



Corpo, culpa e vergonha em *Mundos mortos*, de Octávio de Faria¹

Body, Guilt and Shame in Octávio de Faria's Mundos Mortos

Fábio Figueiredo Camargo

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

fabiocamargo@ufu.br

<http://orcid.org/0000-0002-4482-9836>

Resumo: O presente artigo analisa o romance *Mundos mortos*, de Octávio de Faria, publicado em 1937, rotulado pela crítica como literatura intimista, abordando personagens adolescentes e seus dilemas sobre sexualidade em torno de um local de homosociabilidade, o colégio de padres católicos. O que chama atenção na produção desse autor, e está expresso nos textos ficcionais, nos dilemas de seus personagens, em seu diário e em suas correspondências, é o conflito constante entre o fato deste ser católico fervoroso e, ao mesmo tempo, haver a presença marcante de um homoerotismo, o qual está diretamente ligado à produção dos corpos dos personagens. Esses corpos dóceis, ou rebeldes, estranhos, diferentes colocam-se em posições negativas com relação ao padrão heteronormativo de seu tempo, deparando-se com os sentimentos de culpa e vergonha constantes, instituídos pelo catolicismo. Analisa-se de que modo o escritor representou o corpo diante dos dogmas católicos, a representação da homossexualidade e como isso transparece em seu romance, lançando mão de teóricos como Eve Kosofski Sedgwick, Michel Foucault e Judith Butler.

Palavras-chave: literatura brasileira; Octávio de Faria; corpo; homoerotismo; catolicismo.

Abstract: This article analyzes Octávio de Faria's novel *Mundos mortos*, published in 1937, critically labeled as intimate literature, about adolescent characters and their dilemmas around sexuality at a homosocial place, the college of Catholic priests. What draws attention in this author's production, and is expressed in the fictional texts, the dilemmas of his characters, his diary and his correspondences, is the constant conflict between him being a fervent Catholic and, at the same time, having the presence striking feature of homoerotism,

¹ Pesquisa financiada pelo CNPQ via edital universal sob o número 421380/2018-7 com vigência entre 2019-2022.

which is directly linked to the production of the bodies of the characters. These docile, or rebellious, strange, different bodies put themselves in negative positions with respect to the heteronormative pattern of their time, encountering the constant feelings of guilt and shame instituted by Catholicism. Analyzes how the writer represented the body in the face of Catholic dogma, the representation of homosexuality, and how this shows in his novel, using theorists such as Eve Kosofski Sedgwick, Michel Foucault and Judith Butler.

Keywords: Brazilian literature; Octávio de Faria; body; homoeroticism; catholicism.

Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Vinícius de Moraes eram amigos nos anos 1930, e este grupo seria ampliado com a chegada de Adonias Filho, vindo da Bahia. Estes prosadores e poetas escreviam e se correspondiam sobre literatura e suas possibilidades de escrever sobre temas os mais diversos que giravam em torno dos destinos da humanidade. Formavam um grupo de católicos fervorosos, alguns dos quais em crise com sua (homo)sexualidade, e representavam os conflitos seus e de uma geração inteira sobre a questão, discutindo-a em cartas, diários e produções ficcionais. Cabe salientar que nem todos assumiram sua homossexualidade, mas tangenciaram a questão em seus textos literários, não sendo o homoerotismo algo programático nesse grupo, como se poderá dizer do grupo formado pelos escritores ligados ao jornal *Lampião da esquina*, nos finais dos anos 1970.

As afinidades eletivas de grupos de escritores são importantes para o estudo da literatura, principalmente porque apresentam uma vasta gama de formas de como esses sujeitos se produziam e escreviam seus textos ficcionais. Os anos 1930 são marcados na historiografia da literatura brasileira como o período em que se produz uma literatura de cunho social, na qual se destacam Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego, caracterizada por uma análise impiedosa das condições sub-humanas das regiões fora do sudeste do país, denominada Regionalismo de 1930.

Produziram-se estudos demonstrando que não só os escritores citados escreveram no período e parece ser uma unanimidade da crítica reconhecer que havia uma divisão entre esquerda e direita, o que interferia no modo de produzir literatura tanto no mundo quanto no Brasil. Assim, os escritores ditos de direita, que trabalhavam uma literatura chamada de intimista, foram relegados ao ostracismo, sendo recuperados tempos depois, mais precisamente em estudos advindos dos anos 1990 em diante.

