo, a masculinidade é associada às potências fálicas do macho, da capacidade de coito, portanto, à virilidade sexual e, também, à proteção de si e dos que fazem parte de seu grupo, família.

No entanto, Guimarães Rosa nos oferece sempre o contraponto, especialmente no que se refere ao “duelo”: força física versus inteligência. Desse modo, percebe-se que *Primeiras estórias* apresenta aspectos de um sertão no qual o homem carrega em sua essência aspectos instintivos, comportamentos e atitudes que são peculiares de sua natureza animal como, por exemplo, a falta de diálogo, de civilidade, a resolução de conflitos pela força e pelo extermínio do opositor, sendo que essas características afastam o homem de aspectos humanizadores e é devido a isso que esses personagens impõem medo, são tidos como demoníacos, representantes do “mal” na sociedade. Opondo-se a essa ideia, encontramos personagens que nos apresentam, muitas vezes, como sinal de esperança de uma nova época, uma época de mais civilidade nas relações humanas, portanto, aqui compreendidos como novas formas de ser homem e de expressar a sua masculinidade. Nesse sentido, talvez a simbologia do sertão possa ser compreendida como aquilo que queima e se transforma pelo fogo, como diria Gaston Bachelard (2008), indicando que o homem no sertão está em constante processo de transformação e renovação e que da aparente rudez primitiva e arcaica de alguns cenários e personagens nasce um outro sertão cheio de riquezas, de emoções, de sensibilidade que brota de maneira singela, ainda que demonstrando uma potencialidade energética revigorante capaz de enfeitiçar, de inspirar e de estimular a disseminação de um olhar renovado sobre o sertão e sobre o homem.

Em “Famigerado”, vemos que Damázio é fisicamente forte e ameaçador, mas que, no entanto, é vulnerável no que se refere ao conhecimento das palavras, à leitura e à escrita. Ele percorre seis léguas apenas para perguntar ao médico o significado da palavra famigerado que tinha ouvido, assim, sua fragilidade se apresenta tanto no conhecimento enciclopédico quanto no relacionamento interpessoal, haja vista que ele ordena aos companheiros, indica onde os outros três cavaleiros devem ficar parados, aguardando por ele, autoriza que eles possam ir embora quando o assunto está acabado e, por fim, manda que eles sejam testemunhas do que o médico disser sobre o termo em questão. Entretanto, Damázio tem dificuldade para interagir com o médico, sendo que ele não tira o chapéu, portanto, não demonstra respeito; não desce do cavalo como se estivesse a todo momento para a partida ou para defender-se de um suposto ataque e, ainda, demora organizar o questionamento do que gostaria de saber como se não estivesse habituado a pedir, conversar ou explicar seja o que fosse. Desse modo, há um contraponto entre a força física desse homem rudimentar e a força intelectual da instrução do médico, indicando que na sociedade civilizada essa última é superior; logo, poderíamos considerar que a arcaica macholinidade de Damázio é superada pela inteligência e pela sagacidade do médico que, desconfiado e temeroso da própria vida, oferece ao outro meias verdades. Assim, na estória, a palavra que é a representação da verdadeira força do homem e não o seu físico, afinal, na palavra reside a força de criação, o potencial de transformação e, ainda, o poder de dominação, como afirma Gnerre (2009). Além disso, a palavra está relacionada aos

poderes do intelecto, poderes que nas estórias de Guimarães Rosa parecem sempre evidenciados na representação de um sujeito que é capaz de vencer as adversidades do caminho com inteligência e astúcia. E, desse modo, é possível concluir que o perfil de homem que marca as narrativas analisadas é um perfil que valoriza aspectos de intelectualidade que se sobrepõem à força física.

O duelo da inteligência sobre a força bruta também aparece em “A benfazeja”, já que Mula-Marmela é uma mulher esquelética que mata o marido, depois cega o filho dele, ambos nitidamente mais ameaçadores e perigosos do que ela. No entanto, nesse conto, vale destacar que tanto Mumbungo quanto Retrupé parecem temer a protagonista, muito possivelmente porque os dois tinham ciência de que a força intelectual dela seria capaz de vencer a força bruta deles. Mula-Marmela é descrita como loba, portanto, caçadora, inteligente, capaz de vencer presas muito mais ágeis, fortes ou terríveis que ela. Logo, fica clara a ideia de que a representação de homem idealizado como indestrutível e inabalável não existe. Também fica definida a ideia de que o poder físico sucumbe ao poder do intelecto e, devido a isso, as imagens dos personagens servem de analogia acerca da representação estereotipada e padronizada do homem em sociedade, uma representação que, no conto, desaparece pelas mãos de Mula-Marmela, como uma heroína, purificadora, libertadora, ainda que não leve os louros por causa disso. Ela é capaz de fazer aquilo que todos queriam, mas que ninguém tinha coragem e, assim como um “bode expiatório”, desaparece ao final da narrativa deixando ares de renovação para trás. A ação da personagem, simbolicamente, indica a prerrogativa de fim de uma época de medo e de violência imposta pelas figuras grotescas daqueles homens, ou, amplificando a perspectiva, poderíamos compreender que é o fim dos tempos para aquele modelo de homem, pois não há lugar (ou não deveria haver) para ele na sociedade civilizada. Isso posto, o exemplar de homem ligado à violência, à agressividade ou, ainda, à falta de afetividade, de gentileza ou de sentimentos, apesar de ainda afetar pessoas, especialmente meninos desde a infância (Calçade e Oliveria 2021) é um tipo que precisa entrar em extinção em nome da pluralidade e do aprimoramento das relações em sociedade.

Além disso, as narrativas de *Primeiras estórias* apresentam personagens improváveis que encontram maneiras de superar forças que lhe são superiores. Liojorge, por exemplo, é a imagem de um sujeitinho qualquer, quieto e pacífico que acaba matando o homem mais temido da região: Damastor Dagobé. Contudo, o ato de maior coragem de Liojorge está no momento em que ele aparece, durante o velório, oferecendo-se para ajudar a carregar o caixão e justificando que havia matado o outro em legítima defesa. Certamente, ele tinha consciência do risco de morte, da vingança dos três irmãos restantes, afinal, ele aparece com medo, de pernas trêmulas, enquanto carrega o caixão. Desse modo, sua coragem se converte em algo surpreendente, talvez uma loucura perante a comunidade, indicando que as aparências não medem os atos de bravura e dignidade. Por um motivo desconhecido Damastor havia ameaçado de furar a orelha de Liojorge, assim, quando o outro avança sobre ele, só lhe resta defender-se com a arma de fogo que havia comprado. A ação surpreende a todos, uma vez que o pobre lavrador era sujeito simples, pacífico e de temperamento acanhado. Entretanto, Liojorge mostra mais altivez que qualquer outro não só por conseguir

matar o mais perigoso dos Dagobé, mas por aparecer completamente desarmado no enterro desse, mesmo tendo consciência que poderia ser morto pelos demais irmãos. Isso posto, o texto evidencia que o personagem não teve simplesmente um rompante de defesa, mas que levava em sua constituição qualidades heroicas.

Nessa estória, somos surpreendidos ao descobrir que a morte de Damastor Dagobé se converte num ato de libertação dos outros três irmãos que, além de não se vingarem de Liojorge, explicam que vão se mudar para a cidade. Novamente a indicativa de transformação de tempo e do espaço social aparece na coletânea, indicando que o estilo de vida antes praticado pelos irmãos havia morrido junto com o mais velho dos Dagobé. Assim, a ação de Liojorge oferece aos irmãos de Damastor a possibilidade de reconstruírem suas vidas longe dali, sendo que tudo indica que Derval, Dismundo e Doricão já tinham intenção de mudar para a “cidade grande”, pois antes mesmo do enterro, os três irmãos parecem já ter todos os detalhes acertado. Damastor Dagobé era quem dominava os demais mantendo-os “sob chefia despótica” (Rosa 2016: 61) e, possivelmente, os três irmãos não tinham alternativas ou disposição para enfrentá-lo, talvez porque ele era mais velho, talvez porque tinham medo dele, enfim, o texto não oferece respostas a estes questionamentos.

Enquanto isso, em “Fatalidade”, encontramos outro desses personagens simplórios que é obrigado a vencer um adversário muito mais poderoso que ele, ainda que, nessa estória, Zé Centralfe receba a ajuda de um delegado de polícia descrito como Meu Amigo, para livrar-se da perseguição de Herculínio Socó. Ao pedir ajuda, Zé Centralfe demonstra fraqueza, mas também força, ao ser capaz de assumir suas vulnerabilidades haja vista que há a ideia de que um homem de verdade tem que ser capaz de defender a si mesmo, portanto, a ação do personagem é algo que o diferencia e o distancia de uma forma socialmente criada de entender a figura masculina. Ao contrário dele, temos o personagem de Meu Amigo: habilidoso e esperto, sendo que é devido a sua destreza e sua inteligência que ele consegue orientar e proteger o “miúdo, moído (...) homenzinho” (Rosa 2016: 91). Nesse sentido, apesar do uso da violência, é possível notar que é a instrução de Meu Amigo que o diferencia dos demais personagens, é ela que lhe proporciona destreza e conhecimento humano, cultural e literário, como fica explícito no conto, sendo assim, é essa junção de conhecimentos que o torna capaz de trazer a paz ao casal que vivia fugindo de cidade em cidade.

O herói dessa narrativa é uma verdadeira união de habilidades físicas e intelectuais, um modelo de homem que pode ser relacionado com aquele que era pregado na Grécia Antiga e que precisa desenvolver tanto suas capacidades culturais quanto suas destrezas corporais. Desse modo, o personagem Meu Amigo aparece como um exemplo de formação completa do homem, afinal essa é referendada várias vezes no texto, ou seja, noção de um homem com habilidades para a guerra, mas também com conhecimento das artes e da cultura. Logo, Meu Amigo sugere um modelo equilibrado de homem versado, “de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia” (Rosa 2016: 91). É esse personagem representante da lei que subverte a própria lei numa representação de uma sociedade que encontra formas não institucionalizadas de resolver conflitos que surgem na comunidade.

Desse modo, “Fatalidade” apresenta um personagem ambíguo que representa, ao mesmo tempo, a ordem e a desordem, o bem e o mal, a força física por meio das armas e a força intelectual da perspicácia. Logo, a formação integral do indivíduo tende a favorecer sua ação social, seja de forma particular ou coletiva, ainda que, na estória, devido à unilateralidade da narração em primeira pessoa, não tenhamos como avaliar a outra versão dos fatos, a versão de Herculínio Socó, e, portanto, nosso juízo de valores sobre o desfecho dos eventos tenha apenas um lado.

Já os contos “Substância” e “Luas-de-mel” mostram uma masculinidade na perspectiva sexual, pois os dois contos ressaltam a virilidade e a potência masculina do sexo. O primeiro gira em torno do estado de excitação sexual do jovem Sionésio por uma das empregadas da fazenda chamada Maria Exita. Nota-se que o próprio nome da personagem já sugere o verbo excitar. No segundo conto, por sua vez, o velho Joaquim Norberto que já “andava meio relaxo, fraco” (Rosa 2016: 131) parece redescobrir os ânimos e com eles os encantos da esposa Sa-Maria Andreza. Desse modo, é por meio da pujança viril que os dois personagens se estabelecem, representando uma das mais clássicas associações ao termo masculinidade, aquela ligado ao ato sexual. A virilidade masculina talvez seja uma das mais antigas formas de compreender a masculinidade, pois, em tese, era o macho que seria responsável por disseminar sua prole, copular com várias fêmeas e conquistar o maior número de herdeiros possíveis multiplicando sua linhagem e garantindo a força do seu clã. Entretanto, os tempos mudaram e, apesar das mudanças, ainda há resquícios desse tipo de pensamento na sociedade e esse tipo de mentalidade afeta especialmente o comportamento de muitos homens em relação às mulheres. Assim, as estórias nos proporcionam a reflexão sobre a sexualidade masculina como representação de força e de poder.

No entanto, em “Substância” essa macheza instintiva aparece como exemplo de escravizadora, já que o personagem é tomado por essa compulsão dia e noite. Logo, o jovem Sionésio é o sujeito dominado pelo desejo, aquele que tem sua racionalidade tomada por forças instintivas e reprodutivas que têm sua máxima potência nessa idade, ou seja, o personagem precisa aprender a controlar sua natureza animal que busca procriação, biologicamente falando. O sexo nessa estória é, portanto, instintivo, tanto que os personagens não aparecem enlaçados em momentos de relacionamento, amizade ou quaisquer outros que possam justificar uma afinidade entre eles, além do sexo. Já em *Luas-de-mel*, o protagonista sente-se revigorado pela redescoberta das energias sexuais, mas compreende que é no enlace do casal que se encontra o verdadeiro sentido do que estava sentindo, ou seja, na constante redescoberta das núpcias que dão título ao conto. Aliás, o olhar de cuidado, de sensualidade e de cumplicidade da esposa se destaca ao longo do conto indicando que a relação não era construída na superioridade de um sobre o outro, mas na união, como fica destacado no trecho: “da varanda, Sa-Maria Andreza, e eu, nós, a gente contemplava: os cavaleiros, na congregatez, em boa ida” (Rosa 2016: 137). Assim sendo, nesse segundo conto, o desejo sexual do personagem aparece como um dos predicados que mantêm a relação, enquanto no primeiro ele parece ser o único elemento que liga Sionésio e Maria Exita, portanto, há um contraponto entre os dois contos que sugere duas formas de manifestação da masculinidade relacionada à sexualidade: a subjugação e

o atendimento à urgência do desejo e, ainda, “o sair de desilusões” (Rosa 2016: 138) daquele que não é dominado e enganado pelos próprios instintos, mas que é senhor deles e os utiliza em seu benefício, um benefício vinculado ao companheirismo da intimidade do relacionamento.

Acrescentando um viés da psicologia analítica de Carl Jung (2000: 27; 57), ao observar como “Luas-de-mel”, poderíamos dizer que a verdadeira masculinidade se dá na harmonização do homem com o seu arquétipo de *anima*, haja vista que é no equilíbrio de energias masculinas e femininas que o indivíduo transcende a um novo estado psíquico. Assim, o personagem consegue abandonar um estado de frustração da idade e suas “nãoezas”, que aparece no início do conto, e descobrir uma masculinidade que liga aspectos psíquicos masculinos e femininos, ou seja, abrindo espaço para a emocionalidade, sensibilidade, criatividade e imaginação, características que ficam evidenciadas na figura de Joaquim Norberto.

Poderíamos dizer, a partir de uma análise panorâmica da prosa desse escritor, que esses aspectos de uma masculinidade sensível, criativa e imaginativa são comumente destacados na obra de João Guimarães Rosa, afinal essas já eram qualidades de Riobaldo, o narrador e protagonista de *Grande Sertão: veredas*. Riobaldo não deixa de expressar sua masculinidade porque é afetuoso, instruído, culto, muitas vezes delicado e poético ou porque sente um amor que ele mesmo não consegue compreender por Diadorim, seu melhor amigo. Vale lembrar que as qualidades de uma formação integral de Riobaldo são as mesmas de Meu Amigo, sendo que ambos integram aspectos qualidades intelectuais e culturais, com características de valentia, força e habilidade física. No entanto, precisamos mencionar que essas mesmas características de uma masculinidade plural, permeadas de sensibilidade e imaginatividade, também aparecem no menino de “As margens da Alegria” e “Os cimos”, ou nos garotos em “Pirlimpisquice” durante a encenação da peça de teatro na escola e, ainda, no menino de “Nenhum, nenhuma”, que se encontra em meio a um labirinto de memórias e imaginação que levam-no a se deparar com as profundezas dos próprios sentimentos. Logo, sugerindo que as narrativas de *Primeiras estórias* impulsionam a uma percepção de homem que transcende a visão dicotômica e delimitada de masculinidade circunscrita a determinados aspectos relacionados à macheza biológica, animal, instintiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as reflexões propostas até aqui, é possível notar que a obra carrega dois tipos de representação de masculinidade, sendo a primeira ligada às formas tradicionais e relacionadas às expressões de força e virilidade, enquanto isso, a segunda tem relação com a manifestação de aspectos de emocionalidade, sensibilidade, criatividade e imaginação, características muitas vezes desprezadas na visão estereotipada de homem. Nesse sentido, os textos da década de 60, escritos por Guimarães Rosa, já apresentavam questionamentos quanto às expressões de masculinidade pondo-se

em prol de uma masculinidade plural, multicolorida, multicultural, multimodal e livre de amarras de padrões pré-concebidos e estereotipados de ser homem. Isso posto, acreditamos que essas narrativas demonstram como é complexo o processo de representação e, também, de compreensão da masculinidade, na ficção ou fora dela, mas, sobretudo, como é arriscado e infactível rotular o ser humano sob quaisquer aspectos, afinal, a mais evidente essência humana é fundamentada na pluralidade, na diversidade e na abundância, uma essência que Guimarães Rosa parecia querer divulgar, transmitir e expressar em suas estórias e é por isso que essa obra nos apresenta criações estéticas heterogêneas que promovem reflexões acerca do ser humano, impulsionando a percepção e manifestação da *anima* Sofia (Jung 2000: 37), ou seja, à integração completa de aspectos conscientes e inconscientes que leva o ser humano a estágios mais aprimorados de sua individualidade, estágios que comungam nossa multiplicidade de agentes físicos, biológicos, psíquicos e culturais.

Nesse sentido, as criações estéticas desse autor são capazes de propor e evidenciar a desconstrução de padrões arcaicos de homem e, ainda de sugerir a integração do homem com os aspectos do arquétipo de *anima* do inconsciente, levando a uma exteriorização de qualidades que compõem um novo perfil de masculinidade que, por sua vez, reforça a constituição de personagens que fornecem indicativos de um aperfeiçoamento humano ainda em desenvolvimento na sociedade de nossa época, haja vista que as noções de masculinidade, ou melhor, de macholinidade, ainda balizam formas e cerceiam espaços de ser e de se expressar como indivíduo masculino, uma vez que essas noções solidificadas e obsoletas de homem estão bastante vivas, infelizmente, poderíamos dizer. Esse é o mesmo motivo pelo qual esse tipo de pensamento tem sido amplamente questionado e combatido, afinal, compreendemos que o ser humano deve ser compreendido em suas multifacetadas personificações, e qualquer reducionismo, simplificação ou balizamento de fronteiras rígidas precisa ser repensado, reanalisado e ressignificado a fim de promover um ser humano plural porque é essa pluralidade nossa característica primeira.

#### **OBRAS CITADAS**

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CALÇADE, Paula, e Tory Oliveira. Como o conceito tradicional de masculinidade afeta os meninos? Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/17042/como-o-conceito-tradicional-de-masculinidade-afeta-os-meninos>. Acesso em 19 março 2021.

CHEVALIER, Jean, e Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- JANUÁRIO, Soraya Maria Bernardino Barreto. “As masculinidades contemporâneas e a sua representação nos media: as revistas de estilo de vida masculina Men’s Health com edição em Portugal e no Brasil”. *Revista Biblioteca on-line de ciências da comunicação*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/januario-soraya-as-masculinidades-contemporaneas.pdf>. Acesso em 20 de março 2021.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

VIRIL OU NÃO VIRIL; EIS A QUESTÃO

NUM CONTO DE MARCELO MIRISOLA

Claudicélio Rodrigues da Silva<sup>1</sup> (UFC)  
e Ilca Andréa Barroso de Carvalho<sup>2</sup> (UFC)

RESUMO: *O herói devolvido* (2000) é um livro de contos de Marcelo Mirisola, escritor paulistano, que contempla o masculino em primeira pessoa como protagonista de quase todos os textos. Em enredos diversos, e por meio de uma linguagem ácida, Mirisola expõe o exercício da virilidade como gerador de violência cujas vítimas são, sobretudo, mulheres e, por via de uma observação mais cuidadosa, os próprios protagonistas. Nessa obra, os protagonistas são homens heteronormativos e debochados que em situações cotidianas se mostram incapazes de desenvolver relações afetivas consistentes com outras personagens, por ostentarem uma virilidade perversa. Este artigo investiga como a virilidade performada pelo protagonista do conto “Anelise (ou Araribóia, o Herói Devolvido)” o atinge e expõe a fragilidade da masculinidade inventada.

PALAVRAS-CHAVE: masculinidades; viriarcado; conto brasileiro; Marcelo Mirisola.

### MANLY OR NON-MANLY: THAT’S THE QUESTION IN A SHORT STORY BY MARCELO MIRISOLA

Abstract: *O herói devolvido* (2000) is a short story book by Marcelo Mirisola, a Sao Paulo writer, who incorporates the masculine in the first person as the protagonist of almost all his narratives. In various plots, and by means of an acid language, Mirisola exposes the exercise of virility as a generator of violence whose victims are, above all, women and, through an extended observation, the protagonists themselves. In this work, the protagonists are hetero-normative and debauched men who, in everyday situations, are unable to develop consistent meaningful relationships with other characters, for displaying a perverse virility. This article investigates how virility shown by the protagonist of the short story “Anelise (or Arariboia, the Returned Hero)” dominates him and exposes the fragility of his invented masculinity.

KEYWORDS: masculinity; patriarchal virility; brasilian tale; Marcelo Mirisola.

Recebido em 22 de abril de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

---

<sup>1</sup> claudicelio@ufc.br - <http://lattes.cnpq.br/7239192930976223>

<sup>2</sup> ilcamcc@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/5634962453411924>

## NO MUNDO DA MASCULINIDADE, MACHO ALFA É HERÓI

Amado por uns, detestado por muitos, o escritor Marcelo Mirisola criou uma espécie de alter ego para compor seus personagens. Não à toa, ele é visto como parte de uma trupe de autores que descendem do deboche burguês de Oswald de Andrade, tais como Hilda Hilst e Márcia Denser. Escritores malditos? Talvez. Mas, sobretudo, escritores que não deixaram de expor as vísceras de uma sociedade hipócrita e falso-moralista.

Os homens, nas novelas, romances e contos do autor, são aqueles sujeitos cis-héteros que se orgulham de sua masculinidade e fazem questão de mostrar o código de virilidade nos comportamentos mais esdrúxulos. Um festival de sujeitos mal-educados, preconceituosos, fanfarrões, desbocados e, principalmente, sexistas desfila na linguagem ágil e crua do escritor. Para esses homens, as mulheres não passam de objetos de uso, não importando se são condicionadas a máquinas de trabalho (as domésticas e faxineiras), ouvidos para as obscenidades proferidas pelo macho que exala feromônio ou bocetas-recipientes de pênis e porra dos machos. O texto de Mirisola é violento, ou melhor, virulento. Mas o que quer ele com essa exposição do masculino compulsório, aquele sujeito que performa a masculinidade do modo como foi educado? O que deseja ao retratar a face mais grotesca do masculino?

Pensar a masculinidade como campo de investigação é algo bem recente. Deve-se, certamente, às discussões empreendidas pelas teorias feministas do final do século XX, e se amplia com os estudos de identidade de gênero e das teorizações sobre o sujeito *queer*. Se o feminino era já uma categoria conceitual bastante discutida, inclusive dentro da crítica da não universalização do conceito de mulher, era preciso colocar o masculino na roda da historicização, afinal, como o feminino, o masculino é também uma invenção. O que faz o homem ser tão consciente de sua masculinidade? Como ela foi construída em sua formação, e que elementos foram introjetados em seu comportamento e modo de pensar para se conceber viril? Na relação entre os gêneros, por que o homem foi constituído de um cabedal de elementos que sustentam a dominação masculina sobre o feminino? Essas e tantas questões compõem a dinâmica dos estudos sobre a masculinidade, cada vez mais presentes nos diversos campos do saber, entre os quais a literatura, nosso objeto de estudo nesse artigo. É a virilidade, exercida por/sobre uma personagem masculina de *O herói devolvido* (2000), de Marcelo Mirisola, que nos interessa aqui, entendendo que ele ilustra muito bem a fragilidade que o masculino carrega dentro de uma casca viril carregada de violência contra a mulher, até mesmo quando ela é objeto de desejo, ou seja, um objeto objetificado.

Embora Mirisola não faça questão de desfazer a confusão entre o pensamento de quem escreve e o pensamento dos seus narradores e personagens fazendo, inclusive, questão de manter tênue essa linha entre criador-criatura, é possível buscar um rumo para compreender não apenas o masculino em *O herói devolvido*, mas em toda a sua obra. Para epígrafe dessa obra, o autor cita um trecho do *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata, escritor da Ásia Menor do século II da era cristã. Luciano

viveu numa época de transição entre o pensamento greco-latino em derrocada e a iminência do cristianismo. Na referida obra, Menipo, um filósofo, desce ao Hades na companhia de Hermes, que lhe mostra heróis e heroínas louvados por poetas e historiadores, agora reduzidos a ossos. Eis a cena escolhida por Mirisola para abrir seu livro:

Hermes:

- A Helena é esse crânio aí.

Menipo:

- Então, foi por essa coisa que se equiparam mil navios, vindos de todas as regiões da Hélade? Foi por ela que sucumbiram tantos gregos e bárbaros, e que tantas cidades foram devastadas?

O tom do texto de Luciano de Samósata é satírico. Sabe-se que esse autor não poupou homens nem deuses, pobres ou ricos, prostitutas ou filósofos, vivos ou mortos. O riso diluidor de Luciano sobe até o Olimpo e se abisma no Hades, exercendo a mesma função destronadora independente do lugar e do alvo. A questão que se coloca é por que Mirisola escolhe esse autor para abrir seu livro, cujo título é herói devolvido, e trata desse homem contemporâneo distante dois mil anos dos heróis sacaneados por Luciano de Samósata? Pelo conteúdo da sátira, é possível observar que o tema é a mulher, capaz de fazer os homens decretarem guerra e se lançarem ao encontro da morte, como a famosa Helena, motivo da guerra de Troia, cantada pela *Ilíada*. Mas aqui o tom é de chacota, já que Helena não passa de uma caveira, agora desprovida de qualquer apelo desejante.

De qualquer modo, independente do motivo da escolha do texto de Luciano, se por causa do gênero satírico ou das loucuras que os homens cometem por causa de uma mulher, Mirisola une conteúdo e forma e dá um indício de como deve ser lida sua obra. É como se o autor fizesse uma advertência: não levem a sério os homens, sejam eles de carne e osso, sejam eles personagens. Não à toa, para compor sua teoria da carnavalização na literatura, Mikhail Bakhtin (2002) vai atrás da origem das inversões, do riso de destronamento, da ridicularização de tudo o que foi colocado como exemplar e digno de culto. O embrião da carnavalização, segundo Bakhtin, estaria na sátira menipéia, ou seja, tem a ver com Menipo e tudo o que se construiu em torno de sua figura, inclusive no uso que dele faz Samósata. Desse modo, o masculino na obra de Mirisola seria esse sujeito risível, encenado e exposto nas suas fraturas seculares e então destronado? O patriarcado, denunciado insistentemente como um complexo sistema de opressão, teria inventado uma ideia de masculino para sustentar uma dominação; mas há uma ruína nessa invenção?

Em “Teorias do patriarcado”, Christine Delphy (2009) faz um percurso sobre as definições da palavra “patriarcado” e suas derivações ao longo do tempo. Sua origem é antiga, mas chegou ao século XX, mais especificamente na década de 70 com a segunda onda feminista, quase como sinônima de dominação masculina. Delphy informa que, devido às várias acepções que o vocábulo adquiriu, algumas feministas

optaram por substituir “patriarcado” por “viriarcado”, como sendo o sistema opressor de mulheres.

Muito se avançou quando o estudo das masculinidades foi inserido no campo dos estudos feministas. Incluir o elemento masculino no debate e estabelecê-lo como categoria sexual permitiu que os homens não fossem mais vistos como algo superior e alheio à relação dicotômica homem/mulher, mas como componente estrutural dessa relação, o que não só facilitou a compreensão da hierarquização masculina, como também estendeu, na esfera política, o combate às desigualdades, à violência e à exclusão do feminino e de outros sujeitos sexuais.

O exercício da virilidade se constitui de um histórico de violências tanto físicas quanto simbólicas. O masculino deve ser compreendido não apenas como elemento privilegiado da sociedade, mas também como parte de uma engrenagem movida por um sistema que estabelece funções para os segmentos sociais que a compõem e que cobra caro a participação dos sujeitos constituintes de cada segmento no exercício dessas funções. É preciso compreender que o masculino resulta de um construto histórico-social que faz com que o homem seja agente da opressão, mas não o isenta de também ser oprimido. Trata-se, portanto, de uma via de mão dupla.

A opressão causada pelo masculino tem suas bases na suposição de superioridade do homem sobre os outros sujeitos sociais. Por sua vez, essa suposta superioridade fundamenta-se na divisão sexual do trabalho, que, nos anos idos, estabeleceu funções diferenciadas e exclusivas para homens e mulheres. Tal divisão decorre da crença de que homens e mulheres não são construtos sociais, mas seres naturalmente distintos. Segundo Danièle Kergoat (2009: 67), a divisão sexual do trabalho “é a forma de divisão do trabalho social decorrente das relações sociais de sexo” e foi adequada historicamente a cada sociedade, organizando-se de acordo com dois princípios: “Essa forma de divisão social do trabalho tem dois princípios organizadores: o da separação (existem trabalhos de homens e outros de mulheres) e o da hierarquização (um trabalho de homem ‘vale’ mais do que um de mulher)” (Kergoat 2009: 67-68).

Malvina Muszkat (2018) fala da existência de regras sociais disciplinares consolidadas e mantidas através do tempo que determinam, por meio de uma estrutura hegemônica e baseada na divisão de funções dos sexos, o masculino como superior ao feminino. Desse modo, enquanto os homens foram destinados às atividades produtivas, às mulheres coube a atividade da reprodução. Posteriormente, a hierarquização estendeu-se para além da esfera do trabalho e sedimentou a crença de que a mulher é inferior ao homem. Uma das formas evidentes da hegemonia masculina é a violência. Para Vera Lúcia Puga (2019: 715), a violência é uma capacidade inerente ao ser humano, contida, apenas, pelas regras sociais. No entanto, essas regras podem ser relaxadas quando conveniente à sociedade, que consente, inclusive, a hostilidade por parte de determinados indivíduos. A autora assegura seu ponto de vista quando afirma que os costumes “parecem amenizar as agressividades ou deslocá-las. Na realidade, a violência é, segundo casos, tolerada, ajeitada, proibida, encorajada, possuindo às vezes uma valoração positiva ou negativa” (Puga 2019: 716).

A violência não é um atributo exclusivo do masculino, mas, em sua grande maioria, provém de indivíduos masculinos heteronormativos cisgêneros. Nesse sentido, cabe indagar por qual motivo essa particularidade se processa em maior número por intermédio desses indivíduos. Para Molinier e Welzer-Lang (2009), a relação entre masculinidade e feminilidade são relações sociais de sexo, submetidas à dominação masculina, que ditam regras que estabelecem o que é normal ou não para ambos os sexos. É evidente que a hegemonia masculina não se pauta em causas naturais, mas em preceitos padronizados pela sociedade e, como tal, vale, mais uma vez, indagar qual o mecanismo adotado pela sociedade que prepara o homem para subjugar os outros sujeitos sociais, fazendo uso, inclusive, da violência para assegurar sua supremacia. Segundo os autores, enquanto a feminilidade e a masculinidade são categorias sexuais que se relacionam entre si, a virilidade é o componente estruturante das relações hierárquicas entre homens e mulheres e apresenta-se de duas formas: uma que associa/designa aos homens atributos sociais como força, coragem e até o uso da violência, e outra que se refere ao membro masculino erétil. Por isso, a virilidade “é aprendida e imposta aos meninos pelo grupo dos homens durante sua socialização, para que eles se distingam hierarquicamente das mulheres. A virilidade é a expressão coletiva e individualizada da dominação masculina” (Molinier e Welzer-Lang 2009: 101-102).

Apesar de ser uma representação da superioridade masculina sobre o feminino, a virilidade está longe de atingir somente as mulheres, pois se volta contra tudo que não demonstre fortaleza e infalibilidade, ou seja, consolida no mesmo nível mulheres, crianças, jovens, homossexuais e até mesmo homens heterossexuais cisgêneros que não evidenciam seus atributos viris. A respeito disso, Welzer-Lang (2004) revela que, embora os homens sejam dominantes e privilegiados pela sociedade viriarcal, há uma escala hierarquizante que os ordena, conferindo supremacia de uns sobre os outros.

Esses atributos da virilidade certamente estão em evidência nas personagens masculinas da ficção, e revelam muito da concepção do mundo masculino cis-hétero. Apenas não eram estudados como categoria conceitual. Por isso, cabe à crítica e à teoria literária atualmente se incumbirem de traçar uma epistemologia que coloque em evidência essa invenção e manutenção da masculinidade, tal como se mostra nas obras de Mirisola.

### **ENQUANTO ISSO, NA MACHOLÂNDIA...**

O *herói devolvido* (2000) é um livro de contos com enredos de situações cotidianas na contemporaneidade. Narrados em sua maioria em primeira pessoa, os contos apresentam protagonistas masculinos cis-héteros que revelam a supremacia da virilidade e o desprezo pelo feminino e por tudo que difere de seu próprio padrão. São homens inseguros de sua virilidade que tentam a todo custo manter sua posição socialmente dominante. Entretanto, o autor compõe esses heróis por um viés satírico, ridicularizando-os, muitas vezes, perante aquilo que eles mais temem: o feminino.

No conto “Anelise (ou Araribóia, O Herói Devolvido)”, Mirisola brinca com o masculino, atribuindo-lhe um caráter caricatural por intermédio de um protagonista desprovido de atrativos viris e sem tato para conquistar o feminino. Descrito em forma de zombaria e exageros, o personagem é alienado de sua condição e investe sem medo para alcançar o que deseja, a companhia de uma mulher. Mirisola inicia o texto situando uma praia como espaço da trama, na qual o herói constata uma variedade de homens que ostentam suas características viris. Narrado em primeira pessoa, o protagonista demonstra superioridade sobre seus pares, debochando e se colocando como diferente deles:

A praia virou linha de montagem da GM. Toda canalhada cheia de músculos e arrebites. As mulheres, também. Eu aqui – parecendo Erasmo Carlos contra o diabólico dr. Kung-Fu – faceiro e orgulhoso do meu corpinho anos 70’s. Os criolos bem cotados. Quem juntar 30 palitos de sorvete ganha um bambolê. Os cabeludos. E os tatuados, todos eles fortões, e, evidentemente, os Rottweilers estão na parada. (Mirisola 2000: 133)

O protagonista deixa claro que sua observação primeira se volta para o masculino, pois, sendo a GM uma fábrica de automóveis, os homens são maioria entre os montadores. Assim, ao descrever a praia como linha de montagem dessa fábrica e estabelecer uma comparação entre seu corpo e o dos outros homens, o protagonista evidencia que o código masculino também está sujeito a uma padronização que se pauta pela virilidade e é demonstrada em corpos atléticos e fortes, em uso de tatuagens, em cabelos compridos e em pelos pelo corpo. Todos dispostos a um embate, inclusive físico, já que o narrador toma o espaço ficcional como ringue imaginário para conquistar o prêmio, que no conto são as mulheres da praia. Assim, Mirisola deixa claro, desde o início do conto, que o masculino obedece também a uma padronização física, ocupa uma posição beligerante com seus pares e pensa estar em posição de igualdade com o adversário, quando o assunto é competir. Essa padronização apenas corrobora a afirmação de Butler (2019) sobre performar o gênero para ser aceito socialmente, para não falhar e, com isso, não ser punido. É sobre esse masculino hegemônico que se assenta a obra de Mirisola: uma fábrica de homens-padrão que exalam o suor da heteronormatividade. Tem a ver com o famoso contrato heterossexual.

A cada investida no feminino, o protagonista se perde na conquista amorosa e é descartado por suas companheiras de enredo, pois, além de não perceber que está fora da norma que lhe facilitaria a sedução, aproxima-se delas proferindo palavras indevidas, mas que na verdade configuram seu total desprezo pelo sexo oposto:

- Oi.
- Oi.
- Qual é a cor dos seus mamilos?
- ?! O quê?
- É que eu gosto de mamilos rosados. – (lembrei do Miéle...?) – E aí, meu bem? Qual é a cor?

- Da cor dos da sua mãe!
- Os da mamãe são rosados.
- Tchau. Meu namorado está me esperando. (Mirisola 2000: 133)

É evidente que Mirisola exagera na composição de seu personagem, mas não faz só isso. Antes, revela que o masculino, assim como o feminino, também é resultado de um construto histórico-social e seguidor de um modelo socialmente estabelecido. A falta de cuidado no empreendimento da conquista demonstra que o homem tem ciência de sua hegemonia e que não precisa fazer muito esforço para seduzir uma mulher, pois acredita que a demanda parte do feminino e, por isso, ela sempre estará disposta a aceitar o que lhe aparece. Confiando nisso, o herói não percebe que é descartado pelas moças da trama, e muito menos compreende que ele próprio é o responsável por esse descarte. Vaidoso, nega sua rejeição, mas mostra-se exigente com o feminino:

Também não dou moleza pra jaburu. Mina feia é prejuízo. Elas falam de qualquer assunto. Elas comem qualquer porcaria. Elas não estão nem aí pras estrias, flacidez. E cospem na cara da gente quando falam ‘salsicha’

- Oi. Você sabe quem foi Araribóia?

A garota não sabia. Insisti, e ela não reagiu. Feia, não era. Quebrava um galho? Eu vi algumas espinhas no prólogo daquele bundão e logo de início descartei o sexo oral (eu fazendo nela). Uns peitões que metiam medo. Hoje em dia – fiz algumas contas – existem práticas cirúrgicas e cremes à base de cipós amazônicos que podem facilmente corrigir os peitões e remover os excessos de bunda e as espinhas mais infames e purulentas. O resto até que dava para levar. (Mirisola 2000: 135)

A certeza de ocupar uma posição privilegiada faz o protagonista manifestar um excesso de confiança presente em todo o texto. Para tanto, faz uso de expressões que realçam sua egolatria e o colocam em posição de superioridade diante das mulheres na trama, o que reforça o comportamento do homem cis-hétero representado: “Eu sou um cara equilibrado. O que essa mulherada tá pensando?” (Mirisola 2000: 134), “Os sonhos dela não me interessavam, geralmente os sonhos dos outros não me interessam, aí eu relevei e relevei” (Mirisola 2000: 136). Em resposta ao comportamento do personagem, o autor desqualifica sua aparência, criando uma imagem grotesca, oposta ao narcisismo do protagonista:

Então, eu pergunto dos mamilos. E, na rebarba, peço mais uma latinha de cerveja, aproveito para ser sofista comigo mesmo – o que me satisfaz profundamente – debochado, despeitado e filho da puta. praia do Boqueirão. Chinelão Rider Tala-Larga. Areia entrando pelo cu. (Mirisola 2000: 134).  
(...)

Outra coisa. Eu ando meio que “mijando na parede”. Os pés marcando dez para as duas e às vezes quinze para às três. Tô criando uns peitinhos mexericas (mamilões açai, peludos). Uso cuequinha de seda.

E – dizem – tenho bafo de cemitério.  
Mas e daí? Também tenho um papo legal. (Mirisola 2000: 134)

O contraste entre a descrição do autor e a egolatria do personagem assegura a dificuldade que o masculino tem de perceber o que se passa à sua volta e de compreender que sua posição hegemônica não é natural, mas construída por um sistema que o elegeu conforme interesses próprios. Se por um lado o privilegia, por outro o enfraquece, pois retira-lhe a habilidade de reconhecer que existem outros sujeitos sociais que não admitem mais o tratamento que lhes foi reservado e mantido por muitos anos. O resultado não poderia ser outro: homens frágeis, solitários, vaidosos e inseguros diante do feminino.

Não é delírio associar a divisão das narrativas de *O herói devolvido* em dez partes aos dez cantos de um épico tradicional. Aqui, porém, não se cantam “as armas e os varões assinalados”, mas os heróis cuja performance de virilidade se abate sobre os outros e, principalmente, sobre si. São heróis dignos de pena, porque insistem na aventura desventurosa de manter uma armadura que não lhes serve mais.

## A DEVOLUÇÃO DO HERÓI

Muszkat (2018) assegura que todos os sujeitos sociais estão submetidos a um dispositivo, denominado por ela de “Ordem”, fixado no discurso cultural, que se configura como um mecanismo que dita normas disciplinares que estabelecem o procedimento de homens e mulheres na sociedade. Dessa forma, é irrefutável a compreensão de que os homens desenvolvem suas potencialidades vinculadas a uma supremacia, porque têm como referência um modelo socialmente construído, baseado numa hegemonia socialmente estabelecida. Molinier e Welzer-Lang (2009) acrescentam que a educação masculina impõe desde cedo o exercício da virilidade aos meninos, em espaços privados e/ou públicos (pátio da escola, bares, clubes de esportes), exercitando, assim, sua potencialidade para a violência. É nessa mesma perspectiva que se sustenta a teoria do gênero em performance de Judith Butler (2019) segundo a qual os gêneros não passam de construções sócio-culturais, ou seja, homens e mulheres são ensinados a performar no gênero desde cedo. Ser aceito ou não pela sociedade, portanto, depende do quão suas performances se adéquam ao que é considerado normal. A virilidade, nesse caso, é forjada por discursos e comportamentos para desempenhar um papel de masculino condizente com o que se espera do homem.

Os personagens masculinos de Mirisola performam o seu gênero exatamente de acordo com a construção secular que se fez do masculino. Não há outro masculino que não o cis-hétero, sempre ávido por sexo, portador de uma linguagem muitas

vezes descambando para o chulo e com uma necessidade premente de se mostrar acima das mulheres, tratadas como sexo frágil ou coisas com as quais ele pode se divertir.

Na Antiguidade, os heróis épicos eram sempre revestidos de honra e moral, que tinham tanto poder como suas armas; o herói do romance moderno é também o sujeito que não luta mais pelo coletivo, mas contra os seus próprios monstros interiores. Já o herói dessa nossa contemporaneidade parece ser totalmente desprovido de qualquer preocupação com moral e honradez, exposto aos seus comportamentos nada heroicos. Está lutando apenas pelo seus prazeres momentâneos, para alimentar seus vícios. E não têm nenhuma cerimônia em performar essa masculinidade tão valorizada pela família conservadora. Entretanto, esse herói masculino, viril, que se comporta com desprezo pelo feminino, reduzindo-o a um depósito de porra, esse herói sabe que está com os dias contados? Ele tem consciência de que algo vai mal na sua performance viril e que essa armadura do herói não mais se sustenta, nem as armas de que ele dispunha para conquistar mulheres?

Nos contos de Mirisola, o herói continua atuando com as velhas armas e revestido da armadura tradicional que moldou sua virilidade. Mas, algo nos abala enquanto leitores. Porque em vez de rir das peripécias do herói, sentimos uma certa ojeriza por suas falas e comportamentos; ele provoca em nós um incômodo, sejamos homens ou mulheres, héteros ou não. A masculinidade e a virilidade encenadas nas narrativas de Mirisola não nos fazem rir, mas tornam os próprios protagonistas risíveis. E isso significa que o herói másculo está com os dias contados. É questão mesmo de devolução.

## OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BUTLER, Judith. “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”. Heloísa Buarque de Hollanda, org. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. 213-234.

DELPHY, Christine. “Teorias do patriarcado”. Helena Hirata et al, org. *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009. 173-178.

KERGOAT, Danièle. “Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo”. Helena Hirata et al, org. *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009. 67-75.

MIRISOLA, M. *O herói devolvido*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MOLINIER, P. e D. Welzer-Lang. “Feminilidade, masculinidade, virilidade”. Helena Hirata et al, org. *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009. 101-106.

MUSZKAT, Malvina E. *O homem subjugado: o dilema das masculinidades no mundo contemporâneo*. São Paulo: Summus, 2018.

PUGA, Vera L. “Violência de gênero/Intolerância”. Ana Maria Colling et al, org. *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: Editora UFGD, 2019. 715-718.

WELZER-LANG, Daniel. “Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo”. Mônica Raisal Schpun, org. *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo, 2004. 107-128.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### UMA METÁFORA DO MASCULINO: PATERNIDADE E LUTO EM CROCODILO, DE JAVIER A. CONTRERAS

Claudimar Pereira Silva<sup>1</sup> (UNESP)  
e Jorge Vicente Valentim<sup>2</sup> (UFSCAR)

RESUMO: O presente artigo objetiva a análise das representações da paternidade e do luto no romance *Crocodilo*, do escritor baiano-chileno Javier Arancibia Contreras. Publicado em 2019, *Crocodilo* narra os processos de luto de Ruy, um jornalista renomado, depois da morte de seu filho único Pedro, decorrente de um suicídio. Devastado pela dor, e abandonando a esposa Marta, mãe de Pedro, Ruy inicia uma investigação simultaneamente pragmática e existencial, na tentativa de compreender as motivações do filho. Nesta busca, realizada nos sete dias posteriores à morte de Pedro, Ruy descobre-se a si mesmo e reflete constantemente sobre a paternidade, questionando profundamente este papel. Sendo assim, a partir dos pressupostos teóricos de Sigmund Freud (2011), André Victor Machado (2019), Sócrates Nolasco (1993) e Maria Júlia Kovács (1992), entre outros, pretende-se analisar os sentidos de paternidade experimentados por Ruy, que manifestam-se na diegese a partir da elaboração gradual do luto, por parte do narrador.

PALAVRAS-CHAVE: paternidade; luto; masculinidades; Javier A. Contreras.

### A METAPHOR OF THE MALE: FATHERHOOD AND MOURNING IN CROCODILO, BY JAVIER A. CONTRERAS

ABSTRACT: This article aims to analyze the representations of fatherhood and mourning in the novel *Crocodilo*, by Javier Arancibia Contreras. Published in 2019, *Crocodilo* narrates the grieving processes of Ruy, a renowned journalist, after the death of his only son Pedro, by suicide. Abandoning his wife Marta, Pedro's mother, and devastated by pain, Ruy starts an investigation that is both pragmatic and existential, in an attempt to understand his son's motivations. In this search, carried out in the seven days after Pedro's death, Ruy discovers himself and constantly reflects about his fatherhood, and deeply questions this role. Therefore, based on the theoretical assumptions of Sigmund Freud (2011), André Victor Machado (2019), Sócrates Nolasco (1993) and Maria Júlia Kovács (1992), among others, we intend to analyze the meanings of paternity experienced by Ruy, that manifests itself in the diegesis from the gradual elaboration of grief, by the narrator.

KEYWORDS: fatherhood; mourning; masculinities; Javier A. Contreras.