Luís Bueno demonstra como o intimismo fazia parte também dos textos produzidos como regionalistas em sua *História do Romance de 30* (2006) e o quanto esses textos têm qualidade. Elizabeth Cardoso (2011) aponta que nas narrativas chamadas de psicológicas também havia espaço para a crítica social, embora esta não fosse tão aparente quanto aquela apresentada na produção regionalista.

Reverendo nossa historiografia, ainda assim o grupo de escritores que se reunia em torno de Octávio de Faria – autor sobre o qual quase nada se fala, desde que João Luiz Lafeté, em seu livro *1930: O modernismo e a crítica* (2000) relegou o autor a uma posição de atraso com relação à sua crítica literária –, quase não recebe atenção dos estudiosos de literatura. No entanto, é necessário pesquisar a produção desses autores, devido à grande contribuição de seus textos no que tange à literatura brasileira, bem como da qualidade literária inegável de sua produção ficcional. O autor mais estudado do grupo de escritores católicos advindos dos anos 1930 é Lúcio Cardoso, e, mesmo assim, quase todos os trabalhos estão relacionados à sua obra-prima, *Crônica da casa assassinada*. Pesa ainda sobre Octávio de Faria, o fato de ter sido integralista, durante os anos 1930-1950, o que o coloca em uma situação bastante delicada, ou pelo menos suspeita, junto a uma crítica marxista que teve bastante força no Brasil até os anos 2000.

Pretendo, neste artigo, analisar como Octávio de Faria vivia e pensava a sua religiosidade e como isso transparece em suas cartas, diários e ficções, assim como percebia o que seria a homossexualidade e como esse conflito entre religiosidade e homossexualidade está representado em suas narrativas, aqui, no caso específico do livro *Mundos mortos*, publicado em 1937. Quais as expressões que ele utilizava para nomear, reconhecer e estabelecer seus códigos de conduta e como isso aparece nesse material constante, juntamente com as ideias sobre a produção de seus textos. Mais do que meramente um levantamento sobre a biografia do autor, interessa-nos como a questão da homossexualidade em conflito com a religiosidade é representada na obra.

Octávio de Faria publica seu primeiro romance em 1937, *Mundos mortos*, o qual irá fundar uma obra que ele nomeia de “Tragédia Burguesa”, composta de 15 romances ou novelas, publicadas entre 1937 e 1979. A “Tragédia Burguesa” seria reeditada entre 1984-1985, completa, inclusive com os volumes que não foram publicados em vida. Nascido em 1908, ano da morte de Machado de Assis, Octávio de Faria é bem-nascido, graduou-se em Direito, mas não exerceu a profissão, preferindo se dedicar à literatura, à

crítica de filmes e a livros sobre filosofia, apresentando uma vasta produção de escritos.

Mundos mortos é dividido em três partes, tendo um narrador onisciente intruso, que, muitas vezes, declara suas impressões sobre as coisas do mundo, mas também se coloca na mente de seus personagens para emitir seus juízos de valor, principalmente sobre religião e sexualidade. Cada uma das três partes recebe um título que tem relação direta com os personagens a serem retratados. “A descoberta do mundo” narra as indagações de Ivo, adolescente de 17 anos, que está saindo do Colégio São Luiz de Gonzaga, sobre manter sua fé ou se entregar aos prazeres da carne. A parte 2, intitulada “A sombra de Deus”, narra os percalços vividos por Roberto Dutra, que, aos quinze anos, teve páginas de seu diário descobertas pelos padres do colégio, nas quais confessava seu amor por Carlos Eduardo, também aluno do mesmo estabelecimento de ensino, que se encontra com doze anos de idade. A parte três, intitulada “O anjo”, flagra o mesmo Carlos Eduardo, irmão de Ivo, o adolescente da primeira parte, ligando a narrativa que terá seu fim com sua morte. Este ponto narra a tentativa de alguns colegas de levarem Carlos Eduardo a um prostíbulo, a Casa de Madame Ninon, para fazê-lo perder a virgindade. O personagem se encontra agora com dezoito anos e irá morrer virgem, o que justifica a sua denominação como anjo.