Recebido em 25 de abril de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

---

<sup>1</sup> claudimarsilva84@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/3161854440935436>

<sup>2</sup> jvalentim@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4427303771174064>

## PATERNIDADES NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Javier Arancibia Contreras é um dos escritores mais importantes da literatura brasileira contemporânea surgida na primeira década do século XXI. Filho de pais chilenos que imigraram para o Brasil para fugir do regime ditatorial de Augusto Pinochet em 1973, Contreras nasceu em Salvador, na Bahia, mudando-se, posteriormente, para a cidade de Santos, no litoral paulista. Publicou seu primeiro romance, *Imóvil*, em 2008, enquanto atuava como repórter policial em São Paulo. Além de ter sido indicado a vários prêmios, em 2012 Contreras foi selecionado pela revista literária inglesa *Granta* como um dos melhores escritores brasileiros com menos de quarenta anos. Antes de *Crocodilo*, romance que constitui o *corpus* deste artigo, Contreras publicou *O dia em que eu deveria ter morrido* (2010) e *Soy loco por ti, America* (2016).

Publicado em 2019, *Crocodilo* narra os processos de luto de Ruy, um jornalista consagrado de setenta e três anos, depois do suicídio de Pedro, seu filho único, que atira-se da janela de seu apartamento. Fragmentado em oito partes, a primeira intitulada *Dia zero*, em que Ruy narra os desdobramentos emocionais (e também práticos) do suicídio no dia em que ocorrem, enquanto as sete partes seguintes narram os primeiros sete dias posteriores à morte do filho, e a jornada de Ruy em direção à dor dilacerante da perda. Como a estrutura linear e cronológica de um diário, acompanha-se a elaboração do sofrimento do protagonista, ao lado de Marta, mãe de Pedro, sendo que a aparente linearidade do relato, veiculado pela narrativa autodiegética de Ruy (Genette 1979: 244), possibilita a relativa organização dos conteúdos subjetivos do luto, em uma dialética de *contenção* e de *rearranjo* de sentimentos dolorosos em um sistema narrativo contínuo, articulado à temporalidade na qual se desenrola este processo.

No entanto, *Crocodilo* (2019) não é apenas uma narrativa hábil sobre temas complexos como o suicídio, mas aborda questões tangentes à paternidade, já que Ruy, narrador do romance, permeia seu enunciado de reflexões algo nihilistas sobre suas experiências como pai e, sobretudo, seus sentimentos iniciais de *inadequação* e *deslocamento* diante desse papel. Na realidade, *Crocodilo* aparece na esteira de uma tendência na literatura brasileira contemporânea de representação das paternidades (e, por conseguinte, das masculinidades), de maneira mais auto-consciente, a partir de narrativas em que esta dimensão da *masculinidade*, compreendida como *performance* de gênero, isto é, “uma identidade tenuemente construída no tempo, instituída num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler 2010: 200), torna-se operador fundamental para a exegese das relações sociais, psíquicas e intersubjetivas que porejam na textura diegética das obras, principalmente, como já ressaltamos, no contexto da literatura brasileira, como sugerem Canassa (2018) e Simon (2015).

Assim, ao lado de *Crocodilo*, pelo menos dois romances recentes abordam a temática da paternidade, coincidentemente em relação ao luto: *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro (2018), estudo de autoficção fragmentário e algo experimental em que Tiago narra as ressonâncias subjetivas após a morte repentina da filha, e o delicado

*Cancún* (2019), de Miguel Del Castillo, que se centraliza nas relações entre pai e filho, e o modo como modelos de masculinidade são transmitidos e assimilados entre gerações. Pode-se agregar a estes, ainda, romances como *A ocupação*, de Julián Fuks (2019) e *Neve negra* (2017), de Santiago Nazarian, cujas respectivas abordagens, calcadas no social e no fantástico, trazem, cada qual em seu cabedal de formas, a figura paterna aos topos da hierarquia diegética. Mesmo no contexto da literatura de língua inglesa, a temática parece cada vez mais presente, em romances como o heterogêneo *Lincoln no limbo* (2018), do escritor norte-americano George Saunders, um híbrido complexo de gêneros literários que erige uma fenomenologia do luto paterno, a partir da representação de determinada personagem histórica.

O que há de convergente nestas obras é a *ressemantização* gradual da figura patriarcal distante, autoritária e análoga à imagem divina de homens como Iohána, de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, ou as figuras paternas miseráveis e socialmente castradas de Naziazeno em *Os ratos*, de Dyonelio Machado, e de Fabiano em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, para representações de uma paternidade horizontal, descentralizada, com homens relativamente mais presentes na vida dos filhos, coadunando-se às transformações sociais, culturais e históricas tangentes aos modelos de família e parentalidade surgidos a partir da década de 1970 no Brasil (Garcia 2006: 103-4). Para Del Priore:

A laicização das classes mais altas, a baixa demográfica, reduzindo o tamanho das famílias, a modificação profunda das formas de casamento ou de trabalho, na cidade e no campo, os triunfos das técnicas de biologia (inseminação artificial e outras formas de concepção), a reivindicação de liberdades novas na família, o intervencionismo do Estado, que por meio de suas leis esvaziou o poder do velho e feroz patriarca, tudo colaborou para o fim de modelos tradicionais, embora muito do *pater familiae* subsista. (2013: 183)

Além disso, a verdadeira franqueza a partir da qual os narradores destes romances operam, pautada por um realismo brutal, nos parece tributária de *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, publicado em 2007, uma guinada fundamental no modo como as paternidades são representadas na literatura brasileira.

Em *Crocodilo* (2019), Ruy é um jornalista bem sucedido, preso pela ditadura nos anos 1970 e alcoólatra, sobretudo em momentos de frustração. Casado com Marta, uma publicitária doze anos mais jovem, o casal passa pela experiência traumática de um aborto, até o nascimento de Pedro, no final da década de 1980. Neste momento, Ruy hesita diante da possibilidade da paternidade, mas faz uma concessão à esposa: “Eu já havia rompido a barreira dos quarenta anos, e não pensava em ter filhos, mas ao mesmo tempo estava perdidamente apaixonado por Marta, uma mulher bem mais nova (...) linda, de personalidade intensa, independente e com a sexualidade à flor da pele” (Contreras 2019: 16). Inicia-se, desse modo, o ciclo de vida que culminará na plasticidade da imagem do corpo de Pedro sobre a mesa de metal do necrotério, enquanto Ruy se questiona: “Se Marta soubesse (...) que esse filho, o nosso filho,

seria o Pedro e que ele nos causaria vinte e oito anos depois uma dor insuportável e incurável (...) ela ainda assim teria seguido em frente?” (2019: 20-21).

Pedro, por sua vez, é um documentarista talentoso de vinte e oito anos, premiado em Cannes, que desde criança já exibia sua habilidade na criação de imagens e narrativas de caráter documental, principalmente após ganhar uma câmera do pai (Contreras 2019: 29). Sobre a sensibilidade artística e politizada do filho, Ruy narra: “Ele não se preocupava com o tempo, com o perigo, com o dinheiro, com a repercussão do trabalho. Ele só queria achar uma verdade naquilo. Não a sua verdade. Mas a verdade dos que estavam falando. E ele geralmente encontrava” (2019: 31). É com esta mesma câmera que Pedro, durante a infância, nas visitas ao zoológico acompanhado do pai, fica obcecado por um grande crocodilo, “o maior de todos”, que nunca se mexe, e que permanece “adormecido, ainda que sempre à espreita” (2019: 179). Este grande réptil pré-histórico tem importância fundamental na engrenagem semântica do romance. Depois do suicídio, Ruy inicia uma investigação a respeito dos motivos que teriam levado Pedro a cometer tal ato, ressignificando e trazendo à tona, desse modo, seu passado como repórter policial: “Eu sou um jornalista. (...) Se pretendia descobrir a causa do suicídio de Pedro, não podia permitir que meu lado emocional atrapalhasse” (2019: 109).

Diante disso, este artigo objetiva a exegese das representações da paternidade e do luto em *Crocodilo* (2019), de Javier Contreras. Se, para Machado (2018), o luto paterno estrutura-se em um palimpsesto subjetivo formado por quatro planos, sendo eles a *masculinidade*, a *paternidade*, a *perda do filho* e o *luto em si*, sendo que “a masculinidade aparece nas entrelinhas como constituinte de material muito próximo da paternidade, ambas mutuamente se informando e se sobrepondo, visto que o pai também é homem e se garante social e familiarmente como tal” (Machado 2018: 28), pretende-se analisar os processos constitutivos da paternidade de Ruy antes e depois do suicídio do filho, no modo como estes apontam para um questionamento da paternidade, enquanto valor social predeterminado de masculinidade (Nolasco 1993).

#### A PASSAGEM IMAGINÁRIA DA PATERNIDADE À NÃO-PATERNIDADE

I called out, I called out  
Right across the sea  
But the echo comes back empty  
And nothing is for free.

Nick Cave and The Bad Seeds, *Skeleton Tree*.

O *Dia zero*, primeiro segmento narrativo do romance, em que Ruy descreve as demandas burocráticas do suicídio de Pedro, irrompe com uma frase brutal, isolada na primeira linha: “Hoje, meu filho Pedro pulou da janela do seu apartamento” (Contreras 2019: 9). É interessante observar o modo como Ruy inicia sua narrativa pelo *trauma*, pela ruptura, o *instante zero*, fora da temporalidade e de espaços bem deli-

mitados – uma fratura perene em sua subjetividade que paradoxalmente *lhe permite narrar*. Antes dessa primeira frase, há apenas o branco da página e uma lacuna na vida de Ruy, ainda que esta seja recuperada, em retrospecto, a partir de analepses distribuídas no tecido narrativo do romance (Genette 1979: 47). Além disso, pode-se considerar que, se homens são culturalmente estimulados a manter a resiliência diante do luto, cuja manifestação de sentimentos é percebida muitas vezes como indício de fragilidade (Machado 2019: 91-93), Ruy efetua o oposto: sua narrativa opera, simultaneamente, como *discursivização* e tentativa de *elaboração do luto*: “A verdade é que nunca saberei o que aconteceu naquele fim de tarde, porque o Pedro, definitivamente, estava morto. *Só me restava então especular sobre toda a situação e, com isso, alimentar a chama cruel da dúvida*” (2019: 10; grifo nosso).

Ruy recebe a notícia do suicídio de Pedro, e se dirige ao IML, para o reconhecimento do corpo. Em seguida Marta chega, sofre uma crise nervosa, e é sedada pelos médicos (Contreras 2019: 10). Cabe então a Ruy o olhar familiar inaugural sobre o corpo do filho, o que significa também uma entrada em sua intimidade: “Era, sim, o Pedro. Mas também não era. *Ele estava nu, e isso me causou um grande estranhamento*. Não me lembrava de ter visto meu filho nu desde o fim da infância, quando começamos a nos esconder e a estabelecer limites nos relacionamentos com os pais” (2019: 12; grifo nosso). Neste instante, a focalização de Ruy sobre o corpo esfacelado de Pedro é especular, minuciosa, quase fetichista, veiculada de maneira protocolar aos moldes de um relatório técnico, como anteparo de linguagem à dor excruciante proporcionada pela cena:

*Observei seus pés grandes e ossudos, suas pernas de poucos pelos e me fixei por um longo tempo em seu pênis flácido, pensando inadequadamente nas experiências sexuais que o meu filho não mais teria*. Subi o olhar pelas costelas quebradas e afundadas na carne e, de uma maneira estranha, seu corpo parecia murcho, oco. (...) Os dois braços na altura dos cotovelos e dos antebraços também estavam fraturados e, por essa razão, eu só pude compreender que, no último momento, num raciocínio equilibrado tardio, Pedro tivesse desistido daquela loucura e tentado, de alguma forma, amenizar a queda. (Contreras 2019: 12; grifo nosso)

Na composição deste *Pietá* masculino e brutal – a figura paterna emocionalmente aniquilada contemplando o corpo morto do filho –, é interessante notar o quanto a focalização detalhada do corpo de Pedro revela sobre a subjetividade de Ruy, que se detém fixamente na imagem do pênis flácido do rapaz, “pensando inadequadamente nas experiências sexuais que o meu filho não mais teria” (Contreras 2019: 12). Tal sutileza converge para as referências ao desejo, ao prazer e à sexualidade que perpassam a narrativa de Ruy, constantemente se referindo ao erotismo entre ele e Marta. Durante o primeiro aborto sofrido pela esposa, Ruy narra: “Ela inclusive continuava a trabalhar e a frequentar as aulas na universidade, mesmo grávida. Dirigia grávida. Fazia compras grávida. Se exercitava grávida. *Transava grávida*” (2019: 17; grifo nosso). Depois do aborto, quando Marta adentra um período de depressão pós-

parto, Ruy relaciona-se sexualmente com uma colega de trabalho, além de outros casos esporádicos (2019: 19).

Em outro momento, somos levados a entender Ruy como um *sujeito masculino desejante*, agregado a certo *componente narcísico*, decorrente de sua posição profissional. É comum em sua narrativa uma semântica hiperbólica – logo no início, Ruy refere-se a si mesmo como estando no cargo de “chefia de reportagem do maior jornal do país” (Contreras 2019: 20). O próprio Ruy confirma sua personalidade narcísica: “A questão é que eu gostava dos holofotes, das manchetes das primeiras páginas. Pode-se dizer que o ego de um jornalista está diretamente relacionado à repercussão que suas matérias obtém” (2019: 52; grifo nosso). Todos estes elementos apontam para a configuração egoica e individualista da subjetividade de Ruy, em permanente busca por satisfação.

Sigmund Freud (2010), no ensaio *Além do princípio do prazer*, postula que o aparelhamento psíquico digladiava-se constantemente entre duas pulsões, denominadas *princípio de prazer* e de *realidade*. Enquanto o princípio de realidade “exige e consegue o adiamento da satisfação, a renúncia a várias possibilidades desta e a temporária aceitação do desprazer” (Freud 2010: 124), possibilitando, desse modo, a assimilação de códigos e condutas sociais que estabelecem limites à obtenção do prazer, o princípio de prazer, por sua vez, almeja o oposto: a satisfação narcísica do desejo. Ressalta Freud: “Por muito tempo o princípio do prazer continua como o modo de funcionamento dos instintos sexuais, que são difíceis de ‘educar’, [e] a partir desses instintos ou no próprio Eu, ele sobrepuja o princípio da realidade” (Freud 2010: 124).

Diante disso, julgamos que o embate entre estes dois princípios, e a prevalência do princípio do prazer sobre o de realidade, moldaram os sentidos prévios de paternidade experimentados por Ruy, fazendo com que a personagem a recusasse no início. Em determinada altura do romance, ao refletir sobre a continuidade familiar, Ruy confessa: “Ter um filho era como entrar na engrenagem da vida, no sistema circulatório do mundo, uma responsabilidade de regras autoritárias e predefinidas e sobre as quais eu não tinha nenhum apreço” (Contreras 2019: 90; grifo nosso). Todos estes indícios estabelecem Ruy como um *sujeito masculino desejante e erotizado*, voltado para o prazer narcísico imediato, e que enxergava as responsabilidades da paternidade como uma ruptura nesse *continuum*. Nossa hipótese é corroborada pelo trecho que se segue, quando Marta anuncia a gravidez de Pedro:

Novamente, o que eu poderia dizer? Que não queria que ela sofresse outra decepção, que não gostaria de ter outra experiência traumática, que um filho atrapalharia minha dinâmica na chefia do maior jornal do país e também a ela em seu novo trabalho, que pretendia continuar jantando fora em bons restaurantes, indo a festas, fumando baseados e ficando bêbado de vez em quando, que não estava disposto a transformar domingos preguiçosos em dias dinâmicos e noites de sono em madrugadas insones, que gostaria de manter a frequência de viagens com ela para lugares que ainda não conhecíamos e,

assim, continuar a ter uma vida sexual ativa e intensa, que simplesmente não queria ter de dividir minha mulher com um bebê? (Contreras 2019: 20)

Nolasco ressalta que, para muitos homens, a paternidade manifesta-se como uma etapa de suas vidas, como componente afirmador de virilidade e esclarecedor “de possíveis dúvidas sobre sua identidade sexual” (1993: 159). Desse modo, prossegue Nolasco, “para o homem a paternidade ainda é uma situação estranha, que o coloca no mínimo frente a duas questões: como foi a relação com o pai e como será sua relação com o mundo” (1993: 159). Em *Crocodilo*, apesar do deslocamento inicial de Ruy frente à paternidade, ele gradualmente termina por encontrar os modos de expressão de afeto pelo filho. Quando Pedro começava a crescer, Ruy relembra: “Minha recusa à paternidade se metamorfoseava de forma gradativa em um sentimento de paz e tranquilidade, para depois se transformar em algo que eu nunca sentira antes, um amor inédito para mim” (Contreras 2019: 90). É interessante notar como neste momento irrompe uma lacuna, um lapso na linguagem de Ruy, que o narrador imediatamente corrige: “*E a vergonha que eu tinha do meu filho, não exatamente do meu filho, mas a minha própria vergonha de ser pai, aos poucos foi desaparecendo*” (2019: 90; grifo nosso).

Depois da cremação do corpo de Pedro, e devastado pela dor da perda, Ruy decide empreender uma investigação sobre as razões do suicídio, mobilizando suas técnicas como repórter policial (Contreras 2019: 109). Desse modo, enquanto Pedro salta da janela de seu apartamento, *verticalizando* tanto o próprio corpo quanto a existência de Ruy, que se transformará após sua morte, o pai, por sua vez, *horizontaliza* e *lineariza* os resíduos de lembranças, fragmentos de identidade e momentos passados ao lado do filho no objetivo de compor um *puzzle* coerente que explique a motivação de Pedro para o ato.

O mesmo Freud define o luto como o processo vivenciado pelo indivíduo após a perda do vínculo com um objeto no qual a libido era investida. O rompimento deste vínculo enceta sentimentos dolorosos, e uma espécie de auto-alienação na qual o interesse pelo mundo exterior nubla-se, e todos os pensamentos são direcionados ao objeto perdido (2011: 28-29). Assinala ainda: “Facilmente compreendemos que essa inibição e esse estreitamento do ego são a expressão de uma dedicação exclusiva ao luto, na qual nada mais resta para outros propósitos e interesses” (Freud 2011: 28-29). Para Freud, o luto objetiva a libertação do ego do ciclo de dor e sofrimento representado pelo apego ao objeto de desejo ausente. Kovács, por sua vez, sugere que a morte e o luto operam como elementos desestruturantes da subjetividade, sendo que “as ações do cotidiano, como falar, atravessar uma rua, cuidar do outro, alimentar-se, são matizadas pelo constrangimento do inusitado (...) diante da própria perda e diante de alguém que perdeu alguém” (1992: 150).

O processo de luto é marcado pela fuga de Ruy do enterro do filho – note-se aí a recusa simbólica da morte de Pedro semelhante à recusa de sua gestação –, pelo retorno ao alcoolismo, pela falta de asseio e pelo encontro com moradores de rua que apareceram no último documentário do filho (Contreras 2019: 66). Se, no aborto do primeiro filho, é Marta quem adentra um processo de luto devastador e incapaz

citante, na morte de Pedro é Ruy quem se desestabiliza profundamente, inclusive abandonando a esposa, enquanto busca, narcisicamente, lidar com a própria dor. *Crocodilo*, nesse sentido, é também um romance sobre a fragilidade masculina diante da dor subjetiva – a vulnerabilidade de homens que saltam de janelas e de homens que permanecem vivos depois do trauma.

Em um dos episódios mais importantes do romance, Ruy retorna ao apartamento do filho. É interessante observar que este retorno ao local do trauma ocorre *quatro* vezes durante um período de três dias na narrativa, o que ressalta, como os processos reiterativos da memória e da linguagem, a tentativa de construção de um sistema de indícios, representações e possibilidades que expliquem, ao menos parcialmente, os motivos que teriam levado Pedro ao suicídio. Ruy efetua até mesmo a reconstituição algo paródica do salto do filho, como pode ser observado no trecho que segue:

Andei um pouco e encostei as mãos na armação de ferro pintada de bege da janela. Balancei-a com força e ela não me pareceu muito segura. Tentei então fazer o primeiro dos três passos que o Pedro possivelmente havia feito naquele dia: sentar no parapeito. Entretanto, nem cheguei perto. Antes mesmo de tentar impulsionar o corpo, minhas mãos tremiam e perdi automaticamente toda a força nos braços. (Contreras 2019: 71)

Além disso, a devastação pela morte de Pedro conduz Ruy a sentimentos de desagregação e perda de identidade. Em diálogo com o amigo Thomaz, que o encontra bebendo em um bar, Ruy questiona: “qual é a definição de um pai que perde o filho?” (Contreras 2019: 75). E prossegue: “É uma espécie de tabu linguístico. (...) *Eu neste momento não sou mais pai de ninguém. A morte do Pedro significa também a minha morte como pai*” (2019: 75; grifo nosso). Diante disso, a elaboração do sofrimento de Ruy por meio do processo investigativo objetiva não apenas um conjunto de representações simbólicas acerca do objeto do luto, cumprindo assim sua liturgia, como permite que Ruy conheça o filho de modo mais próximo, algo que não ocorrera até o momento. De maneira paradoxal, a morte de Pedro o aproxima do filho, e possibilita à personagem uma ressemantização de seu lugar como pai, marido e jornalista.

Ruy vasculha as redes sociais de Pedro, de familiares e amigos em busca de repostas e, no final deste processo doloroso, o encadeamento narrativo de *Crocodilo* faz uma pausa, quando a personagem apresenta um verdadeiro dossiê de informações sobre o suicídio, todo estruturado em tópicos, que resvalam de sua definição etimológica até a listagem de personalidades da política, cultura, literatura e cinema que praticaram o ato. Torna-se patente, neste *memorando sobre o suicídio* erigido por Ruy, o desejo de relacionar e compreender as motivações do filho. Dentre as informações coletadas, destaquemos aquela que mais coaduna-se aos propósitos deste artigo, e que refere-se à distribuição de suicídios por gênero: “Os homens representam quase o triplo dos suicídios em relação às mulheres, campeãs de tentativas malsucedidas” (Contreras 2019: 106).

Em seguida, Ruy marca um encontro com Clara e Jorge, respectivamente namorada e amigo do filho, e não obtém respostas definitivas. Fica sabendo por Clara de um pequeno desentendimento com Pedro dias antes do incidente, e para Jorge, Ruy especula a respeito da sexualidade do filho (Contreras 2019: 127). Mas será na visita e embate com Dante Gullar, psicólogo de Pedro, que Ruy obterá pequenos indícios que, se não o auxiliarem imediatamente a entender as motivações do rapaz, ao menos possibilitam uma catarse – nesse instante, Ruy ocupa o lugar de Pedro no ritual terapêutico, guiado pelo profissionalismo de Dante (2019: 137).