Sobre *Mundos mortos*, Octávio de Faria, em carta datada de 1937, ao amigo Lúcio Cardoso, escreve:

O romance [*Mundos mortos*], está pronto. Corrigi-o em dez dias de trabalho fechado e agora só tocarei nele depois de recolhidas as primeiras opiniões. Estou tremendo. Vai ser mais duro ainda do que pensei. Escândalo e gritos. Católicos e eloipontianus zurrando. Eu, apupado nas ruas, depois, sentado no banco dos réus: imoralista, degenerado, veado, masturbador, louco. A Lúcia, de pé num banco do Passeio Público, declamando: “Esquizoide, pliscroide, epileptizoide...” E o Zé Olímpio, muito amigo, batendo no ombro: “Octavinho, não publique o segundo... É para o seu bem” (FARIA, 1937, p. 5)²

² Para evitar o uso da expressão (*sic*), optei por atualizar a ortografia dos documentos escritos pelo autor, mas citando o documento original contido na Fundação Casa de Rui Barbosa nas referências presentes ao final deste artigo.

Octávio de Faria carrega na ironia, mas teme o julgamento dos críticos católicos como Elói Pontes e Lúcia Miguel Pereira, que exercem poder diante da produção literária brasileira do tempo. Desse modo, seu medo de ser apupado nas ruas procede, pois o linchamento moral é a condição primeira do sujeito que resolve colocar em seus personagens seus anseios em uma sociedade extremamente católica e conservadora como a sociedade brasileira de seu tempo. Contraditoriamente, é o próprio Octávio de Faria em suas críticas quem também ostenta ou preconiza uma literatura “saudável”, dentro da doutrina católica. A carta de Octávio de Faria demonstra sua vergonha em produzir um romance que trate de assunto tão espinhoso a ele e a seu círculo de amigos. No entanto, como é sabido, ele insistiu em escrever não apenas um, mas quinze romances, o que lhe garantiu quase o ostracismo, pois permanece mais conhecido como crítico literário ou polemista.

Octávio de Faria deixa inédito um diário³, no qual anotava sua programação de uma série de livros a serem escritos, e a questão da sexualidade é uma constante em suas possíveis futuras produções. Muitas das vezes aparecem entradas como “pederastia e prostituição”, chegando até mesmo a falar de uma teoria própria sobre esses temas, o que demonstra o grande interesse do autor por esses assuntos. Ao produzir um plano sobre História da Grécia e de contos gregos tem a ideia de escrever sobre a Batalha de Esparta, desde que resguardadas as questões morais, como anota em 11 de março de 1927: “Estudar a possibilidade de tirar um conto para ‘Contos gregos’ da história do batalhão sagrado de Tebas. A dificuldade reside na imoralidade do assunto” (FARIA, [entre 1927 – 1938], p. XXV). Em outra entrada do diário, o autor propõe a criação de uma situação sobre como a família tradicional pensa o corpo na educação dos indivíduos. Esse excerto trata daquilo que pode ser considerado a gênese da “Tragédia Burguesa”, que naquele ano de 1927, mais precisamente no dia 30 de janeiro, era registrado pelo autor:

³ O diário me foi cedido gentilmente por André Seffrin, que detém os direitos autorais de Octávio de Faria, percorre o ano de 1927 até 1938, fazendo alusão a outros diários, aos quais não tive acesso. É um diário de notas sobre produções futuras do autor, datilografado, o que indica que foi um manuscrito editado pelo próprio escritor, não se sabendo com vistas à publicação ou não. O fato é que seus colegas de grupo, como Lúcio Cardoso e Waldir Ayala publicaram seus diários íntimos. As páginas são numeradas com algarismos romanos e até o momento não conseguimos saber a data do datiloscrito.

Alguém falando da educação de um rapaz diz que a mãe do dito rapaz pregava nos livros de reproduções de fotografias de estátuas, camisas de papel, nas estátuas nuas, e só falava de certos livros para ler com certas folhas coladas, para que não as pudesse ler. (FARIA, [entre 1927 – 1938], p. III)

Essas entradas no diário indicam o modo de se tratar do corpo e da sua sexualidade impetrado pela sociedade na qual o autor cresceu e viveu, observando os costumes de seu tempo e de seus familiares, amigos, dentre outros. Há uma vergonha do corpo e de temas relativos à sexualidade que não deveriam ser lidos, ditos, escritos ou, caso sejam produzidos, deveriam ser censurados pelas famílias, daí todo o medo que o autor afirma sentir na carta ao amigo Lúcio Cardoso. Cabe salientar que aquilo que se transformará na “Tragédia Burguesa”, era denominado de “Precocidades Monstruosas”, mas isso é assunto para outro artigo.

Nessa perspectiva de vergonha e culpa, há em *Mundos mortos* a configuração de um corpo que não se mostra ou que não deve ser mostrado para o qual tudo é pecado. O colégio, que funciona como um semi-internato é um espaço privilegiado para os debates interiores em conflito com a moral católica dos padres e dos adolescentes descobrindo sua sexualidade. No caso que toca diretamente este artigo, o personagem Roberto Dutra, que ama alguém do mesmo sexo, não pode se mostrar, não pode se ver e não pode exercer o uso de seu corpo como bem desejar, pois há que se resguardar de todas as maldades e perversões do mundo. Para Ivo, a saída é se deslocar de seu lugar de origem, ir para São Paulo para viver livremente seu desejo heterossexual. Para Carlos Eduardo, o anjo, cabe apenas a exemplificação da pureza resguardada, tendo a morte como única saída.

Importante destacar que essa ideia de um corpo vergonhoso está embasada na retórica judaico-cristã, que em muitos exemplos demonstra o quanto o corpo carrega consigo, em sua anatomia indiscreta, a marca da vergonha. Quando a vergonha é rompida advém sempre a culpa, e aqueles que cometeram o pecado são punidos exemplarmente. Basta lembrar, por exemplo, o fato de Adão e Eva reconhecerem-se nus diante um do outro, e por isso perderem as benesses do paraíso. Cam, filho de Noé, ao ver seu pai bêbado e nu, ao invés de cobrir o corpo dele, chama seus irmãos para verem o corpo exposto. O pai o amaldiçoa com uma descendência de escravos. Em seu diário de produção, mais precisamente no dia 21 de abril de 1927, sobre um futuro romance chamado “O príncipe”, Octávio de Faria escreve o seguinte:

Na América, Carlos Eugênio encontra-se com um rapaz que se torna um de seus amigos. Esse rapaz é de uma família muito puritana. Em criança, todos em casa achavam o rapaz um santo porque lia a Bíblia constantemente. Era que o rapaz ia procurar na Bíblia os casos imorais (a queda de Adão, o episódio de Noé, o crime de Onan, etc... etc.) (FARIA, [entre 1927 – 1938], p. XL)

Note-se que o autor escreve sobre o que ele chama de casos imorais da Bíblia, indicando pontos específicos do livro principal da cristandade em que acontecem episódios relativos à necessidade de se esconder o corpo, preservá-lo, mantê-lo intocável. O caso de Onã, morto por deus por se recusar a ter descendentes, que, ao masturbar-se, desperdiça o seu sêmen, tocando seu corpo de forma pecaminosa, é um dos exemplos dessa questão. Assim, todas as eras vão conviver com o corpo como se este fosse digno de vergonha e culpa, criando em torno deste uma espécie de escudo que censurava a nudez, condenando-o a ficar, quase sempre, completamente coberto. Fazem parte de muitos manuais do tempo do romance seções inteiras intituladas “A saúde do moço”, que indicavam aos rapazes modos de não olhar para o próprio corpo, fazendo deste um sacrário onde são depositadas todas as esperanças de futuro ligadas à saúde e à proteção.

Eve Kosofski Sedgwick, recupera Silvan Tomkins para falar da vergonha, não apenas do corpo, mas que nos serve para pensar como se dá essa emoção nos humanos diante da vida em sociedade, pois

[...] a vergonha se esconde a si mesma, a vergonha aponta e projeta, a vergonha se converte no lado externo da pele; vergonha e orgulho; vergonha e implementação, vergonha e exibicionismo são dois lados diferentes de uma mesma moeda [...] (SEDGWICK, 1999, p. 202, tradução nossa)⁴

A vergonha seria da ordem do tangencial, e, segundo a autora, teria um modo próprio de ação, pois o sujeito envergonhado, no caso a criança, tende a olhar para baixo e desviar a cabeça para o lado, assim concretizando

⁴ No original: Como lo describió el sicólogo Silvan Tomkins, quien hasta ahora ofrece la teoría y la fenomenología más productiva de este sentimiento, la vergüenza se esconde a sí misma, la vergüenza señala y proyecta, la vergüenza se convierte en el lado externo de la piel; vergüenza y orgullo; vergüenza y despliegue, vergüenza y exhibicionismo son dos lados diferentes de un mismo guante [...].

um modo muito próprio de não olhar as pessoas nos olhos, seus objetos de afeto, quase sempre desviando a cabeça como querendo escapar, mas ainda assim mantendo sua posição, aguardando o reconhecimento do outro. Um corpo que se educa na vergonha é quase sempre um corpo próximo da passividade, que aguarda o seu objeto de afeto se pronunciar a seu respeito ou espera passivamente o outro, dependendo inteiramente desse olhar estrangeiro, de fora. Isso fica demonstrado na carta de Octávio de Faria a Lúcio Cardoso em que manifesta seu temor do desagrado dos leitores e da crítica a respeito de seu romance.