### **CROCODILO: UMA METÁFORA DA PATERNIDADE E DO MASCULINO**

O título do romance refere-se ao crocodilo que Pedro, durante a infância, costumava filmar nas visitas ao zoológico ao lado pai, “um animal misterioso e silencioso, que era só olhos e sombras e que o hipnotizava de um jeito incomum” (Contreras 2019: 30). Ruy prossegue na descrição do animal: “*O gigantesco réptil, com o corpo completamente escamoteado pela água enlameada, que não fazia nada além de observar o mundo com seus pequenos olhos amarelos sobre a superfície*” (2019: 30; grifo nosso). A imagética primitiva do crocodilo rastejará por toda a narrativa, inclusive no encontro com Dante, quase no final do romance, quando Ruy confessa: “Pedro tinha verdadeira fascinação e obsessão por aquele animal, *que eu jamais pude entender. Talvez quisesse esperar o animal se revelar por completo, o que nunca aconteceu*” (2019: 30-31; grifo nosso). Sobre o crocodilo, Contreras pontuou que:

é uma metáfora do que se camufla dentro de si sob uma couraça impenetrável, sob águas escuras e aparentemente calmas, do que se apresenta apenas superficialmente, do lado de fora, através dos olhos. O que é uma pessoa feliz e bem-sucedida? É um pouco isso o que o livro quer contar. Todos somos suscetíveis a isso. Todos temos nossos demônios internos. Todos somos um pouco como o crocodilo, guardamos segredos e turbulências dentro de nós mesmos. O caso é que pessoas muito sensíveis acabam por represar demais esses **sentimentos**, como é o caso do personagem Pedro, e um dia se sentem sozinhas demais no mundo. Por isso, a conversa, o entendimento daquilo que se está sentindo, a procura de ajuda profissional são fundamentais para quebrar a sensação de isolamento. (2020, online)

Na realidade, Contreras foi bastante hábil no processo de despistação hermenêutica da narrativa, que imediatamente atrela a metáfora do crocodilo às supostas zonas sombrias e subjetivas de Pedro que culminariam em seu suicídio. Nesse sentido, é bastante tentador pensar a semântica de um animal submerso em águas enlameadas espreitando silenciosamente o entorno como uma metáfora para a *dimensão desconhecida de cada indivíduo*, que muitas vezes vem à tona. Além disso, o crocodilo poderia ser analisado ainda como uma metáfora para a depressão, cujos episódios são deflagradores da mecânica do suicídio, em muitos casos (Kovács 1992; Solomon 2014).

No entanto, tais possibilidades apontam inevitavelmente para uma leitura *plana e moralizante*, como se o ato de Pedro fosse condenável *per se* – sendo que a própria figura lúgubre do crocodilo, em sua estética, potencializa tal abordagem sutilmente condenatória.

Além disso, a fixidez do crocodilo apontada por Ruy não poderia referir-se a Pedro, que se encontrava em *pleno movimento* antes de sua morte: como documentarista, seu último filme tinha sido bastante elogiado, tinha amigos, namorava Clara, e, ao vasculhar as redes sociais do filho no *post mortem*, Ruy narra: “E descobri que na semana anterior Pedro tinha ido à praia. Torrava bonito sob o sol. Alguns dias depois, havia sido jurado de um festival de cinema (...). Dois dias antes de se matar, as fotos revelavam que esteve em uma festa desse mesmo festival” (Contreras 2019: 47; grifo nosso). É nesse sentido que a imagética da muda de sequoia que Pedro mantinha em seu apartamento, descoberta por Ruy e Marta posteriormente, revela-se como metáfora referente ao rapaz – a tal ponto que eles decidem plantá-la no zoológico sobre as cinzas do filho morto. O suicídio de Pedro, portanto, está inserido na dimensão do *icognoscível*, do absurdo camusiano (a epígrafe do romance é uma citação de *O mito de Sísifo*), e o próprio romance não oferece resposta alguma.

Na realidade, o crocodilo metaforiza Ruy, que não apenas encontra-se *estagnado existencialmente*, como espreita o mundo à sua volta de uma superfície de ideias e pensamentos pré-concebidos. A certa altura, ao lembrar os instantes passados no zoológico, Ruy narra: “O crocodilo. O maior de todos. O que parecia ser o rei ou o líder dos outros, menores, que volta e meia se mexiam e nadavam” (Contreras 2019: 30; grifo nosso). Ruy também é o *líder dos outros*, devido à sua posição material e simbólica como jornalista consagrado. Ora, é justamente Ruy que se encontra imobilizado, não Pedro, como ele mesmo narra: “Havia muito tempo que não fazia isso de caminhar pelas ruas do bairro. Na verdade havia muito tempo que eu não fazia muitas coisas. (...) Eu estava cansado e acomodado. (...) Eu não era nem sombra do jornalista que começara a carreira no meio dos anos sessenta” (2019: 51; grifo nosso).

Além disso, visto que pelo tamanho do animal pode-se inferir que seja macho – os crocodilos machos geralmente são maiores e mais largos que as fêmeas (Ferreira Júnior 2009: 139), tem-se também uma metáfora potente para a *masculinidade* (Connell & Messerschmidt 2013: 245), no que ela possui de casca, de submerso, de algo que tenta subir à superfície. Como já assinalamos, homens são culturalmente instados a camuflarem seus sentimentos e ansiedades, vistos como vulnerabilidade e, no que tange ao luto paterno, Machado (2019) discorre: “certamente que os pais ‘funcionam’ como qualquer outra pessoa enlutada, mas a qualidade de seus trabalhos de luto se mostra altamente influenciada pela sua marca narcísica de serem *pais* e de serem *homens*” (Machado 2019: 93). O autor prossegue:

Pais encontram enorme dificuldade em entenderem seus próprios sentimentos e se haverem com eles de forma mais amistosa, que a longo prazo possa propiciar um trabalho de luto que se reduz na medida em que a energia psíquica caducada pode voltar a se prestar à outras atividades. Referimo-nos

aqui ao tempo de sepultamento que esses pais necessitam para minimamente endireitarem suas vidas — os gastos chegam a ser estrondosos anos, beirando ou mesmo ultrapassando uma década, onde dizem não conseguir retornar a aptidão de suas vidas afetivas em praticamente nenhuma capacidade, sendo os seus trabalhos a única alternativa viável para existirem de modo aparentemente funcional socialmente. (Machado 2019: 93)

A identificação inconsciente de Ruy com o crocodilo é tamanha que ele chega a confessar seu incômodo com as imagens captadas pelo filho, parecendo ir além de uma simples reminiscência e demonstrando conteúdos subjetivos mais fundos: “As imagens daquele monstro, meio réptil, meio dinossauro, com seus olhos amarelados sobre a superfície do lago onde todos os outros estavam era insuportável para mim” (Contreras 2019: 172; grifo nosso). E em seguida se pergunta: “Por que aquele animal deixava Pedro fascinado e a mim incomodado se ele nem ao menos se dava ao trabalho de aparecer?” (2019: 172; grifo nosso). Ora, se o crocodilo sequer aparecia, não haveria motivos racionais para que Ruy se sentisse incomodado com sua simples visão. No entanto, isto ocorre porque o animal está imiscuído em sua subjetividade como *autorrepresentação*, metáfora de si mesmo.

Além disso, pode-se analisar o crocodilo como uma metáfora para o ato do suicídio e sua recusa cultural pela linguagem, isto é, o modo como a palavra é silenciada, como ressalta Ruy: “É quase sempre assim. A palavra é escamoteada desde o início, e vai permanecendo na obscuridade das entrelinhas até finalmente todas as pessoas [...] saírem do luto e resolverem seguir suas próprias vidas” (Contreras 2019: 14; grifo nosso). Não por acaso, mais adiante, ao referir-se novamente ao crocodilo sob as águas, Ruy utiliza o mesmo verbo *escamotear* com o qual se referira anteriormente ao silenciamento da palavra e do ato suicidas (2019: 30). Como o réptil, o suicídio e suas isotopias permanecem sob a superfície da linguagem, relegado aos espaços do indizível.

## O FINAL DE CICLO

O suicídio de Pedro, paradoxalmente, possibilita o *renascimento metafórico* de Ruy, manifestado de diversas formas. Uma delas é o *encontro geracional com a tecnologia*: durante o processo de investigação, Ruy cria perfis nas redes sociais, vasculha o celular do filho, dos amigos e da esposa, em busca de informações (Contreras 2019: 46). No sétimo dia, Ruy tem uma *relação sexual* com Marta, um dia após terem embalado os objetos e esvaziado o apartamento de Pedro – a pulsão de vida porejando no que antes eram apenas luto e pulsão de morte. Ambos decidem plantar a muda de sequoia de Pedro no zoológico, e jogam as cinzas do filho em suas raízes. É neste momento que o desfecho cósmico do romance se impõe: atrás deles, o grande crocodilo finalmente se movimenta e começa a nadar (2019: 181). Assim, orquestrado pelo tempo, o cosmos, o luto e a paternidade, Ruy emerge de sua fixidez e, como no belo poema de Drummond, fura “o tédio, o nojo e o ódio” (2002: 118-119).

## OBRAS CITADAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. "A flor e a náusea". *Poesia completa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 118-119.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANASSA, Lucélia. Os estudos das masculinidades e os estudos literários no Brasil: um breve panorama e possíveis caminhos. *Revista Revell* (Campo Grande), v. 2, n. 19, p. 2-36, ago. 2018. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2840>. Acesso em: 16/02/2021.

CONNELL, Raewyn, e James W. Messerschmidt. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Trad. Felipe Bruno Martins Fernandes. *Estudos Feministas* (Florianópolis), vol. 21, n. 1, p. 241-282, jan-abr. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/cPBKdXV63LVw75GrVvH39NC/?lang=pt>. Acesso em: 16/02/2021.

CONTRERAS, Javier A. *Crocodilo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DEL PRIORE, Mary. Pais de ontem: transformações da paternidade no século XIX. In: M Amantino e M. Del Priore, orgs. *História dos homens no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013. 153-184.

FERREIRA JÚNIOR, Paulo Dias. Aspectos ecológicos da determinação sexual em tartarugas. *Acta Amazonica* (Manaus), vol. 39, n. 1, p. 139-154, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/aa/a/bzSXL9CpfzFq4qHRGtb9ppF/?lang=pt>. Acesso em: 20/04/2021.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. *História de uma neurose infantil, Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

GARCIA, Sandra. *Homens na intimidade: masculinidades contemporâneas*. Ribeirão Preto: Holos, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

MACHADO, André Victor. Considerações sobre o enlutamento na contemporaneidade através do estudo psicanalítico do luto paterno. *Congresso Brasileiro de Psicologia da FAE/ I Congresso Brasileiro de Psicologia Jurídica e Forense*, Curitiba, 2018. 26-29.

MACHADO, André Victor. *O luto paterno em questão: um estudo psicanalítico do sofrimento de pais um (a) de seus filhos (as)*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) Universidade Federal do Paraná, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/62328>. Acesso em: 16/02/2021.

NICK CAVE AND THE BAD SEEDS. *Skeleton tree*. *Skeleton tree*. CD. Brighton: Bad Seed Ltd, 2016.

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

SIMON, Luiz Carlos Santos. Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e literatura no Brasil. *Revista Estação Literária* (Londrina), vol. 16, p. 8-28, 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/28472>. Acesso em: 16/02/2021.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Trad. Myriam Campello. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### LIÇÕES DE MASCULINIDADE NOS CONTOS DE JOSÉ REZENDE JÚNIOR

Luiz Carlos Santos Simon<sup>1</sup> (UEL)

**RESUMO:** A proposta desse artigo é focalizar, em contos brasileiros contemporâneos, duas questões conectadas às masculinidades: a violência sexual e as práticas conjugais em um relacionamento heterossexual. Os contos selecionados são “Maria de Lurdes não queria ser estuprada” e “A educação sexual do homem das cavernas”, ambos escritos e publicados há menos de vinte anos pelo ficcionista José Rezende Júnior. A abordagem baseia-se na articulação entre os comportamentos descritos de personagens masculinas e os aprendizados dos homens em seus processos de educação e de construção social. Nessa aproximação, há ênfase em contribuições realizadas em diversas áreas do conhecimento que escolhem as masculinidades como objeto de estudo. Ao mesmo tempo, essa pesquisa tenta verificar os nexos entre os perfis masculinos das personagens e as práticas contemporâneas marcadas pela coexistência de padrões tradicionais com novos arranjos de relações de gênero. Alguns desafios permanecem como possibilidades de investigação: de que modo a literatura recente pode estimular o surgimento de figuras masculinas mais identificadas com a mudança? e o peso dessas lições de masculinidade pode levar a permitir ou inibir manifestações de ruptura com esse aprendizado?

**PALAVRAS-CHAVE:** José Rezende Júnior; masculinidades; violência sexual; sexualidade.

### LESSONS OF MASCULINITY IN THE SHORT STORIES BY JOSÉ REZENDE JÚNIOR

**ABSTRACT:** The aim of this article is to focus, on two issues connected to masculinities: sexual violence and conjugal practices in a heterosexual relationship, presented by contemporary Brazilian short stories. The selected short stories are: “Maria de Lurdes não queria ser estuprada” and “A educação sexual do homem das cavernas”, both written and published less than twenty years ago by José Rezende Júnior. The approach is based on the articulation between the depicted behaviors of male characters and the apprenticeship of men in their processes of education and social construction. In this enclosure, there is an emphasis on contributions developed in many knowledge areas that choose masculinities as an object of study. At the same time, this research intends to verify the connections between masculine profiles in the characters and the contemporary practices settled by the coexistence of traditional patterns and new arrangements for gender relations. Some challenges remain as possibilities of investigation: how can recent literature stimulate the rise of male figures more identified with change? and the weight of these lessons of masculinity will allow or inhibit the disruption against this apprenticeship?

**KEYWORDS:** José Rezende Júnior; masculinities; sexual violence; sexuality.

Recebido em 17 de abril de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

<sup>1</sup> csimon@uel.br - <http://lattes.cnpq.br/3267001752380888>

A educação e práticas afins, como ensino, aprendizagem e aprendizado, atravessam tópicos relevantes no estudo e na interpretação das masculinidades. O corpo, as relações com o feminismo, a violência, a paternidade, a constituição familiar, o período da vida composto por infância, adolescência e juventude: todos são exemplos de um entrecruzamento com o que podemos chamar de formação ou educação. O corpo, tanto o feminino quanto o masculino, é, para o homem, objeto de conhecimento no percurso escolar e, ao mesmo tempo, assunto de conversas mais ou menos íntimas e informais com parentes – algumas vezes os pais, mas não só – e amigos nas mais variadas fases da vida. O acesso a ideias feministas pode ocorrer também tanto no ambiente escolar quanto em casa ou mesmo na rua, mas se caracteriza por graus muito diferentes entre si, pois depende de como os grupos abraçam as causas do feminismo e de quando esse acesso aconteceu. A violência, seu combate e sua promoção, está entre as situações vivenciadas na escola – com uma vigilância que pode oscilar muito – e também fora dela, por meio da proximidade com pessoas que eventualmente materializam atos violentos, como pais, irmãos, amigos e colegas. A paternidade e a constituição da família também são áreas bastante significativas para a convergência entre a masculinidade e a educação ou formação: além de se ocuparem dessa atribuição, ou de se absterem dela, são eles, pais e outros familiares, que decidem se a criança irá ou não à escola, se permanecerá lá ou não e por quanto tempo, em qual escola a criança será matriculada. Enfim, as fases da vida identificadas como infância, adolescência e juventude são de grande exposição às manifestações das masculinidades no cotidiano escolar, com influências decisivas também do ambiente doméstico e da convivência com amigos.

Como pode ser visto, há grande variação nos modos de interferência do que se entende por educação ou formação sobre o acabamento com que homens e meninos internalizam a masculinidade. Um exemplo disso é a diversidade existente na orientação das escolas quanto a questões de gênero. Há escolas bastante progressistas, sintonizadas com expectativas igualitárias, e outras tradicionais que vetam o debate ou mesmo estimulam desempenhos de papéis convencionais. Assim, não se pode esperar que a experiência da educação escolar seja homogênea devido às circunstâncias em que essa experiência foi construída: a época, o perfil da escola etc. Quando se leva em consideração que as práticas relacionadas à educação e à formação não se restringem ao ambiente escolar, que homens e meninos também se educam e se formam fora da escola, conclui-se que as masculinidades transitam com grande intensidade na trajetória dos indivíduos.

É possível medir esse impacto da circulação das conexões entre masculinidades e educação pelo próprio emprego do léxico nos discursos teóricos e literários. Termos do campo semântico identificado com a vida escolar, como “ensino”, “aprendizagem” e “aprendizado”, são frequentes em textos teóricos sobre as masculinidades, sem que seus autores tenham necessariamente preocupações pedagógicas. Até para confirmar que não se trata de coincidência, cabe avaliar, mesmo que brevemente, alguns dos usos desse vocabulário.

O pesquisador Sócrates Nolasco, em texto destinado ao propósito de desconstruir o masculino, tem a seguinte frase: “Ao longo da vida, um homem passará por experiências que lhe ensinarão o que significa desempenhar o papel masculino.” (Nolasco 1995: 21). Uma das ideias expostas na frase é a longevidade dessas experiências, o que tem sua relevância para desfazer a suposição de que o contato com as questões ligadas à masculinidade estaria concentrado em determinada fase da vida: nesse sentido, seria mais comum presumir que infância, adolescência e juventude seriam os momentos centrais. A noção de que tais experiências constituem um processo, e um processo longo, mostra como as masculinidades têm uma manifestação contínua; elas não se resumem a um só período; elas se repetem, são reiteradas. O ensino, portanto, é intensivo e exigente. O aluno – menino, jovem ou adulto – precisa adequar-se.

O historiador Arnaud Baubérot focaliza outro contexto na trajetória do homem. Ao sair do âmbito escolar, alternativa pouco atraente para as camadas populares, o autor se detém sobre outro modo de acompanhar o percurso do jovem: “Para os camponeses e o mundo operário, o status de homem está intimamente ligado ao emprego da força no quadro de uma atividade produtiva, assim como ao domínio de um conhecimento que não se adquire na escola. Portanto, é preciso esperar o final da idade escolar e a entrada na vida ativa para que se inicie verdadeiramente a formação viril.” (Baubérot 2013: 204). O foco, nessa passagem do artigo de Baubérot, é o desligamento entre as trajetórias dentro e fora da escola. É como se a escola, a partir de determinado momento, atrapalhasse o processo de complementação da masculinidade. No entanto, não é porque, nesse contexto, a escola está fora do páreo que aspectos como “conhecimento” e “formação” perderão sua relevância. Ao contrário, são elementos fundamentais para a consolidação da masculinidade. Cumprir, ainda, a expectativa em torno dessa etapa, que pode ser interpretada como o ápice do processo. E não se trata de uma formação qualquer: viril, é a formação ansiada pela chegada à vida adulta.

As reflexões de Nolasco e Baubérot podem produzir a sensação de que a escola é um espaço pouco importante ou com pequena influência para alimentar o debate sobre as masculinidades. Isso seria um equívoco. As divergências acerca do papel da escola e as reações de setores conservadores quanto à abordagem das questões de gênero demonstram a perturbação com um quadro em que materiais feministas são disponibilizados aos alunos desde a infância até a adolescência. Sob a alegação de que haveria excessos no trabalho com esses conteúdos, o ideal, segundo tais setores, seria que a escola se abstinhasse de focalizar as discussões sobre gênero para as responsabilidades se concentrarem nas famílias. Isso conduz à constatação de que a escola tem um vasto campo a ser explorado. E mais: cabe a ela enfrentar os desafios de levar às salas de aula os problemas de gênero, com a finalidade de prevenir contra outros graves problemas, como a violência.

R. W. Connell, uma das maiores estudiosas no campo das masculinidades, tem plena consciência do lugar estratégico da escola no enfrentamento da questão. No último capítulo de seu livro, a autora sustenta: “Embora as escolas sejam um espaço

rico para estudar a reprodução das masculinidades (...), e embora a maioria dos pesquisadores sobre masculinidade trabalhe no setor da educação (como professores ou estudantes), há surpreendentemente pouca discussão sobre o papel da educação na transformação da masculinidade” (Connell 2005: 238). A reflexão de Connell ultrapassa a face da abordagem da relevância da escola para avançar rumo às potencialidades da educação e suas metas, propostas e práticas que contribuam para reavaliar e transformar a masculinidade e, assim, favorecer o surgimento de novos perfis masculinos. Como indica a designação do capítulo – “Prática e utopia” –, seu propósito ali é pôr em evidência a necessidade de viabilizar pesquisas e debates centrados nos recursos da escola que propiciem a redefinição e a transformação de conceitos e práticas vinculados às masculinidades. A escola assume, portanto, segundo Connell, significados amplos para a questão: é sede física para a experimentação de práticas pedagógicas e deve ser também objeto de estudo, de reflexões sobre possibilidades de encarar os problemas de desigualdade de gênero sob novas perspectivas.

Para a conclusão dessa parte que mapeia articulações entre a educação e as masculinidades, vale recorrer a um pesquisador, também leitor da obra de Connell. Trata-se de J. J. Bola, que, em seu livro recente já traduzido para o Brasil, reúne dados e estudos bastante atualizados, além de depoimentos pessoais sobre experiências vividas por ele mesmo e por outros homens e meninos. Logo nos capítulos iniciais, o autor afirma: “Existem vários mitos sobre a masculinidade e esses mitos são passados de geração em geração como verdades absolutas. Eles nos são ensinados desde muito cedo, enfrentando bem poucos obstáculos pelo caminho” (Bola 2020: 23). Aqui, é importante destacar a longevidade desses mitos, reconhecida inclusive por jovem autor imerso na vida contemporânea, exposta com frequência à circulação de ideias sobre mudança de paradigmas quanto à situação dos gêneros. O estatuto adquirido por esses valores – “verdades absolutas”, com “poucos obstáculos pelo caminho” – reflete o diagnóstico da dificuldade de contestar um conjunto muito estável de princípios. Mais uma vez, aparece o termo “ensinados”, acompanhado da circunstância temporal “desde muito cedo”. O trecho representa a sistematização do processo. Existe o ensino, sob uma perspectiva nitidamente unilateral e autoritária: o ensinamento é transmitido e repetido; cabe ao aluno aprender sem questionar. Quando não há aprendizagem, o “garoto ou homem que por acaso não se encaixa nos estereótipos é virtualmente exilado do clã masculino.” (Bola 2020: 23). Em outra passagem, o autor ainda estabelece produtiva articulação entre masculinidade, violência e educação. Bola pondera que “jovens garotos são muitas vezes educados através da violência e da agressividade (...), na vida adulta, eles enxergam a violência como a língua comum das suas experiências” (Bola 2020: 44). A identificação de atos e atitudes violentas como componentes com peso decisivo na educação de meninos e jovens corresponde à localização de uma dinâmica em que se detecta a clareza da distinção entre os gêneros. Na formação de meninos e de meninas, há repertórios diferentes, marcados por particularidades que serão absorvidas pelos aprendizes. É possível reconhecer e interpretar algumas dessas marcas. Atribuir, portanto, à violência a condição de “língua comum das suas experiências” significa lançar luz sobre

o problema, com a finalidade de evidenciar os mecanismos que unem masculinidades e violência, facilitar a compreensão do processo e contribuir para seu desmonte.

Para este artigo, foram selecionados dois contos de José Rezende Júnior, que, a despeito de carreira iniciada em 2005, com *A mulher gorila e outros demônios*, é reconhecido em premiações relevantes e bastante identificado com o cenário da literatura no século XXI. O autor já obteve, com seu segundo volume de contos, *Eu perguntei pro velho se ele queria morrer (e outras estórias de amor)*, o Prêmio Jabuti em 2010 e foi finalista em 2020, com seu romance de estreia *A cidade inexistente*, do Prêmio Oceanos e do Prêmio São Paulo de Literatura. Deve-se admitir esse histórico de premiações e indicações como mérito diante do panorama caracterizado pelo incessante surgimento de escritores na cena brasileira. Os contos escolhidos – “Maria de Lurdes não queria ser estuprada” e “A educação sexual do homem das cavernas” – constam, respectivamente, do segundo livro de contos e do último, *Os vivos e os mortos*, publicado em 2016. A seleção das narrativas decorre da afinidade de ambas com as conexões entre masculinidades e ideias de educação e formação. Se no segundo conto essa proximidade está explícita já no título, no primeiro, é possível percebê-la no desenrolar da trama.

“Maria de Lurdes não queria ser estuprada” é um título que, por si, provoca impacto e sugere que o impacto será preservado na leitura do texto integral. É evidentemente o estupro – tanto o termo em si quanto o crime – que causa o grande desconforto. A vítima cujo nome é fornecido no título é uma empregada doméstica que namora Eustáquio, trabalhador da construção civil. O namoro consiste em passeios a pé no fim de semana. Num desses encontros, o casal se depara com uma minissaia exposta na vitrine de famosa loja popular especializada em vestuário feminino. O namorado confessa que gostaria de ver Maria de Lurdes vestida com a minissaia. A moça estranha o pedido, o desejo, considera o produto inadequado, mas, para agradar ao companheiro, adquire a roupa. Dias depois, parte em direção ao prédio em construção, local do trabalho de Eustáquio, para lhe fazer surpresa, trajando a minissaia. A caminho, passa por dois policiais e em seguida é interceptada pelo estuprador, um desconhecido, e depois morta. O corpo de Maria de Lurdes é levado ao Instituto Médico Legal para exames, e a notícia do crime, sem a informação do nome da vítima, aparece posteriormente no jornal, quando Eustáquio, no poço do elevador do prédio, tem conhecimento da morte da namorada. O rapaz, atordoado, não consegue retomar o serviço e acaba demitido, confirmando a previsão daqueles que viam a cena.

Em termos de estrutura, o conto apresenta alguns procedimentos que merecem destaque. É uma narrativa muito breve, com apenas duas páginas, o que impede a profusão de detalhes. Não há, por exemplo, informações minuciosas sobre a caracterização de personagens e sobre o relacionamento entre Maria de Lurdes e Eustáquio. No conto, os acontecimentos narrados estão fora de ordem: a narrativa inicia-se com a fala de um policial dirigida ao colega sobre o traje da moça que, em sentido contrário, seguia a caminho da obra; depois disso, há um retrocesso que cobre os passeios dos namorados e a compra da minissaia. As cenas são rápidas: estupro e assassinato

não são detalhados – o narrador limita-se a registrar a súbita aproximação do estuprador, armado com faca –, e isso diminui a vinculação do texto com o sensacionalismo e com a morbidez; a cena com o médico legista também é curta, restringindo-se a cinco linhas. O narrador heterodiegético é onisciente, mas não se deve supor que essa onisciência acarrete neutralidade. Há ao menos dois momentos em que o recurso da onisciência é empregado com fim específico, mas os trechos já direcionam para a abordagem das masculinidades no conto.

No âmbito das masculinidades, o conto de José Rezende Jr., embora muito breve, é rico. Questões relativas às masculinidades emergem em diversas situações, até mesmo nas cenas em que Maria de Lurdes está sozinha sem interagir naquele momento específico com uma personagem masculina. O deslocamento em direção à obra, quando a protagonista, que pretendia encontrar-se com o namorado, já está vestida com a minissaia, é uma dessas passagens: “Maria de Lurdes sentia-se muito nua dentro da roupa nova. (...) ‘Quem é que entende cabeça de homem?’, murmura Maria de Lurdes” (Rezende Jr. 2010: 59). As frases são curtas, mas representativas da interferência das masculinidades sobre o namoro. Na primeira, a protagonista já havia passado pela compra da roupa na loja e pelo tempo diante do espelho na preparação para a saída, etapas que poderiam ter resolvido ou diminuído o incômodo que, contudo, persistia. As etapas anteriores não eram, porém, ambientadas no espaço público. E era ali na rua que a perturbação, representada pela sensação de nudez, retornava com força. A personagem transitava, naquele momento, por um espaço de exposição, e essa exposição envolvia a presença e o poder de homens, cujos modos de interpretar atos, gestos e vestes eram igualmente poderosos. Nesse sentido, a sensação de nudez transcendia a opinião particular e autônoma de Maria de Lurdes. Sentir-se “muito nua” era resultado, portanto, de como os homens a viam. A segunda frase apresenta ideias próximas. O questionamento da namorada, que é retomado no texto, muito mais do que uma possível resposta, aponta para o estado de abnegação. Maria de Lurdes esforça-se para entender o porquê de Eustáquio desejar tanto que ela comprasse a minissaia, quando ela mesma não exibia qualquer entusiasmo pelo traje. Entre a falta de empolgação e a insistência do namorado, vence o posicionamento masculino. À mulher cabe concordar com o estranho desejo e ainda esforçar-se para explicar o que parecia inexplicável, abrindo espaço para a resignação feminina. A cena no quarto de Maria Lurdes, antes da saída que culminaria no estupro, também corrobora esse apagamento: “Passou outra meia-hora perguntando ao espelho do quatinho de empregada: ‘Esta sou eu?’ Até convencer a si mesma que sim, que aquela era ela” (Rezende Jr. 2010: 60). O questionamento, que poderia dar margem a um autoconhecimento mais profundo, torna-se rápido: fala mais alto a expectativa de agradar ao namorado, sem deixar que sua própria identidade ganhe maior consistência.

As figuras dos policiais, do médico legista e do estuprador reverberam a ideia de hegemonia masculina. O comentário do policial que abre o conto é sintomático: “‘Tá pedindo pra ser estuprada’, decreta o primeiro PM” (Rezende Jr. 2010: 59). O segundo policial, ao concordar com o colega, reforça a imagem de poder expressa também no verbo “decretar”. Os policiais estão fazendo uma ronda, mas verbalizar a inter-

pretação de como a transeunte estava vestida – e a transformação dessa interpretação em decreto – se sobrepõe ao risco do estupro, que eles mesmos vislumbram, se sobrepõe à iniciativa de acompanhá-la ao seu destino, se sobrepõe à função de proteger e se sobrepõe ao reconhecimento de que aquele modo de se vestir poderia advir da liberdade. A quase repetição desse comentário pelo legista – “Também, com essa minissaia... Tava pedindo pra ser estuprada”. (Rezende Jr. 2010: 60) – acrescenta alguns elementos mórbidos dessa interpretação masculina. Não há, nos policiais ou no legista, qualquer sinal de solidariedade. Se, entre os policiais, o vaticínio não é acompanhado de uma presteza, ao médico só falta imputar ao uso da minissaia a condição de *causa mortis*. Aliás, a roupa de Maria de Lurdes é guardada no saco plástico como se fosse a arma do crime ou a prova da ação conivente. Como em tantas vezes, a vítima é transformada em culpada. O silêncio sobre o estuprador e sobre o assassinato funciona como uma espécie de absolvição. A protagonista está indefesa, pois as vozes se harmonizam contra ela: os policiais e o médico praticamente repetem o comentário sobre a roupa, o que equivale a condenar a escolha e se omitir sobre o crime e sua autoria. Resta Eustáquio, o namorado.

O retrato do namorado tem tintas patéticas já na insistência para que Maria de Lurdes compre a minissaia: diante da vitrine ele é descrito “com cara de cachorro assistindo galeto assado girar em porta de padaria”. (Rezende Jr. 2010: 59). O pedido é ainda incoerente com as reações exaltadas diante de outros olhares masculinos, o que aponta para a tradicional noção de exclusividade e posse sobre a mulher. A notícia da morte da namorada, obtida através do jornal, deixa-o prostrado em pleno local de trabalho: “Eustáquio não chorou, porque nunca lhe ensinaram como, mas passou o resto da tarde encolhido ao lado do poço do elevador do prédio em construção, o capacete sobre os joelhos.” (Rezende Jr. 2010: 60). Surge novamente a ideia de ensino. Assim como os policiais e o médico foram capazes de repetir a frase sobre o significado da roupa de Maria de Lurdes, Eustáquio foi incapaz de chorar. A diferença está na repetição da frase como conteúdo ensinado e enfatizado e o choro como ação excluída dos conteúdos que serão ministrados aos homens. A consternação do namorado em luto chega a ser interpretada pelos passantes como desejo de ser demitido. É aí que o narrador volta à cena com suas negativas. No início do segundo parágrafo, como resposta ao vaticínio do policial, o narrador expõe sua contestação, explicando que, afinal, Maria de Lurdes não estava pedindo para ser estuprada, o que endossa o título do conto. Diante dos comentários de outros trabalhadores da obra em que Eustáquio trabalhava, o narrador torna a se opor às interpretações de que ele queria ser demitido: “Não estava. Mas foi assim mesmo.” (Rezende Jr. 2010: 60). Assim, a incapacidade para o choro, observada na personagem e em muitos homens, alia-se à incapacidade para ler e interpretar manifestações de sensibilidade, especialmente quando expressas por um homem. O narrador e o namorado enfrentam essa ideia. A ironia manifesta pela demissão inevitável do trabalhador parece reforçar a suspeita da dificuldade das possibilidades de mudança, mas a tristeza persiste, como forma de afirmar uma imagem masculina, que, de algum modo, procura escapar dos perfis hegemônicos.

O conto “A educação sexual do homem das cavernas” traz na relação entre seu título e o texto que se estende por nove páginas um toque de ironia. Tanto o termo “educação” quanto a expressão “educação sexual” – que remete a discussões sobre sexualidade no ambiente escolar – tendem a levar à suposição da existência de uma escola no conto. Não é essa, porém, a ambientação exibida pela narrativa. O conto é, em sua totalidade, uma longa exposição com caráter confessional feita em primeira pessoa por um homem simples, situado socialmente nas imediações do que se considera classe média baixa. Não se confunde com um diário, mas tem divisão em fragmentos e a marca intimista desse registro, sem abandonar a oralidade e o tom espontâneo que se define pelo uso de palavras e pela distância da autocensura, sobretudo no que se refere à exteriorização da sexualidade, mais detalhada e sem muitos pudores à medida que o conto avança. Antes, o início do texto se concentra na rotina desse narrador-personagem: o ônibus lotado e o desconforto na ida ao trabalho e no retorno; o desgaste físico produzido por seu emprego e pelo deslocamento; o futebol aos domingos com os colegas da firma, seguido pela cerveja; e as relações sexuais diárias com a esposa. Não há grande equilíbrio na valorização e na distribuição desses assuntos ao longo do conto: no início, o ônibus e o futebol são mais focalizados; antes ainda da metade, o sexo começa a ocupar maior espaço.

O enfoque do conto sob a perspectiva das masculinidades requer a observação do teor dessas referências à sexualidade e de como elas se alteram com o andamento da narrativa. Afinal, são essas transformações que permitem maior articulação com o título. Logo nas primeiras linhas, assim o homem se expressa: “Chego em casa de noite, esbodegado, mas ainda dou umazinha na patroa, faço questão, é sagrado, homem que é homem tem que comparecer, é a lei. (...) Mas não perco tempo na enrolação, na palhaçadinha, aquele negócio de preliminar pra lá, preliminar pra cá...” (Rezende Jr. 2016: 33). As marcas da informalidade no trecho ficam evidentes com um vocabulário simplório e o uso de lugares-comuns. A referência à esposa como “patroa” é um exemplo do léxico trivial e do chavão, mas denota ainda um posicionamento quanto à relação entre homens e mulheres. Sabe-se que o uso desse vocábulo não corresponde ao pleno reconhecimento de poder ou de superioridade da esposa sobre o marido. Trata-se de estratégia linguística em que se exalta a figura da parceira conjugal sem se respeitar integralmente a ideia de parceria como identidade do casal. Assim, reforça-se a concepção de que esposa e marido são diferentes, têm responsabilidades e papéis diferentes. A expressão “dou umazinha na patroa” intensifica e situa no campo sexual essas diferenças. A linguagem empregada desvia-se de outras expressões mais igualitárias e linguisticamente mais sofisticadas como “tenho uma relação sexual com...”, “transo com...”, “faço amor com...”. Nessa frase, a mulher é um depósito; recebe uma concessão, um prêmio – “umazinha” – gentilmente ofertado pelo marido. Essa espécie de benevolência masculina reveste-se do requisito da prontidão sexual e também se materializa em outro chavão do trecho: “homem que é homem tem que comparecer”. A ideia complementar de que isso “é a lei” torna ainda mais evidente a internalização e a inflexibilidade de códigos da masculinidade. É fundamental respeitá-los. O trecho é concluído com a referência à “palhaçadinha”, termo usado pejorativamente para designar os movimentos preliminares das rela-

ções sexuais. O narrador-personagem revela ser conhecedor dessas práticas, embora diminua sua relevância como marca identitária masculina. Ao declarar não ser adepto da “palhaçadinha”, torna-se mais nítido que as preliminares ocupam um lugar à parte. Não é exatamente um hábito condenável segundo os códigos da masculinidade, mas também não figura entre os “itens” obrigatórios. Com o despreço pelas preliminares, a atividade sexual não perde o caráter automatizado, presente também no termo “umazinha”. O tempo também não é fator desprezível, pois a imagem do ônibus lotado funciona como um acelerador para todas as atividades – inclusive as sexuais – do trabalhador: não se pode gastar tempo nem energia, pois o ônibus lotado é ameaça real. De qualquer modo, entra em cena, de forma sutil, a sombra de um atrito entre padrões da sexualidade dos homens heterossexuais e práticas sexuais que assumem peso mais significativo na contemporaneidade. Por detrás dessa sombra, desse atrito, sobressaem desejos, expectativas e reivindicações da mulher, cada vez mais consistentes.

Há um momento de transição da narrativa que passa a focalizar mais a postura ativa da esposa, o que determina também alterações na natureza das confissões sexuais. No interior do mesmo fragmento, o narrador-personagem faz curiosa analogia entre o futebol e o sexo: “O negócio é bola na rede. Sem firula e sem frescura. Chego na entradinha da área e mando pra dentro. Entro com bola e tudo. Até o talo. A patroa gosta. Acho que gosta, nunca perguntei, mas se não gostasse ela falava, eu acho que falava. Ou não?” (Rezende Jr. 2016: 35). Encontra-se aí, além do gosto no mínimo duvidoso da analogia, a noção de vaidade no desempenho sexual, traço expressivo nos padrões da masculinidade hegemônica. Mas o que pode ser ressaltado é o fato de, logo após se transportar do futebol para o sexo, com a frase “A patroa gosta.”, o narrador-personagem se deparar com a incerteza. É como se ele sentisse a necessidade de incluir uma ressalva quanto às preferências sexuais da companheira, até porque ele admite que nunca lhe perguntou a respeito.

Em certo sentido, se a pergunta nunca foi feita, as respostas começam a se manifestar na continuação do conto, à medida que a mulher externaliza seus desejos. Um dos primeiros pedidos é transar com a luz acesa; depois, ela quer ficar com seu próprio corpo por cima do dele; em seguida, há as cores das calcinhas que ele precisa adivinhar; e ainda, gritos e palavrões na hora do orgasmo, depilação da região pubiana, além do aprimoramento no sexo oral praticado por ele. Esses pedidos e essas alterações desencadeiam reações no narrador-personagem. São esses os recursos estratégicos para a educação sexual em que o homem está no papel de aluno. Surgem estranhamentos no processo: “Estranhei, mas não desgostei.”, após o pedido para que a luz ficasse acesa; “Onde é que ela aprende essas coisas?”, após a mudança de posições; “Onde é que ela compra essas coisas?”, (Rezende Jr. 2016: 35-36) após a descoberta da infinidade de modelos e cores das calcinhas. Tais atitudes não se configuram, porém, como resistência. Assim como a luz acesa é tolerada e o leva a admitir a libido acentuada, os palavrões proferidos durante o orgasmo são comparados à “poesia de livro” e nos jogos de adivinhação sobre cores das roupas íntimas ele passa a errar deliberadamente para pagar com sexo oral mais demorado: “Já falei que gosto de perder?” (Rezende Jr. 2016: 37). Gradativamente, à medida que as lições se

sucedem, o narrador-personagem torna-se, portanto, um aluno aplicado do programa de educação sexual que lhe é destinado, ao mesmo tempo em que se desliga do trabalho e do futebol. A ideia de comparar as expressões da esposa à linguagem poética, quando ele fala em “poesia de livro”, não é tão isolada. Inspirado pelas visões do corpo nu da mulher ou após assistir a uma das depilações estilizadas em que ela sofre para deixar a letra inicial do nome dele no púbis, a poeticidade é trazida para seu próprio discurso: “Amor maior do mundo... Quem disse que homem não chora? (...) Bonita demais, feito flor orvalhada. E cheirosa, toda rosa.” (Rezende Jr. 2016: 38-39). Assim, exposto a um relacionamento que propõe maior integração sexual entre homem e mulher, o narrador-personagem é capaz de rever linguagens, atitudes e princípios da masculinidade, desafiando-os.

Chegam os testes finais: no primeiro, o conhecimento do clitóris e sua intimidade com o prazer feminino, seu desempenho é satisfatório; no segundo, a ousadia da mulher provoca reação que aponta para a permanência de valores masculinos tradicionais que não desaparecem tão facilmente. Durante a transa, ela enfia o dedo no ânus dele. O ato exalta os ânimos: “Hoje de madrugada ela... ofendeu profundamente a minha masculinidade. Quer dizer, nem foi assim tão profundamente, foi só a pontinha, mas ofendeu. E logo com o dedo da aliança!” (Rezende Jr. 2016: 40). Dois aspectos merecem destaque no trecho: a noção de afronta à masculinidade ora profunda ora não tão profunda remete mais uma vez à instabilidade e à vulnerabilidade dos padrões masculinos; e a referência ao dedo da aliança permite a leitura de que a saída para os impasses esteja justamente aí, na aliança a ser redefinida entre homem e mulher. O homem, no conto, faz um relato ofendido, queixoso. Propicia cena cômica, pois fica em pé na cama, ameaça brigar, evoca autoridade, xinga, grita, mas, enfim, sucumbe diante da ereção preservada e exige que a esposa comunique sua falta no trabalho, naquele dia. O dia, aliás, indício de recomeço, prometia mais aventuras sexuais e a confirmação do seu ingresso em outro modelo de masculinidade.

Os contos de Rezende Jr. estão evidentemente abertos a outros caminhos de leitura ligados ao plano das masculinidades ou mesmo fora delas. Em “Maria de Lurdes não queria ser estuprada”, a ênfase pode recair sobre conexões discutíveis entre homens e violência, como salienta Connell (2000: 215), sobre a negação da violência pelo estuprador e a anulação da vontade da mulher, conforme contribuições de Machado (2004: 41) ou ainda sobre a banalização do estupro e a falta de receptividade destinada às vítimas, como observa Muszkat (2018: 55). Em “A educação sexual do homem das cavernas”, os significados da ereção (Badinter 1993: 142), o esforço supremo para combater e encobrir a impotência (Haroche 2013: 29) ou os investimentos e lucros de homens e mulheres com o “paradigma sexual libertador” (hooks 2019: 118) podem ser focos produtivos. As vertentes do trágico – no primeiro conto, com o estupro e a morte da personagem feminina e o luto do namorado – e do cômico – no segundo, com o homem que esbraveja nu e em ereção, em apelo tardio pela retomada da hegemonia masculina – também seriam percursos possíveis.

A preferência aqui foi pela abordagem da formação dos homens, pela história dos contatos desde a infância com valores das masculinidades e das expectativas de

transformação desse horizonte masculino. Todos os homens, em ambos os contos, lidam com o que aprenderam: uns – médico e policiais – meramente repetem o que lhes foi ensinado, enquanto outros se defrontam com a necessidade de reavaliação da aprendizagem. A condição contemporânea dessas narrativas tem a vantagem da compatibilidade com experiências e debates recentes, embora seja indispensável lembrar da permanência de ensinamentos tradicionais. Tal condição também estimula e desafia a pesquisa de recursos ficcionais que sensibilizem os leitores, personagens que comovam ou provoquem desassossego, imagens que se instalem em homens e mulheres como possibilidades de crescimento. Para atingir esse crescimento, é preciso compreender as lições das masculinidades, tirar proveito de algumas e aprender que, muitas vezes, vale desobedecer.

### OBRAS CITADAS

- BADINTER, Elisabeth. XY: sobre a identidade masculina. 2. ed. Trad. Maria I. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. Jean-Jacques Courtine, org. *História da virilidade*. Trad. Noéli C. de Melo; Thiago A. L. Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. v. 3 (a virilidade em crise?). 189-220.
- BOLA, J. J. *Seja homem: a masculinidade desmascarada*. Trad. Rafael Spuldar. Porto Alegre: Dublinense, 2020.
- CONNELL, R. W. *Masculinities*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 2005.
- CONNELL, R. W. *The men and the boys*. Oxford: Blackwell, 2000.
- HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. Jean-Jacques Courtine, org. *História da virilidade*. Trad. Noéli C. de Melo; Thiago A. L. Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. v. 3 (a virilidade em crise?). 15-34.
- HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 4. ed. Trad. Ana L. Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. Mônica Raisa Schpun, org. *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. 35-78.
- MUSZKAT, Malvina E. *O homem subjugado: o dilema das masculinidades no mundo contemporâneo*. São Paulo: Summus, 2018.
- NOLASCO, Sócrates. A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero. Sócrates Nolasco, org. *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 15-29.
- REZENDE JÚNIOR, José. *Eu perguntei pro velho se ele queria morrer (e outras estórias de amor)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

REZENDE JÚNIOR, José. *Os vivos e os mortos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

REZENDE JÚNIOR, José. *A mulher-gorila e outros demônios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

REZENDE JÚNIOR, José. *A cidade inexistente*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### FRESCOS, FANCHONOS E FRESCALHÕES EM CANTÁRIDAS E OUTROS POEMAS FESCENINOS

Paulo Roberto Sodré<sup>1</sup> (UFES)

RESUMO: Este artigo analisa aspectos historiográficos do tema da sodomia nos sonetos humorísticos “Decadência” e “Na encruzilhada do destino...”, ambos de Paulo Vellozo, que constam de *Cantáridas e outros poemas fescenininos*, livro coautorial de Guilherme Santos Neves, Paulo Vellozo e Jayme Santos Neves, produzido em Vitória, entre os anos de 1930, mas publicado somente em 1985. Aborda-se o assunto a partir dos estudos sobre a sodomia na *Belle Époque* de James Green (2019) e Leonardo Mendes e Renata Vieira (2020), e dos estudos críticos de Oscar Gama Filho (1985) e Felipe Fiuza (2009) sobre os poemas de *Cantáridas*. O trabalho observa que o tema da sodomia é tratado humoristicamente pelos autores, por meio especialmente de caracteres cômicos como o malandro e o esganado, apontados por Vladímir Propp (1992), de que os sonetos de Vellozo são uma amostra. Na discussão, percebe-se igualmente que o humor dos poemas segue na contramão da perspectiva moral, médica e jurídica negativa da época, que condenava e reprimia os homens que agiam em “pecado contra a natureza” e manifestavam o que era considerado “doença endocrinológica ou psíquica”.

PALAVRAS-CHAVE: humor literário brasileiro; sodomia; poemas humorísticos; Guilherme Santos Neves; Paulo Vellozo; Jayme Santos Neves.

### FAGGOTS, FAIRIES AND FRUITS IN CANTÁRIDAS E OUTROS POEMAS FESCENINOS

ABSTRACT: It analyses historiographic aspects of sodomy in Paulo Vellozo’s humoristic sonnets “Decadência” and “Na encruzilhada do destino...”, included in *Cantáridas e outros poemas fescenininos*, co-authorship book of Guilherme Santos Neves, Paulo Vellozo and Jayme Santos Neves, produced in Vitória, during the years of 1930, but published only in 1985. The discussion is based on studies about sodomy in *Belle Époque* by James Green (2019) and Leonardo Mendes and Renata Vieira (2020), and on the critical approaches by Oscar Gama Filho (1985) and Felipe Fiuza (2009) about *Cantáridas*. It observes that sodomy is presented in humoristic mode by the authors who illustrate it by using, specially, comic characters as rascal and avid, according to Vladímir Propp studies (1992). It also notes that those authors, however, ignore in their obscene poems the negative moral, medical and juridical perspective of the time, which repressed men who acted in “sin against nature” or showed what was considered “endocrinological or psychic disease”.

KEYWORDS: Brazilian literary humor; sodomy; humoristic poems; Guilherme Santos Neves; Paulo Vellozo; Jayme Santos Neves.

Recebido em 31 de março de 2020. Aprovado em 25 de junho de 2021.

<sup>1</sup> paulorsodre8@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/2187592206957865>

É muito comum na poesia voltada para o riso, seja o crítico expresso na sátira ou o lúdico expresso na poesia humorística, poetas eruditos, que se renderam à poesia “sacana”, dedicarem seus versos ao tema da “sodomia”. Tanto em “Histórias fesceninas e poemas cantáridos”, apresentação de Oscar Gama Filho para *Cantáridas e outros poemas fesceninos* (1985), como na “Introdução” de Alexei Bueno para sua *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso* (2004), percebe-se o fascínio que o tema da atração entre homens vem exercendo desde os escritores antigos. Juvenal, entre os satiristas romanos; Pero da Ponte, entre os trovadores peninsulares; Gregório de Matos, entre os autores barrocos; Laurindo Rabelo, entre os versejadores românticos, ou Olavo Bilac e Guimarães Passos, entre os sonetistas parnasianos, todos dedicaram sua pena aos pederastas, sodomitas, fanchonos, frescos e veados (ou *viados*), pondo-os, entretanto, sempre sob o olhar satírico, superior, redutor.

Considerada ao longo dos séculos como “pecado contra a natureza”, “crime contra a moral e os bons costumes” (Trevisan 2018: 160-171) e “doença endócrino-lógica ou psíquica”, a homoafetividade vem ganhando legitimidade desde os anos de 1990, quando a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID) (Veiga 2020), não sem muitas lutas, militância e pressão junto às instituições médicas, parlamentares e jurídicas. Assim, cada vez mais os termos pejorativos são deixados de lado, dada a possibilidade de enquadramento judicial daqueles que os usam ofensivamente: pederasta (termo posto em circulação desde 1877, derivado de pederastia, em circulação desde 1858, que significa “prática sexual entre um homem e um rapaz mais jovem” e, por extensão, “homossexualidade masculina” (Houaiss e Villar 2001: 2163), invertido (usado desde 1836 com o sentido pejorativo de “que ou quem mantém relação sexual com pessoa do mesmo sexo; homossexual” (Houaiss e Villar 2001: 1644), puto (já usado com o sentido de pederasta desde o século XIII, nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas (Lapa 1985: 366), fanchono (registrado desde 1562 no sentido pejorativo de “pederasta ativo; fanchão” (Houaiss e Villar 2001: 1305]), fresco (por comportar-se e vestir-se bem “que ou aquele que é efeminado; maricas” [Houaiss e Villar 2001: 1391]), veado, bicha (provavelmente um termo derivado do francês *biche*, feminino de veado ou sinônimo de jovem mulher, que os próprios homossexuais teriam usado para contrapor o ofensivo “veado” [Green 2019: 155-156]) etc. Mas são justamente tais termos esculhambadores que os autores vinham utilizando ao longo dos séculos, e desaguaram, por conseguinte, nos poemas de *Cantáridas*, herdeiros dessa tradição hoje vista como homofóbica.

No capítulo “Sexo e vida noturna: 1920-1945” do estudo historiográfico de John N. Green, *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX*, o autor refere um jovem migrante capixaba. A citação extensa, em que se narra o motivo das prisões de H. O. por suspeita de “vadiagem”, isto é, sustentar-se a partir de ocupação proibida por lei ou ofensiva da moral e dos bons costumes (Green 2019: 68), se justifica, dado o detalhamento de uma situação histórica que observaremos nos poemas

de *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, de Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves (1985):

Um dos milhares de jovens que migraram do campo para o Rio de Janeiro nos anos 30 foi um garçom “pardo” de vinte anos. Leonídio Ribeiro, o médico criminologista cujos escritos sobre o garçom nos deram uma ideia geral sobre sua vida, apenas identificou o jovem por suas iniciais, H. O. O rapaz, a quem vou chamar de Henrique, era proveniente do Estado do Espírito Santo e, no Rio, trabalhava servindo refeições numa pensão do centro. Em 6 de dezembro de 1936, ele foi pego pela polícia.

Ele havia sido detido uma outra vez, por volta da meia-noite, alguns meses antes. (...) Na noite de sua segunda prisão, ele terminara seu turno na pensão e andava com alguns amigos na direção do Teatro Olímpio. Porém, insistiu Henrique, não estava praticando nenhum ato ilícito. “Passava o carro da Polícia e nos pegou. De lá eles nos mandaram para aqui; para sermos examinados”, disse ao oficial que tomou seu depoimento na delegacia. Durante a investigação, Henrique admitiu que ele não se interessava por mulheres e que se sentia atraído por homens desde os treze anos, quando teve seu primeiro contato sexual com um soldado, num cinema. Ele também admitiu que gostava de receber a penetração anal, e que preferia jovens garotos como parceiros sexuais. No Rio, quando “pegava” alguém, iam para um quarto alugado onde podiam praticar sexo. (Green 2019: 132-133)

Para além do perfil de um rapaz que migra para um estado menos provinciano em busca de afinidades – e ainda que não se identifique o local (“do campo para o Rio de Janeiro”) de onde ele teria saído, se de Vitória ou de outra cidade menor do Espírito Santo –, esse personagem e essa situação nos permitem inferir aspectos do contexto do comportamento homossexual e daqueles que o investigavam (Henrique, como outros suspeitos de *inversão*, foi recolhido pelos policiais com finalidades de exame científico em curso na época (Trevisan 2018: 185-186) e ajudam-nos na compreensão da pederastia nas cidades periféricas e sua relação com a capital federal, na época, o Rio de Janeiro.

Um outro documento interessante e complementar àquele é o exposto na revista de atualidades publicada em Vitória desde 1923, *Vida Capichaba*. Num trabalho inédito (Sodré 2016), observamos que a sodomia, salvo melhor informação, não entra comumente como tema do periódico, mas é comentada na seção “O Pavilhão das Bonecas”, estreada em 1925. O signatário em pseudônimo, Olho de Vidro, é apresentado pelos editores como “um sagaz e scintillante ‘Olho de vidro’, que tudo vê e anuncia, numa indiscreção incorrigível, alcançando certos segredos sociais... (...) ‘casos interessantes’, aliás numerosos e quotidianos, de sua... imaginação” (Vidro 1925, n. 51: [s. p.]). Nota-se que a intenção é, sob a pretensa *imaginação*, anunciar de modo bisbilhoteiro e indiscreto as “novidades” da vida social dos capixabas. Nessa seção o tema será tratado aqui e ali por Olho de Vidro. Um de seus textos insinuará a sodomia de um “engenheiro moreno”, cobiçado nas “rodas femininas”, morador próximo do

“Viaducto” (referência ambígua ao Viaduto Caramuru, que liga os morros que compõem a Cidade Alta, em Vitória):

Certo jovem medico, muito apreciado nas rodas femininas, desapareceu da circulação. Há dias, no Parque Moscoso, commentaram o facto, e uma senhorita espirituosa informou: – está na santa companhia daquelle engenheiro moreno, mais conhecido por “o moço do viaducto...” (Vidro 1925, n. 53).

Tem causado especie e tambem consternação a molestia daquelle sympathico engenheiro. Todas as moças perguntam aflictas: – Que tem elle? Qual é a doença que o levou ao leito e ao bisturi do dr. Paschoal? E ninguém responde... (Vidro 1925, n. 55).

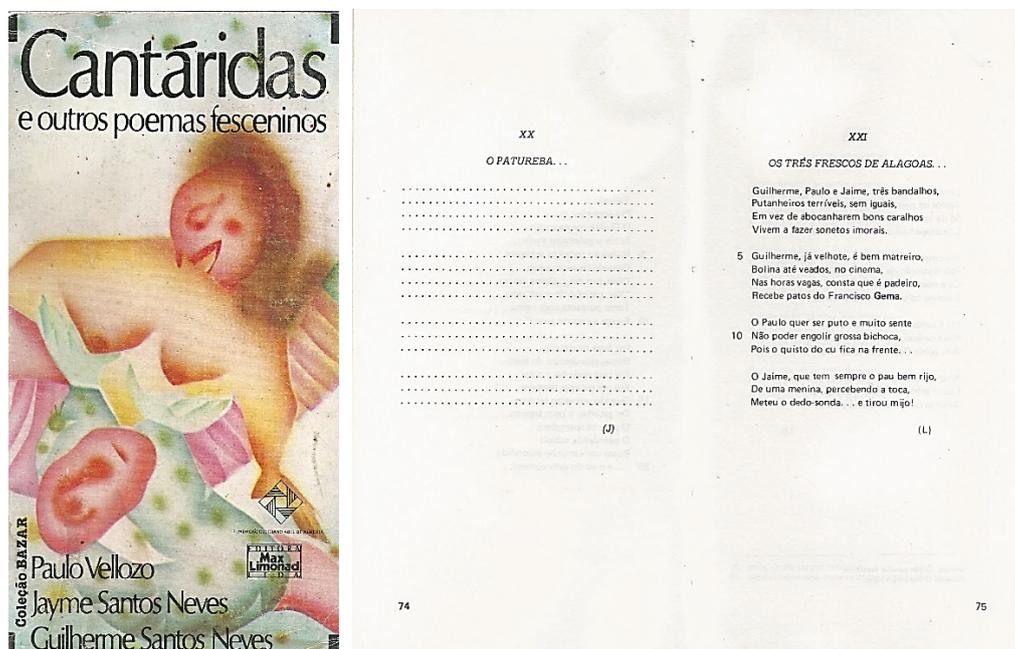
Nas breves crônicas, o humor é conseguido pelo jogo de palavras “moço do viaducto” – isto é, “veado” – e pela metaforização obscena ligada à medicina e à sua prática: “Qual é a doença que o levou ao leito e ao bisturi do dr. Paschoal?”. Com isso a narrativa sobre o engenheiro e o médico ganha um engraçado subtexto: o desejo (“doença”) do “moço do viaducto” o levou ao leito (não do hospital) e ao corpo (não ao bisturi) do médico, igualmente acusado de homossexualismo. Há uma frustração nas “rodas femininas”, e o “caso amoroso” recebe a crítica direta de Olho de Vidro, na medida em que a metáfora se desenvolve a partir do campo semântico da “molestia” e “doença” do engenheiro. Essa situação “imaginada” pelo colunista humorístico envolve figuras do alto circuito social, respeitadas, não obstante sua suspeita pederastia, pela sociedade (Gomes Junior 2017: 9), diferentemente do migrante pardo Henrique e muitos outros que, mais ou menos desprotegidos socialmente – sobretudo pobres, pretos e migrantes –, precisaram buscar alternativas em outros lugares onde pudessem vivenciar sua “molestia” com menos risco.

Esses homens distinguidos pelo desejo imputável de pecado, vício, doença ou crime são as figuras que se dão a ver na poesia humorística de Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves recolhida em *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, livro produzido em Vitória, entre os anos de 1930. Tendo em vista os estudos histórico-sócio-culturais de James Green (2019) e Leonardo Mendes e Renata Vieira (2020) sobre o homossexualismo e a pornografia na *Belle Époque*, e os histórico-crítico-literários de Oscar Gama Filho (1985) e Felipe Fiuza (2009) sobre *Cantáridas*, o propósito neste trabalho é observar alguns aspectos histórico-sociais no tratamento literário humorístico dado por Vellozo e pelos Santos Neves ao tema dos “veados” capixabas nos anos de 1930.

Guilherme Santos Neves (1906-1989), fundador da cátedra de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e um dos grandes estudiosos do folclore capixaba, membro fundador, em 1946, do Centro Capixaba de Folclore, vinculado à Academia Espírito-santense de Letras, produziu, em parceria com o amigo Paulo Vellozo (1909-1977), advogado que atuou como delegado e chefe de polícia, promotor público, político e docente na Ufes (Neves 1985: 265), e com o irmão Jayme Santos Neves (1909-1998), médico e também docente dessa Universidade (Neves

1985: 265-266; Arquivo 2019), *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, obra marcada pelo fato de os três rapazes de família tradicional vitoriense resolverem tirar “sarro” da cara um do outro e de seus amigos e parentes.

Distinguindo-se de Olavo Bilac (pseudônimo Puck), Guimarães Passos (Puff) ou Henrique Coelho Neto (Caliban), que usaram pseudônimos para publicação de seus poemas de “pornografia decotada”, textos tornados palatáveis “para seus pares na imprensa e nos salões literários”, ou de “brejeirice literária”, eufemismo para literatura erótica que fazia corar mas rir também (Mendes; Vieira 2020), os autores de *Cantáridas* não tinham intenções de publicação na época. Talvez por isso, descomprometidos que estavam com a recepção conservadora de suas pilhérias obscenas pelos contemporâneos, acabaram por produzir, a três mãos, uma obra traçada pela singularidade, sexualidade, irreverência (Gama Filho 1985: 11) e silêncio editorial.



Capa e páginas de *Cantáridas e outros poemas fesceninos* (Fotos do autor).

Nos setenta e quatro poemas que integram *Cantáridas* e nos vinte que compõem *outros poemas fesceninos*, várias referências à vida dos autores se encontram, por exemplo, na menção à ascensão profissional de Paulo Vellozo, que transitou de funcionário da secretaria do Ginásio do Espírito Santo a Delegado da Capital. Essa estreita relação entre poemas e biografia dos autores – dados biográficos que compreenderemos barthesianamente como biografemas, isto é, dados do autor em sua dimensão e funcionamento textuais, ficcionais, poéticos (Figueiredo 2007) – se explica pelo modo de produção e pela finalidade desses textos: divertir a família e os amigos (Neves 1985: orelha do livro).

Um dos primeiros e bastante detalhados estudos sobre essa coletânea reunida por Paulo Vellozo é “Histórias fesceninas e poemas cantáridos”, assinado por Oscar Gama Filho. Essa introdução apresenta os fesceninos – “qualquer poema que (...) alie a sátira a uma abordagem lúbrica, em linguagem licenciosa e sem pudores, de temas ligados à sexualidade, tidos como obscenos” (Gama Filho 1985: 12) –, sua história desde as origens na cidade italiana de Fescênia, passando, numa espécie de breve antologia, pelos vários períodos, locais e obras em que esse tipo de poesia foi glosado e preservado.

Ao tratar do livro, propriamente, Gama Filho orienta o leitor para os aspectos fundamentais dos poemas: a predominância do soneto, “empregado fora dos conteúdos da ideologia estética que a criou, constituindo, assim, uma verdadeira paródia a ela” (Gama Filho 1985: 28); a datação presumida dos textos; a linguagem, marcada pela “opulência vocabular (...) não só pela presença de vários arcaísmos, de indianismos, e de inúmeros termos regionais. É grande o número de neologismos”, ademais “da riqueza sinonímica de termos chulos ligados ao sexo e ao corpo” baseados muitas vezes em palavrões oriundos da poesia fescenina portuguesa dos séculos XVIII e XIX (Gama Filho 1985: 29). Em seguida, Gama Filho apresenta os motivos e temas que permeiam os versos cantáridos, como a sodomia, a felação ou a zoofilia (1985: 31) e aponta o traço fundamental que desenha *Cantáridas*: a intertextualidade por meio de paródias a famosos poemas de Shakespeare, Camões, Poe, Gonçalves Dias, Raimundo Correia, Gabriela Mistral et alii (Gama Filho 1985: 34-35).

Além dessa apresentação de Gama Filho, em 1992, na inédita *História da literatura do Espírito Santo*, Luiz Busatto comenta brevemente os poemas cantáridos, destacando sua singularidade, pois “É uma obra feita ao acaso, sem intenção oficial de publicação. (...) O leitor penetra na área reprimida do mundo burlesco, obsceno e licencioso. O feito destes três capixabas erige-se como um mosaico ímpar do gênero dentro do modernismo brasileiro, numa face tardiamente revelada” (1992: 120).

O tema central do livro, o homossexualismo, é um dos aspectos que Felipe Fiuza analisará em trabalho de 2009, *Cantáridas: uma trindade de sátiros na década de trinta*. Nesse estudo, Fiuza expõe sobre a tradição fescenina, a sodomia, a caricatura e o riso como regras do jogo nos poemas; destaca, no capítulo 4, “Paródias áridas: comer um cu ouvindo estrelas”, a leitura paródica e apresenta três poemas suprimidos na edição de 1985.

Apesar de audacioso, o tema do homossexualismo masculino ocorre frequentemente na literatura licenciosa da *Belle Époque* em geral, distinto do feminino, mais comum na literatura libertina (Mendes e Vieira 2020). Esse tipo de conteúdo não era muito admirado pelo público dos anos da *Belle Époque* tardia capixaba, moralmente comportado, fundamentado habitualmente em tabus sociais e preconceitos de toda espécie.

Para Jayme Santos Neves, ao justificar nos anos de 1980 sua permissão para a edição do livro, depois de alguma relutância, a autorização se deveu ao fato de ele ter concluído que o “texto representa e define, em verdade, o espírito de uma época ale-

gre e distante” (1985: 43). Um tempo, podemos inferir, ligado à memória da família e dos amigos e não necessariamente ao contexto de crescente autoritarismo, com a ascensão de Getúlio Vargas e, no caso dos homossexuais, de progressivo controle por parte da família, da justiça, da medicina e da polícia, como relata Green (2019: 201).

Voltando ao que diz respeito à composição de *Cantáridas*, percebe-se que cada poema escrito é registrado ou assinalado individual ou coletivamente por uma única letra, P (Paulo Vellozo), G (Guilherme Santos Neves) ou J (Jayme Santos Neves), revelando assim a natureza da autoria. Exceção curiosa é o poema XXI “Os três frescos de Alagoas...” (Vellozo, Neves e Neves 1985: 75), “assinado” por L (Lapisuinha, apelido de Raul de Oliveira Neves, um primo dos Santos Neves, personagem de 28 poemas, em 4 deles como figura secundária (Fiuza 2009: 46), e alvo de uma série deles em que é chamado de Lápis, Lapisu ou Cabecinha (Neves 1985: 218), mas de autoria de Paulo Vellozo, como comenta Reinaldo Santos Neves (1985: 224). No caso dos poemas escritos em parceria, a letra aparece também no início de cada verso (Fiuza 2009: 16).

Outro aspecto importante, para além de sua dimensão fescenina, é o caráter humorístico fundamental dos poemas com o propósito do riso (Bremmer e Roodenburg 2000), não necessariamente da censura ou crítica, próprias da sátira (Bilac e Passos 1905: 198). Como observa Felipe Fiuza, independente de “as brincadeiras serem ofensivas ao ‘moral’ dos satirizados, a gargalhada não é exclusiva dos satiristas, mas coletiva, porque todos os satirizados também riem” (2009: 29).

Tal ação (dos poetas) e reação (dos satirizados, inclusive os próprios poetas) lembra o ritual da “injúria lúdica”, como argumentamos em outro estudo sobre *Cantáridas* e sua relação com a prática escarninha medieval: “as acusações – explícitas ou veladas por equívocos verbais –, de lascívia, avareza, sodomia, roubo etc., em alguns casos, seriam, na verdade, injúrias não reais, mas brincadeiras e jogos com intenção de pilhéria e diversão” (Sodré 2011: 170). Só assim compreendemos o que Jayme Santos Neves chama de “esculhambação” nos poemas (Neves 1985: 44).

Dentre os noventa e quatro poemas que constituem as duas partes do livro – isto é, “*Cantáridas*” e “*Outros poemas fesceninos*” –, Oscar Gama Filho lista trinta e sete poemas que ele denomina “pró-homossexuais” (1985: 31, nota 24). Além desses, há aqueles que mencionam os “frescos”, sem dedicar-lhes maior atenção.

A opção de Vellozo e dos Santos Neves na glosa do tema dos sodomitas segue uma tradição de assuntos, palavrões e explicitações que remonta aos trovadores medievais com seus “fodidos”, “putos”, “caralhos” e “colhões” (Sodré 2007), e aproveita as lições obscenas de Bocage, Bernardo Guimarães, além de Rabelo e Múcio Teixeira.

Como escapa ao limite deste estudo a observação dos trinta e sete poemas sobre os fanchonos de *Cantáridas*, passamos a examinar alguns que expõem o ambiente que o garçom Henrique parece não ter encontrado no Espírito Santo, o que o levou a migrar para o Rio de Janeiro. “Decadência”, de P(aulo Vellozo), apresenta uma situa-

ção muito comum no final do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro: o ponto de vista dos heterossexuais do “vício” da “veadagem”:

A cara do sacana não negava  
E o rebolar do cu era um indício...  
No entanto, ninguém acreditava  
Pudesse ter o Lápis esse vício...

Quando sobre o meu pau, o anal furo  
O putalhão jogava, eu, sem maldar,  
Apesar de ficar de nabo duro,  
Não cria qu’ele me quisesse dar...

Depois que nos deixou o fresco reles  
Caiu na boca do baixo povinho  
Por andar com o Élvio e co’o *Fidélis*.

Dizem mesmo que o viram, entre touças,  
Na praia do Suá, agachadinho,  
Tendo na ré as bolsas do Rebouças...  
(Vellozo, Neves e Neves 1985: 115)

Nesse soneto de Vellozo, a persona cantárida – chamemos assim a persona satírica desses poemas – narra o assumir-se “fresco” de Lápis. O título “Decadência” já imprime ao texto o juízo e a sentença moral que contornarão esse assumir-se ou, em termos mais atuais, “sair do armário”. O efeito humorístico do poema parece se diluir justamente pelo peso judicatório do título, que efetiva um ponto de vista mais satírico do que humorístico, sacana ou divertido. A despeito disso, o que está em pauta no poema é o “vício” de Lápis e como, com quem e onde ele o pratica.

O estudo de James Green, *Além do carnaval*, indica a existência, a partir dos documentos médicos da época, de dois tipos de homossexuais: os efeminados e os não efeminados. Isso gera uma dificuldade no uso da terminologia: nos anos de 1920 ou anteriormente, “o termo *viado* uniu-se aos epítetos *puto* e *fresco*, no linguajar popular, como outra palavra depreciativa para referir-se a homens efeminados que praticavam sexo com outros homens” (Green 2019: 147). Nos anos de 1930, criou-se “*Bicha*, outro termo para homem efeminado” (Green 2019: 155). Já “*pederasta*”, usado para “designar as atividades homossexuais entre adultos” (Green 2019: 98) desde o século XIX, continua nos anos de 1930 como o mais usado “para designar homens que praticavam [ativa ou passivamente] sexo com outros homens” (Green 2019: 147).

Estudado por Green, Leonídio Ribeiro, que investigou o caso do garçom pardo caipixaba chamado H.[enrique] O., aponta uma espécie de topografia da prática homossexual carioca: as ruas do centro da cidade e quartos de hotéis eram procurados por homens da classe média e baixa; os migrantes e outros homens buscavam “Cinemas,

estações ferroviárias e determinadas ruas [que] estavam entre os múltiplos locais onde podiam encontrar outros homens, e, no entanto, deveriam manter-se cautelosos para evitar as prisões” (Green 2019: 134).

A descrição de Lápis e sua atuação coincidem, desse modo, com o que ocorria na capital. Nas crônicas de Olho de Vidro, como observamos, o tratamento dado aos homossexuais “engenheiro moreno” e “dr. Paschoal” resulta numa visão irônica, insinuadora, mas francamente afirmativa, porque ambos parecem se frequentar a despeito do que dizem as “rodas femininas” num dos locais mais disputados pela sociabilidade da cidade, o Parque Moscoso, zona nobre da capital espírito-santense nos anos de 1930.

Como o engenheiro e o médico, Lápis revela seu traço homossexual para o poeta por meio de dois indícios: a “cara” e o “rebolar do cu”. Normalmente, a cara implica o olhar insinuante, efeminado, passivo, às vezes maquiado, diferente do “invertido honesto”, isto é, homens que “procuram dominar seus instintos anormais e satisfazem seus anormais desejos com recato” e que, por essa razão, “não merecem qualquer punição, já que não são responsáveis por sua doença” (Trevisan 2018: 183), ou “homem verdadeiro”.

No estudo de Green sobre as décadas iniciais do século XX, percebe-se uma “subcultura homossexual” marcada pela urbanidade e pela bipolaridade na atuação sexual dos homossexuais: ativos e passivos reproduzindo, enfim, os papéis de gênero convencionais, masculino e feminino (Green 2019: 145). Como Lápis “rebola o cu”, isso significa que sua adesão ao papel de pederasta passivo está posto pelo poeta, encarado por Lápis como um possível “homem verdadeiro” que, na verdade, não se concretiza, dada sua heterossexualidade. Frustrada a tentativa, Lápis busca a companhia de outros, Élvio, Fidélis, “hóspedes da pensão de D. Grinalda, na Cidade Alta” (Neves 1985: 237-238) – e Rebouças, com quem Lápis se encontra, “entre touças,/ Na praia do Suá, agachadinho”, passivo a suas “bolsas” (os testículos [Almeida 1981: 49]).

Um outro aspecto a ser apontado é a bissexualidade e a vida dupla de alguns homens, comum no período histórico abordado por James Green e no contexto dos poemas de *Cantáridas*. Nas primeiras décadas do século XX, os “homens verdadeiros” poderiam ser bissexuais, solteiros ou casados, que, dadas as coerções sociais e jurídicas, preferiam seguir o modelo normativo heterossexual, casando-se com uma “moça de família”. Segundo Green, “Presume-se que esse tipo de pressão institucional a fim de desencorajar atividades homossexuais servia para disciplinar e desmoralizar alguns indivíduos, que acabariam por reverter a um estado de ‘normalidade’ heterossexual”, ainda que alguns resistissem e mantivessem seus desejos “incuráveis” (Green 2019: 201).

Embora o teor dramático dessa situação não se evidencie no poema que se quer, decerto, humorístico, pode-se inferi-la de certa maneira no poema “Na encruzilhada do destino...” (1985: 132), em que P(aulo Vellozo) noticia o casamento de Lápis e relata a reação de seus parceiros de “fodança”:

O Lápis vai casar-se. E o *Lauro* Vaca  
Já sente o olho do cu lacrimejar;  
Saudoso, de antemão, daquela estaca  
Que usava pra no rabo encastoar.

Choram também *Fidélis*, o *Vilaça*,  
A *Letargal* família fodilhona,  
O *Élvio*, *Pé-de-Boi*, a *Grinaldaça*,  
Locatários do nabo do fanchona.

O Lápis, co'a bichoca comovida,  
Distribui pentelhões como lembranças...  
Dá fodotes nos cus, por despedida...

E a turma agradecida e conformada  
Inaugura-lhe – em meio da fodaça –  
O perfil do caralho... na sacada!

Ausente a figura da noiva, importa à persona do poema narrar o fim de um período de “bandalheira” de Lápis, cuja pederastia se encerra em prol de seu novo estado civil (e sexual). Desse modo, *Lauro* (o itálico nos nomes próprios indica a substituição que os editores fizeram do nome original no poema por outro, evitando assim a suscetibilidade dos membros da família dos mencionados [Neves, R. 1985: 45]), *Fidélis*, *Vilaça*, *Élvio*, *Pé-de-Boi* e *Grinaldaça* recebem “pentelhões” (em vez de cachos de cabelo, como na tradição das lembranças afetivas) e “fodotes nos cus, por despedida”. O desfecho, ou chave de ouro do soneto, centra-se no que marca a figura de Lápis no poema: fanchono ou pederasta ativo cristalizado no perfil não de seu rosto, mas de seu “caralho”.

Observando a produção de *Cantáridas*, a partir da consideração um pouco mais detalhada do contexto histórico e social de sua época, de fato surpreende, por um lado, o à vontade e certa “descontração” com que os autores lidaram com o tema. Por outro, a ausência ou omissão, salvo melhor leitura, de uma perspectiva médica negativa no discurso e na linguagem, especialmente nos poemas de Jayme S. Neves, estudante de Medicina e, logo em seguida, médico, portanto, próximo do ponto de vista que encarava os homossexuais como invertidos, desviados e doentes. Isso porque os anos de 1930 e 1940 foram particularmente alarmantes e arriscados para as práticas homossexuais e, por conseguinte, para os poemas fesceninos, como vimos, uma vez que as instituições centrais do Estado, a polícia, a justiça e a medicina, tentavam descrever, definir, refrear e subjugar o que se considerava um “desvio” no ideal de sociedade naqueles anos.

Como se sabe, os caracteres cômicos são definidos a partir de seus pequenos defeitos (Propp 1992: 135). No contexto dos anos de 1930, ser “veado” era um deles, em especial quando era a expressão de sacanagem dos próprios personagens que

atuavam nos poemas. Para Vladímir Propp, “Cômicos podem ser os covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os mandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os esganados” (1992: 135). Não é difícil inferir dessa lista os caracteres que as personas cantáridas acusam: *mandrinhos* (que driblam as normas como Jaime e Lápis) e *esganados* (de desejo, como todos os alvos dos poemas). Coincidem, assim, com o perfil literário dos vários pederastas cantados desde os antigos, como os efeminados de Juvenal, até os contemporâneos “veados” dos Santos Neves e Vellozo.

No tenso ambiente dos anos de 1930, em que a Grande Depressão se alia à ascensão do comunismo e do fascismo, à grande crise política que, no Brasil, ensejou o governo autoritário de Getúlio Vargas e, em alguns pontos de vista, a tendência à eugenia, o homossexualismo se tornou um dos alvos mais visíveis das instituições defensoras da “harmonia” social. Doutores e advogados de classes alta e média tendiam a considerar que “comunistas, fascistas, criminosos, negros degenerados, imigrantes e homossexuais deveriam ser contidos, controlados e, no caso destes últimos, se possível, curados”. Nessa perspectiva, esse período persecutório por meio de um “campo de testes”, cujo objetivo era “purificar a nação brasileira e curar seus distúrbios sociais” (Green 2019: 203), passa ao largo do discurso de *Cantáridas*, embora se detecte nele o olhar patriarcalista que “aceita” os frescos, fanchonos e frescalhões apenas sob o viés do riso e da esculhambação via tradição literária, evidenciada nas paródias de famosos autores e poemas.

Precavida e provavelmente, os moços de *Cantáridas*, dois deles com formação em Direito e atuando na polícia, consideraram o perigo de se publicar o livro audacioso aos olhos da província capixaba, uma vez que as leis estavam atentas à “pornografia” não “decotada”, mas inteiramente *nua* do livro. Conforme João Silvério Trevisan, o Código Penal brasileiro foi reformado em 1932 e nele foi “acrescido, no capítulo que incluiu o ‘ultraje ao pudor’, da proibição de circulação em território nacional de folhetos, livros, periódicos, jornais, gravuras etc. que ofendessem a moral pública”. Desobedecida a lei, a infração implicava de “seis meses a dois anos de prisão do responsável, além de multa e perda do objeto onde constasse a ofensa (o que significava, na prática, que as publicações podiam ser recolhidas por ordem judicial)” (Trevisan 2018: 164-165). Diante dessas restrições, os Santos Neves e Vellozo preferiram manter seus poemas sob a tutela bem-humorada dos amigos, dos familiares. E, depois do silêncio de décadas, da posteridade.

Os tempos não estavam para “bundeiros” nem seus cantores.

## OBRAS CITADAS

ALMEIDA, Horácio de. *Dicionário de termos eróticos e afins*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. *Arquivo Público recebe coleção documental do médico Jayme Santos Neves*. Vitória: Arquivo Público, 2019. Disponível em: <<https://ape.es.gov.br/Not%C3%ADcia/arquivo-publico-recebe-colecao-documental-do-medico-jayme-santos-neves>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

BILAC, Olavo, e Guimarães Passos. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

BREMMER, Jan. Herman Roodenburg. Introdução. *Uma história cultural do humor*. Trad. de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. 13-25.

BUENO, Alexei (Org.). *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BUSATTO, Luiz. Sátira. HISTÓRIA da Literatura do Espírito Santo. Vitória: Cultural-ES, [1992]. Datiloscrito inédito constante do acervo da Coleções Especiais da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo. Tombo n. 869,0 (81) (091) H 673. Parte II, p. 112-120.

FIGUEIREDO, Eunice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. *Criação e critic* (São Paulo), n. 12, p. 182-194, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

FIUZA, Felipe de Oliveira. *Cantáridas: uma trindade de sátiros na década de trinta*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Espírito Santo 2009.

GAMA FILHO, Oscar. Histórias fesceninas e poemas cantáridos. Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves, e Guilherme Santos Neves. *Cantáridas e outros poemas fesceninos*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 11-41.

GOMES JÚNIOR, João. “Frescos” e “Bagaxas”: apontamentos acerca do discurso médico sobre a homossexualidade e a prostituição masculina no Rio de Janeiro entre 1900 e 1930. In: ANAIS do XXIX Simpósio de História Nacional. *Contra os Preconceitos: História e Democracia*. Brasília: Associação Nacional de História, 2017. 1-12.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX*. Trad. de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Edunesp, 2019.

LAPA, Manuel Rodrigues. Vocabulário. . *Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 3. ed. ilustr. Lisboa: João Sá da Costa, 1995. 287-392.

MENDES, Leonardo; VIEIRA, Renata Ferreira. *Pimentões (rimas d’O Filhote)*, de Puff e Puck: Olavo Bilac, Guimarães Passos e a “pornografia decotada” na *Belle Époque*. 2020. [Texto inédito].

NEVES, Inês de Aguiar dos Santos. *Kodack: as origens de Cantáridas*. Lino Machado, Paulo Roberto Sodré, e Reinaldo Santos Neves, orgs.). *Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Ufes, 2007. 145-152.

NEVES, Reinaldo Santos. Comentários. Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves, e Guilherme Santos Neves. *Cantáridas e outros poemas fesceninos*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida; São Paulo: Max Limonad, 1985. 215-263.

PUFF (Guimarães Passos), e PUCK (Olavo Bilac). Pimentões (rimas d'O Filhote). Rio de Janeiro: Laemmert, 1897. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=75773>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SIMÕES JÚNIOR, Alvaro Santos. *A sátira do parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Unesp, 2007.

SODRÉ, Paulo Roberto. Unos con otros contra natura, e coftúbre natural: sobre a sodomia na sátira galego-portuguesa. *Signum* (São Paulo), n. 9, p. 121-150, 2007.

SODRÉ, Paulo Roberto. Camões (e injúria lúdica) em Vitória, 1933: a propósito de sonetos de g. em *Cantáridas*. *Ciências Humanas e Sociais em Revista* (Seropédica), v. 33, n. 2, p. 163-174, jul.-dez. 2011.

SODRÉ, Paulo Roberto. *Cantáridas e “Alfinetadas” na Vida Capichaba: estudo sobre literatura satírica produzida no Espírito Santo (década de 1920)*. Relatório de atividades (Licença para Capacitação) – Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. [Inédito].

TREVISAN, João Silvério. Entra em cena o homossexualismo. Rumo ao confinamento psiquiátrico-policial. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil. Da Colônia à atualidade*. 4. ed. revista, atualizada e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. 172-186.

VEIGA, Edilson. Há 30 anos, OMS retirava homossexualidade da lista de doenças. *Deutsch Welle Brasil*, Bonn, 17 maio 2020. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/h%C3%A1-30-anos-oms-retirava-homossexualidade-da-lista-de-doen%C3%A7as/a-53447329>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

VELLOZO, Paulo, Jayme Santos Neves, e Guilherme Santos Neves. *Cantáridas e outros poemas fesceninos*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida; São Paulo: Max Limonad, 1985.

VIDRO, Olho de. Pavilhão das bonecas. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 51, 1925. Acervo eletrônico da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590\\_1925\\_00051.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1925_00051.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2021.

VIDRO, Olho de. Pavilhão das bonecas. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 53, 1925. Acervo eletrônico da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590\\_1925\\_00053.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1925_00053.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2021.

VIDRO, Olho de. Pavilhão das bonecas. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 55, 1925. Acervo eletrônico da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590\\_1925\\_00055.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/156590/per156590_1925_00055.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2021.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### SEXUALIDADES “INVERTIDAS” E TRANSGRESSORAS: BOM-CRIOULO E O DETERMINISMO NO NATURALISMO BRASILEIRO

Erica Schlude Wels<sup>1</sup> (UFRJ)  
e Aline de Freitas Germano<sup>2</sup> (UFRJ)

RESUMO: O objetivo do presente artigo é, primeiramente, reunir algumas visões da historiografia literária brasileira acerca da obra *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha (1991 [1895]). Apesar da polêmica que o cercou, quando da sua publicação, o romance é visto como um dos pioneiros, em língua portuguesa, no tratamento do homoerotismo. Nossa hipótese principal é a centralidade da temática da sexualidade, compondo um trágico triângulo amoroso marcado tanto por avanços – herói negro, romance interracial, denúncia dos castigos físicos na marinha, quanto por retrocessos, ou permanências – insistência numa postura ativa (tipo masculino, como Amaro) versus passiva (tipo feminino, como o jovem grumete Aleixo). Assim, a obra embaralha os gêneros (Amaro – Aleixo – Carolina), para em seguida sustentar certos essencialismos ao demarcar tipos masculinos e femininos. Tal postura é condizente com o arcabouço teórico científico da época, base do ideário naturalista, presente no pensamento de Sigmund Freud, aqui sintetizado. Nas chamadas “inversões”, assim como nos conceitos de “pulsão” e “libido”, teorizados por Freud, ecoam as descobertas de Charles Darwin.

PALAVRAS-CHAVE: *Bom-Crioulo*; naturalismo; “inversão”.

### “INVERTED” AND TRANSGRESSIVE SEXUALITIES: BOM-CRIOULO AND DETERMINISM IN BRAZILIAN NATURALISM

ABSTRACT: Primarily, the present article aims to gather some points of view of the Brazilian literary historiography about the work *Bom-Crioulo* (1991, [1895]), by Adolfo Caminha. Despite the controversy surrounding it, the novel was considered one of the pioneers of the Portuguese language on the approach of Homoeroticism at the time it was published. Our principal hypothesis is the importance of the sexual thematic, which composes a tragic love triangle, characterized as well as by advances – a black hero, an interracial romance, denunciation of the physical punishments on the Navy, but also by retreats or continuities – insistence for an active position (masculine types as Amaro) versus passive (feminine types as the young cabin boy Aleixo). Therefore, the work shuffles the genders (Amaro – Aleixo – Carolina) to shortly sustain certain essentialisms to distinguish between masculine and feminine types. However, this position is compatible with the scientific theoretical framework of this time, the basis of the naturalistic ideology, also present on the here summarized thinking of Sigmund Freud. The so-called “inversions” as well as on Freud’s concepts of “Drive” and “Libido” echo the discoveries of Charles Darwin.

<sup>1</sup> eswels@letras.ufrj.br - <http://lattes.cnpq.br/6383798999057526>

<sup>2</sup> alinedefreitasgermano@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/5500241055905548>

KEYWORDS: *Bom-Crioulo*; naturalism; “inversion”.

Recebido em 30 de abril de 2021. Aprovado em 25 de junho de 2021.

“O navio, espaço em trânsito, entre-lugar entre mundos às vezes tão díspares.”

Maria Zilda F. Cury

## INTRODUÇÃO

Adolfo Caminha nasceu no Ceará, em 1867, e faleceu em 1897. Segundo Howes (2005), o escritor atuou como funcionário público e oficial da marinha. Em 1895, já era conhecido pela publicação de *A normalista* (1893), além de artigos e críticas divulgadas na imprensa.

O *Bom-Crioulo* (1895) desenha a tragédia que une libidinosamente três personagens, tocando em temas tabu para a época, como um romance interracial, a homossexualidade e os castigos físicos presentes na Marinha. O objeto do presente artigo é apresentar uma leitura a partir dos marcadores sexuais e de gênero, num movimento tanto de manutenção das convenções naturalistas, quanto de transgressões, motivos que provavelmente levaram ao seu apagamento do cânone literário, até as décadas finais do século XX.

Na segunda metade do século XIX, a indústria açucareira já se encontrava em declínio e um novo molde de nação se delineava, em consonância com os anseios das classes médias urbanas, o incremento na economia e a propagação de idéias liberais, abolicionistas e republicanas. De acordo com Bosi (2012: 163), “de 1870 a 1890 serão essas as teses esposadas pela inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu, que na época se constelava em torno da filosofia positiva do evolucionismo.” Dá-se a passagem de uma sociedade agrária, latifundiária, escravocrata, a um estágio de valores burgueses e urbanos. É importante frisar que “a arte realista-naturalista correspondeu ao período de consolidação do poder político da burguesia, na segunda metade do século XIX” (Abdalla e Campedelli 2004: 132).

As escolas realista e naturalista surgem na França, tendo como precursores Gustave Flaubert (1880-1954) e Émile Zola (1840-1902), respectivamente. Moisés (1985) sustenta que esses movimentos literários tinham como objetivo produzir uma arte que abandonasse o subjetivismo romântico e apresentasse leituras críticas da sociedade. Assim, “É uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais usados nas últimas décadas do século.” (Bosi 2012: 167)

Nelson Werneck Sodré (1965), comparando as abordagens realista e naturalista, afirma que o primeiro é mais esteticizante, recusando-se a atingir a profundidade analítica do segundo. Justamente essa qualidade evitaria o desprezo pela patologia, correntemente abordada pelo naturalismo:

O século XIX é conhecido como o período da sexualidade encarcerada, muda e hipócrita. E, no entanto, é nessa época que proliferam textos exibindo corpos nus e “perversões” de toda espécie. É lógico que essas ousadias eram permitidas porque, através do estudo e da análise dos chamados fenômenos anormais, o que se buscava era exatamente defender a normalidade e a ordem. (Castello Branco 2004: 53)

Todavia, a sexualidade é sempre marcada pelo signo do paradoxo; tanto como explosão discursiva, da qual fala Foucault (2006), quanto nas descobertas psicanalíticas, esconde um núcleo conservador: a catalogação de tipos “abjetos” e “desviantes” (ao renegar o ideal biologizante e reprodutor) segue critérios cientificistas.

### **O NATURALISMO NO BRASIL: O BOM-CRIOULO**

O século XIX foi singular no que diz respeito à forma como os indivíduos moldaram suas percepções acerca do mundo. Essas noções foram atingidas por meio de uma grande investigação diagnóstica sobre a realidade e o ser humano. Estabelecer o conceito de Naturalismo não é tarefa das mais simples, sobretudo porque a objetividade difundida pelo movimento não foi uma característica exclusiva sua. Por essa razão, Abdalla e Campedelli (2004: 133) afirmam que “o conceito de Realismo-Naturalismo é bastante amplo”. Fundada em 1881 no Brasil, com o romance *O Mulato*, de Aluísio Azevedo (1853-1913), a corrente estética naturalista, segundo Oliveira, “pode ser compreendida como uma radicalização dos preceitos realistas, principalmente no que tange à concepção determinista do comportamento humano.” (2008: 57).

Em nosso país, o surgimento do Realismo está associado ao nome de Tobias Barreto (1839-1889), que propagou no país os ideais científicos, filosóficos e estéticos do Realismo europeu. Sílvio Romero (1851-1914), em *O Naturalismo em Literatura* (1882), reivindica para si a conquista de ter sido o introdutor do pensamento naturalista no Brasil. É de sua lavra *A poesia contemporânea e sua visão naturalista* (1869), ensaio que, segundo ele, escreveu quando Émile Zola ainda era desconhecido para o público brasileiro. De fato, Sílvio Romero difundiu, juntamente com Tobias Barreto, uma série de novas teorias, tais como: o Naturalismo de Charles Darwin (1809-1882), a base do evolucionismo de Herbert Spencer (1820-1903), a sociologia de Hippolyte Taine (1828-1893), ou melhor, seu método crítico-sociológico. Essa iniciativa provocou no Brasil um ambiente propício à aceitação, tanto do Realismo quanto do Naturalismo, uma vez que ambos existiram como consequência do advento do Positivismo, do Evolucionismo, em suma, de novos conceitos e avanços científicos do século XIX. Entretanto, o estudo de novas correntes que obteve maior repercussão em nosso contexto literário foram as críticas produzidas por Machado de Assis (1839-1908), em 1878, sobre *O Crime do Padre Amaro* (1875) e *O Primo Basílio* (1878), ambos do escritor português Eça de Queirós (1845-1900).

A fim de acentuar as distinções entre o Realismo e o Naturalismo, afirmamos:

O Naturalismo surgiu no Brasil como uma “literatura imoral”, em face dos preconceitos provincianos. Na verdade, sua ação teve caráter reformista: uma adequação do país aos padrões estéticos e ideológicos mecanicistas da Europa industrializada. Temas ou assuntos característicos do Naturalismo – como o anticlericalismo, o republicanismo, a luta contra o preconceito racial e contra o puritanismo sexual – permitiram novas definições sócio-culturais sobre a identidade do país. (Abdalla e Campedelli 2004: 138)

A literatura produzida nesse período utilizou tanto o cientificismo, quanto, em certa medida, o grotesco, na tentativa de compor um mosaico da sociedade, confirmando que as atitudes humanas podem ser explicadas através de aspectos fisiológicos, biológicos e científicos.

Quando lançado, *Bom-Crioulo* provocou algumas reações exaltadas sobre a imoralidade do tema, além de uma onda de mexericos entre os críticos, que tentaram enxergar na vida do autor um espelho do escrito. Na opinião de Howes (2005), isso se deve ao fato de Adolfo Caminha não cultivar boas relações entre o círculo literário da época. A crítica literária brasileira mais recente dedica espaços variados ao romance. Na historiografia e em muito de sua fortuna crítica, a obra normalmente tem sua importância reconhecida entre o cânone naturalista: “resiste ainda hoje a uma leitura crítica que descarte os vezos da escola e saiba apreciar a construção de um tipo, o mulato Amaro, coerente na sua personalidade que o move, pelos meandros do sado-masiquismo, à perversão e ao crime” (Bosi 2012: 217; grifo nosso).

Na visão de Antônio Cândido (2007), “Adolfo Caminha, indo mais longe e fazendo obra bem melhor [em relação ao citado romance *A carne*, de Júlio Ribeiro], escreveu o primeiro romance brasileiro centralizado pelo homossexualismo (*sic*): *Bom-Crioulo*.” (2007: 71)

A crítica Lúcia Miguel-Pereira (1960) compara a obra aos melhores momentos atingidos por Aluísio Azevedo (1857-1913), como *N’O Cortiço* (1890), chegando a considerá-los pontos altos do Naturalismo. Ao lado desse reconhecimento, ela confessa desconforto com o universo temático retratado por Caminha:

Até o mau-gosto por vezes desagradável de Caminha como que torna mais convincente a triste condição dos homens que evoca, oficiais endurecidos pelo hábito do mando, marinheiros desmoralizados por uma disciplina cruel. Gente rudimentar, gente grosseira – mas gente de verdade, obrigando o leitor a sentir a fatalidade do destino que a faz tão miserável. (Miguel-Pereira 1960: 9)

A despeito de um padrão que insiste na anormalidade do desejo homossexual, pois vinculado ao olhar cientificista reprodutor, o romance entrelaça categorias interseccionais, como raça, gênero e classe, misturando-as a partir de um denominador

comum: as paixões que levam as personagens a pagar um alto preço pelo vínculo erótico.

## SEXUALIDADES ABJETAS

Howes (2005) destaca que a obra é “o primeiro grande romance brasileiro a tratar da homossexualidade e um dos primeiros a ter um herói negro.” (2005: 171). Bezerra (2006) afirma que *Bom-Crioulo* foi antecedido por *Um homem gasto* (1885), de Ferreira Leal (1850-1914) e *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia (1863-1895), no Brasil; e pel *O Barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho (1855-1917), em Portugal.

A relação do marinheiro negro Amaro com o grumete louro Aleixo termina no ponto onde se iniciara. O jovem consegue fazer de Amaro seu escravo – replicando, assim, na relação erótica, a escravidão que Amaro havia deixado para trás. O negro é convertido ao seu destino infeliz – dele teria escapado temporariamente. A paixão desenfreada o restitui à antiga forma violenta. Aleixo, de rapazinho inocente, passa a manejar com desenvoltura as armas e estratégias da malícia, remetendo ao tipo de mulher perigosa e ardilosa; Carolina, que complementa o triângulo aparentemente invertido, apresenta-se vitimizada ao leitor, na condição de mulher e ex-prostituta; contudo firma-se, com o desenrolar da narrativa, em uma mulher sedutora e manipuladora.

Nesse jogo entre descrição e condenação, como dissemos anteriormente, avanços e retrocessos, a relação Amaro-Aleixo é comparada, em diversas passagens, a um delito contra a natureza, idéia, aliás, compartilhada entre os demais marinheiros, ainda que muitos o pratiquem. É importante frisar a onipresença do corpo. Trata-se de uma obra erótica e sensual, que traz um ícone da estética *gay*: o marinheiro. O fetiche do marinheiro é flagrante na personagem Aleixo, cuja delicadeza é pintada em detalhes. Aceitando a proteção oferecida por Amaro e rendendo-se às investidas eróticas, Aleixo surge ao leitor como um Apolo iluminado pelo alvo uniforme:

quem o visse agora, lesto e vivo, acudindo à manobra, muito aseado sempre na sua roupa branca, o boné, de um lado, a camisa um pouquinho decotada na frente, deixando ver a cova do pescoço, ficava lhe querendo bem, estimava-o deveras. Essa metamorfose rápida e sem transição perceptível foi obra de Bom-Crioulo, cujos conselhos triunfaram sem esforços no ânimo do grumete, abrindo-lhe na alma ingênua de criança o desejo de conquistar simpatias, de atrair sobre a sua pessoa a atenção de todos. (Caminha 1991: 40-41)

Ao longo da narrativa, Aleixo é marcado pela passividade, podendo ser interpretado como um “pólo feminino”. Com sua graça e juventude, termina disputado pelo negro másculo, homossexual, e Carolina, a portuguesa proprietária da pensão na qual Amaro aluga um quartinho para o casal se encontrar. Ex-prostituta de meia-idade, heterossexual, solteira, a mulher reivindica a posse do jovem afeminado. Pelo que foi

exposto até aqui, podemos depreender que as identidades de gênero apresentam-se embaralhadas, pois as características das personagens fogem aos tipos tradicionais. Em outras palavras, em termos interseccionais, tanto a sexualidade quanto o gênero são expostos de forma fluida e transgressora, para os padrões da época, porém a raça é o pólo onde os estereótipos se fazem mais presentes. O narrador enfatiza a negritude de Amaro, da mesma forma que acentua a origem portuguesa de Carolina e os traços louros de Aleixo: “Faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher!...que beleza de pescoço, que delícia de ombros!...” (Caminha 1991: 58)

Amaro e Carolina apresentam marcas ativas, configurando-se, numa leitura heteronormativa, como pólos “masculinos”. Por outro lado, é marcante, no rapaz, a submissão ao desejo do amante, despindo-se, obediente: “exigiu que ele ficasse nu, mas nuzinho em pelo.”; “o pequeno, submisso e covarde, foi desabotoando a camisa de flanela, depois as calças, em pé, colocando a roupa sobre a cama, peça por peça.” (Caminha 1991: 57). A delicadeza de Aleixo contrasta com a força física que é uma das marcas do “Bom-Crioulo”. Ele é forte como um touro, flexível e ágil como um felino – um predador, talvez uma pantera:

Dentro do negro rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea... (Caminha 1991: 56);

Às nove horas, quando Bom-Crioulo viu Aleixo descer, agarrou a maca e precipitou-se no encaixo do pequeno. Foi justamente quando o viram passar com a trouxa debaixo do braço, esgueirando-se felinamente. (Caminha 1991: 47)

A paixão, no romance, é concebida como uma das fraquezas comuns à espécie humana, independente do sexo. Visão avançada, para o século XIX, no entanto, tornada complexa à luz de um triângulo amoroso que só é possível a partir de papéis específicos: Negro masculino *versus* mulher masculinizada *versus* grumete feminino. Na verdade, tanto a ex-prostituta quanto o ex-escravo se apaixonam pela “mocinha” presente no grumete – este, vale-se disso para garantir seu sustento. O jovem é vítima até de um “defloramento” por parte de Carolina.

Se, durante o Romantismo, pode-se notar um apagamento do protagonismo negro, na obra em questão se dá seu resgate. Por um lado, vale ressaltar que Amaro apresenta qualidades convenientemente associadas aos heróis: coragem, resistência, senso de justiça. É ainda personagem complexa, bem delineada, pois está longe de ser perfeito. Às vezes, sucumbe à raiva, bebe em excesso, se entedia. Sobretudo nos castigos físicos, Amaro é descrito de forma animalizada, sobre-humana, afinal foi por meio das chibatadas da triste vida de outrora, como escravizado, que o marinho desenvolveu costas férreas: “Os grandes pesos era ele quem levantava, para tudo aí vinha Bom-Crioulo com o seu pulso de ferro, com a sua força de oitenta quilos, mostrar como (...) se trabalhava com gosto” (Caminha 1991: 35).

Por outro lado, a tragicidade que permeia a obra remete ao “amargo” (do Latim *amaro*) da paixão carnal fadada à ruína. O nome também remetia à obra célebre O

*crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz, a qual retrata uma trama de paixão e ruína e tem como palco uma homônima Rua da Misericórdia. A personagem é um exemplo de Zoomorfização, traço do ideário determinista. Vincula-se ao erotismo, uma vez que a relação entre Amaro e o grumete reproduz o transbordamento dos limites proporcionado pela experiência erótica, como Bataille a descreve: “a animalidade é mesmo tão bem mantida no erotismo, que o termo animalidade, ou bestialidade, não cessa de lhe estar ligado.” (Bataille 2013: 118) Carolina é também zoomorfizada – o recurso torna-a mais próxima do estereótipo másculo e empresta-lhe características grotescas. Tem pêlos no buço; seu corpo de mulher madura aproxima-a de uma “uma grande corveta bojuda” (Caminha 1991: 59) e, finalmente, assemelha-a a uma vaca no campo que só falta urrar.

Em seus embaralhamentos de gêneros e paixão interracial, a obra de Caminha representa três tipos: o negro, o sodomita e a mulher masculinizada (Alós 2009: 19). A representação tipológica é garantida pela inspiração dos romances de tese naturalistas. Essas categorias se encaixam no que McClintock (2010) denomina tipos “abjetos”. Todos também pertencem à zona abjeta dos trabalhadores humildes, pois vivem dos poucos recursos obtidos de suas atividades laborais.

#### **SOBRE UM TABULEIRO DETERMINISTA: FREUD E DARWIN**

As personagens têm pouca chance de escapar ao destino. Em sua trajetória, que se compara a movimentos sobre uma espécie de tabuleiro de jogo, são presas fáceis de determinismos, isto é, a influência do meio, da raça, do momento: “Desnudam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas naturais (raça, clima, temperamento) ou as culturas (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área de liberdade” (Bosi 2012: 169).

Nesse contexto, o espaço é item de grande relevância sobre o tabuleiro do jogo literário. “Há no romance uma atenção pormenorizada pelo ambiente, lugares e paisagens que tenderão a revelar e justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito.” (Bernardi 1975: 271). Em síntese, três ambientes estruturam a narrativa: as embarcações (corveta, couraçado); o sobradinho da Rua da Misericórdia e o hospital. A corveta apresenta-se através de imagens e metáforas que vão da glória à decadência. “enorme garça branca” / “esquife agourento” / “esplêndido aspecto guerreiro” / “grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar”.

A embarcação, organicamente, irá decidir o destino do “Bom-Crioulo”. Inicialmente, é palco onde ele desempenha com gosto suas tarefas e passa de escravo fugido a marinheiro elogiado pelos superiores, de onde vem sua alcunha. Na horizontalidade do espaço externo do convés, goza do vento e do contato revigorante do mar, o qual remete sempre à liberdade, opondo-se às crueldades da escravidão: “Todo o conjunto da paisagem comunicava-lhe uma sensação tão forte de liberdade e vida que até lhe vinha vontade de chorar” (Caminha 1991: 27). É nesse mesmo espaço que conhe-

ce o jovem grumete. O navio assiste à sua metamorfose – de homem marcado pela exuberância física, passa à decadência total. Inclusive, o narrador salienta que ele era, inicialmente, contrário às paixões homossexuais: “Revolta-se contra semelhante imoralidade que outros de categoria superior praticavam ali mesmo sobre o convés” (Caminha 1991: 43). Mas consonante com a estética naturalista, a natureza termina por ditar as normas: “Justificado perante sua consciência, tanto mais quanto havia exemplo ali mesmo a bordo (...) Se os brancos faziam, quanto mais os negros! É que nem todos podem resistir: a natureza pode mais que a vontade humana” (Caminha 1991: 62).

No triângulo amoroso entre os dois marinheiros e a ex-prostituta, transparece uma série de condutas que Sigmund Freud (1856-1939) classificaria como “inversões”, em seus inumeráveis graus. Tais idéias encontram-se reunidas n’*Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2016 [1905]), um dos trabalhos mais conhecidos do “Pai da Psicanálise”, no qual, à luz das teorias sobre a sexualidade vigentes desde o século XIX, o psicanalista disserta sobre o infantil, as perversões e os fetiches.

### AS “INVERSÕES” DE GÊNERO

Uma característica central para a compreensão da trama é a possessividade de Amaro em relação a Aleixo, traço tipicamente associado a relações heteronormativas. Freud salienta que a homossexualidade é prática atemporal e subordinada às regras da sua época, embora não se liberte, em seus escritos, das concepções conservadoras e falocêntricas sobre gênero:

Dos gregos, onde os homens mais viris figuravam entre os *invertidos*, está claro que o que inflama o amor do homem não era o caráter masculino do efebo, mas sua semelhança com uma mulher, bem como seus *atributos anímicos femininos*: a timidez, o recato, e a necessidade de ensinamentos e assistência. (FREUD 2016 [1905]: 23; grifos nossos)

Assim sendo, podemos vislumbrar o modo com que, pelo elenco de atributos estereotípicos, o autor engendra um deslocamento do gênero de Aleixo, feminilizando-o:

Era um misto de amor, ciúmes e ódio. Aleixo era uma terra perdida que ele devia conquistar fosse como fosse, ninguém tinha o direito de lhe roubar aquela amizade, aquele tesouro de gozos, aquela torre de marfim construída pelas suas próprias mãos. Aleixo era seu, pertencia-lhe de direito, como uma coisa inviolável. (Caminha 1991: 57)

A relação entre amor/ódio apresenta-se como pendular. Freud localiza esse processo no inconsciente: “é por intermédio dessa ligação da libido com a crueldade que se dá a transformação do amor em ódio, das emoções afetuosas em monções hostis,

que é característica de um grande número de casos de neurose e até do que parece da paranoia em geral” (Freud 2016 [1905]: 59).

Na tipologia freudiana, poderíamos falar em “Inversões Objetais” presentes na trama de Adolfo Caminha. Trata-se de “inversões” na escolha de objeto amoroso, diferenciando entre “objeto amoroso a pessoa de quem provém o objeto sexual e alvo sexual a ação para a qual a pulsão impele”. Aleixo poderia ser o que hoje denominamos “bissexual”, isto é, um invertido anfígeno “ou seja, seu objeto sexual pode pertencer tanto ao mesmo sexo quanto ao outro” (Freud 2016 [1905]: 22). Essa característica se faz presente, no texto, como no seguinte trecho: “começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca antes experimentados, como uma vontade ingênita de ceder aos caprichos [de Amaro]” (Caminha 1991: 127). Amaro é um “invertido completo”, posto que só se relaciona com seres do mesmo sexo, salvo uma única experiência heterossexual, em seu passado, como ele relembra. A respeito dos invertidos, Freud postula que “O número de tais pessoas é bastante considerável, embora haja dificuldades de apurá-lo com precisão (...) comportam-se de maneira muito diversificada em vários aspectos” (Freud 2016 [1905]: 20). Dessa forma, as três personagens são exemplo do *continuum* de “Variações [que] coexistem independentemente umas das outras” (Freud 2016 [1905]: 22) entre os invertidos. Aleixo é a personificação de “uma conjugação de caracteres de ambos os sexos, como que um compromisso entre uma moção que anseia pelo homem e outra que anseia pela mulher: e por assim dizer, o reflexo especular da própria natureza bissexual” (Freud 2016 [1905]: 22), enquanto Carolina é catalisadora das manifestações anímicas para com o outro sexo, performando desenvolvida e desinibida libido: “porque é que ela, com os seus trinta e oito anos, não tinha o direito de gozar? Historias! Mulher é sempre mulher e homem sempre é homem” (Caminha 1991: 65).

A despeito da tipologia taxativa que propõe em suas teses, Sigmund Freud esboça que a escolha do objeto sexual é mais fluida do que se convencionaria. Assim sendo, podemos vislumbrar a natureza das pulsões, sendo necessário diferenciá-la:

É provável que, de início, a pulsão sexual seja independente de seu objeto, e tampouco deve ela sua origem aos encantos deste (...) o essencial e constante na pulsão sexual é alguma outra coisa, (...) por pulsão podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente =, para diferenciá-los do “estímulo”, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão portanto, é um dos conceitos de delimitação entre o anímico e o físico. (Freud 2016 [1905]: 136)

As pulsões pertencem a esse entre-reinos, transitam entre a alma e o corpo e, doravante, à possibilidade da bissexualidade absoluta, posto que essa separação permite uma afeição sem predileções. Indo na contracorrente de seu tempo, Freud afirma que a criança é a materialização do que veio a conceituar “perverso polimorfo”, em suma, que o ser durante a infância, não somente é capaz, como também busca o prazer em todo seu tecido epitelial. A falha do desenvolvimento adulto em sublimar esses desejos é o que para Freud acarretaria em males como o alcoolismo e a mas-

turbação. A relação entre os dois homens corrobora-se pelo enlouquecimento que é passível de todo enamoramento. A valorização psíquica, com que é aquinhado o objeto sexual,

se propaga, antes, por todo o seu corpo, e tende a abranger todas as sensações provenientes do objeto sexual. A mesma supervalorização irradia-se pelo campo psíquico e se manifesta como uma cegueira lógica (enfraquecimento do juízo) perante as realizações anímicas e as perfeições do objeto sexual, e também como uma submissão crédula aos juízos dele provenientes. (Freud 2016 [1905]: 123)

Em consonância com o arcabouço teórico-científico caro ao Naturalismo, não se pode esquecer a influência do pensamento de Charles Darwin (1809-1882) sobre as teorias freudianas. “Como jovem estudante e posteriormente, como dedicado pesquisador científico, Freud admirava enormemente Darwin, que havia conquistado popularidade considerável em toda a Europa.”<sup>3</sup> Também é preciso lembrar que Darwin figura entre as três feridas narcísicas descritas por Freud no *Mal-estar da civilização* (2011 [1929]), já que, por meio de sua contribuição ao pensamento científico, teria trazido a noção de que o ser humano descende dos primatas.

Para Freud, a *Origem das espécies* (1859) teria sido o livro mais importante já escrito (Bergman 2010). Mas é em outra obra de Darwin, *A origem do homem* (1871), que encontramos uma relação entre o modelo de zonas erógenas demarcadas por Freud, no já citado *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, a qual

postula que um processo contínuo do animal para o homem, além de diferentes estágios dentro da evolução humana, os quais são uma seqüência temporal que também é uma forma de progresso, uma hierarquia variando das formas mais primitivas às mais nobres: animais mais baixos, mais elevados, o “selvagem”, homem civilizado. (...) Como muitos outros em seu tempo, Freud aceitou essas idéias e as utilizou, a fim de sustentar suas visões no progresso da civilização através das dificuldades.<sup>4</sup>

No interior desse paradigma, localiza-se a crença generalizada de que qualquer comportamento é derivado de instintos básicos produzidos pela seleção natural, na luta para garantir a sobrevivência. Esse ímpeto para a reprodução e para a sobrevi-

3 “As a young student and later, during his early years as a dedicated scientific researcher, Freud great admired Darwin, who had gained considerable popularity throughout Europe.” (Disponível em: [www.encyclopedia.com > darwin-darwinism-and-psychoanalysis](http://www.encyclopedia.com/darwin-darwinism-and-psychoanalysis))

4 “that postulated a process of continuous evolution from animal to man and distinguished stages within human evolution, that is, a temporal sequence that was also a form of progress, a hierarchy ranging from the most primitive forms to the most noble: lower animal, higher animals, the “savage”, civilized man (...). Like many others at the time, Freud accepted these ideas and used them to support his views on the progress of civilization through the difficult.” (Disponível em: [www.encyclopedia.com > darwin-darwinism-and-psychoanalysis](http://www.encyclopedia.com/darwin-darwinism-and-psychoanalysis))

vência correlaciona-se aos conceitos psicanalíticos de pulsão, libido, ou mesmo Eros. Na obra de Caminha, justamente as personagens se apresentam como guiadas por uma necessidade imperiosa (mesmo apresentando grande risco de provocar a decadência e a ruína), diante da qual pouco ou nada adiantam as faculdades da razão. Bergman (2010) defende que a insistência numa pulsão que conduz os indivíduos à perpetuação da espécie, por meio da reprodução e dos laços libidinais com outros organismos, revestiria a obra freudiana do contexto sexual, tornando a sexualidade o ponto central de sua definição de Psiquê. Também nesse sentido, o romance naturalista aqui abordado traz a sexualidade, as trocas eróticas e corporais como espinha dorsal.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, procuramos contextualizar brevemente o período de eclosão das estéticas realista e naturalista, da Europa, onde surgem, até seus ecos em solo brasileiro. Assim, estabelecemos algumas distinções entre Realismo e Naturalismo. O Naturalismo pode ser considerado uma radicalização dos preceitos realistas, principalmente no que tange aos determinismos que guiam o comportamento humano.

Localizamos a presença da obra de Adolfo Caminha nos compêndios de literatura brasileira, com o intuito de traçarmos um breve painel do consenso das qualidades literárias do *Bom-Crioulo*, juntamente com a constatação dele ter sido um dos primeiros romances a se debruçar sobre a temática do homoerotismo.

É inegável a centralidade da temática sexual na obra. Partindo de um trágico triângulo amoroso, os tipos reunidos deixam-se guiar pelo envolvimento erótico, num embaralhamento instigante de gêneros. Amaro, negro másculo, homossexual, apaixona-se perdidamente pelo delicado e louro grumete Aleixo. Este, valendo-se da proteção felina de Amaro, envolve-se sexualmente com Dona Carolina, quem, ativamente, inicia a sedução do rapaz, chegando a deflorá-lo. Atividade e passividade se embaralharam, no entanto retornam aos estereótipos conhecidos de feminino = passivo e masculino = ativo. Além disso, a transgressão de Amaro é punida com a decadência e a morte, para a qual ele arrasta o amante, num acesso de fúria. Trazendo um herói negro, não destituído de qualidades nobres, porém complexo, a obra ainda inova no aspecto interracial, com os três amantes unidos numa trama libidinosa. Demarca, dessa forma, avanços e retrocessos; nessa “meditação ambígua e angustiada” (Howes 2005: 171), os retrocessos (ou permanências) remetem ao contexto cientificista, caro ao período. O pensamento de Sigmund Freud, notadamente expresso nos tratados d’*Os três ensaios sobre a sexualidade* é contemporâneo a esse arcabouço teórico, igualmente construído a partir das teorias divulgadas por Charles Darwin. O próprio Adolfo Caminha explica a inspiração central de sua obra: “Que é, afinal de contas, o Bom-Crioulo? Nada mais que um caso de *inversão* sexual (grifo nosso) estudado em Kraft-Ebing, em Moll, em Tardieu, e nos livros de medicina legal” (Howes 2005: 175).

Nessas teses, reforça-se a vertente da sexualidade enquanto propulsora (pulsão, libido) da sobrevivência da espécie, assegurando a continuidade do organismo, assim como o social enquanto espelho do biológico, apresentando-se a espécie humana como guiada por forças eróticas.

#### OBRAS CITADAS

ABDALLA, B., e S. Y. Campedelli. *Tempos da Literatura Brasileira*. São Paulo. Ática, 2004.

ALÓS, Anselmo Peres. Corpo e gênero no romance oitocentista brasileiro: uma leitura de Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha. *Terra Roxa e outras terras: revista de estudos literários* (Londrina), v. 15, jun. 2009. p. 16-25. Disponível em: [www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol18/TRvol18sum.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol18/TRvol18sum.pdf). Acesso em: 10 agosto 2021.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERGMAN, Jerry. Freud and Darwinism. *Journal of creation*, 24(2), 2010. Disponível em: [https://creation.com/images/pdfs/tj/j24\\_2\\_117-121.pdf](https://creation.com/images/pdfs/tj/j24_2_117-121.pdf). Acesso em: 10 agosto 2021.

BERNARDI, Rosse Marye. O espaço: integração e sentido investido em “O Bom-Crioulo”. *Revista Letras* (Curitiba), v.24, p. 269-279, 1975. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19608>. Acesso em: 10 agosto 2021.

BEZERRA, Carlos Eduardo. *Bom-Crioulo: um romance da literatura gay made in Brazil*. *Revista de Letras* (Fortaleza), v. 1, n. 28, p. 1-16. 2006. Disponível em: [https://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/1112/2006\\_art\\_C%20E%20Bezerra.pdf](https://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/1112/2006_art_C%20E%20Bezerra.pdf). Acesso em: 10 agosto 2021.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 48. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1991.

CAMPEDELLI, S.Y., e J.R. Souza. *Literatura, Produção de Texto e Gramática*. São Paulo: Saraiva, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FREUD, S. *Obras completas. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

FREUD, S. *O malestar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

HOWES, Robert. *Raça e sexualidade transgressiva em Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. Graphos. Revista de Pós-Graduação em Letras (João Pessoa), v. 7., n.2/1, pp. 171-190, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/issue/view/808>. Acesso em: 10 agosto 2021.

McCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Trad. Plínio Dentzien. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Adolfo Caminha: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

MOISES, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Realismo*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1985.

OLIVEIRA, S. *Realismo na Literatura Brasileira*. Curitiba: IESDE: 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.