Assim, no caso dos personagens de *Mundos mortos*, haveria uma representação envergonhada, pois o corpo deles é interdito pelas restrições da igreja católica e de seus confessores, os padres católicos. No romance, Padre Luís, o confessor que sofre por não conseguir colocar Ivo e Roberto Dutra no bom caminho, mas que vê em Carlos Eduardo uma alma a ser protegida do mundo vil, espelha esse sentimento, pregado pela religião católica. As batalhas travadas são terríveis e doloridas para Padre Luís, que representa “[...] o heroísmo do cristão em luta pela defesa do seu sangue puro contra a contaminação do mundo, do pecado” (FARIA, 1962, p. 95). A alma pura se conspurca através do contato do corpo com o mundo, daí a importância dada ao não reconhecimento do corpo, à sua não visualização, bem como a evitar tocá-lo.

É digno de nota que Octávio de Faria na carta a Lúcio Cardoso está se vendo denominado de masturbador. A masturbação faz parte de uma cruzada, de acordo com Michel Foucault (2001), produzida a partir do século XVIII, e que chega até os anos 1960, estruturando o modo de vida da família nuclear burguesa. De acordo com o filósofo francês, para que os pais se sentissem pais e vissem seu poder sobre os filhos funcionando, a família relacional teria sido abolida, e a família nuclear passaria a ser elevada. Assim o corpo das crianças tem que ser interdito e a família pode ser colocada na ordem do dia como a guardiã da saúde de seus filhos. Na narrativa, os pensamentos de Ivo e todo o eufemismo na sua representação marcam bem o modo como Octávio de Faria e seu narrador encaram o problema, de forma eufemística sempre. Tudo é escrito de modo tangencial. A expressão “masturbação” nunca é utilizada, terminando quase sempre em expressões como “pensamentos impuros” ou “atos impuros”, “tentações” que tomam o sujeito ou sua imaginação.

Em *Mundos mortos*, o corpo é visto como algo que tem vida própria, não obedecendo à consciência do indivíduo, como se pode perceber nessa fala de Padre Luís para com Ivo:

— Ivo, eu sei o que estou dizendo. Eu conheço essas coisas, meu filho. Quando o nosso corpo quer uma coisa com a sua terrível violência – essa terrível violência de que, em todo o universo, só o nosso corpo é capaz – se acontece à nossa pobre consciência de se opor, logo ele faz tudo para modificá-la, para fazer com que, dias depois, seja ela a primeira a aprovar o que antes proibiu. O frio para com Deus, é assim que começa. (FARIA, 1962, p. 124)

Na luta para preservar o sujeito do mundo vil, o corpo é o que deve ser preservado, mas este tem vida própria, pois insiste em passar por cima de todos os limites dados pela consciência. O corpo indócil, como vai dizer Michel Foucault (2004), precisa ser dominado por algo que lhe ponha limites. Afinal de contas, segundo a orientação dos padres, só o corpo em todo o universo é capaz de tão terrível violência. Essa expressão reiterada duplamente na fala de Padre Luiz é marca mais do que suficiente do que um corpo é capaz. Ele desordena o mundo de forma radical, impossibilitando o sujeito de ser alguém puro. Se a consciência é enganada pelo móvel corporal, resta uma última força, o calor de deus, o pai todo poderoso, que com sua força descomunal pode dobrar corpos, recolocando-os na ordem ou no bom caminho. Desse modo se articulam conjuntamente a vergonha do corpo e a culpa ligada ao uso errôneo deste. Assim, esse corpo visto como indócil carrega em si próprio sua perdição, da qual a vergonha e a culpa são partes constantes. Os personagens de Octávio de Faria têm vergonha de seus corpos. Alguns se sentem culpados, baixam os olhos, envergam a cabeça, tornam-se sujeitos tímidos, como é o caso de Carlos Eduardo, outros resolvem partir para a ação que os envergonha e rompem os laços com a religião e sua moralidade, embora nunca totalmente, como é o caso de Ivo e de Roberto Dutra.

O pai do personagem João Graça é médico, e o filho, amigo de Ivo, informa ao personagem:

— Papai me explicou: é uma questão de idade, de desenvolvimento. Quando se chega a um certo estado, não se pode mais impedir o que é inevitável: tem-se de procurar alguém do outro sexo.
[...]

Mas, como eu ia dizendo, chega sempre uma idade em que a gente não pode mais se recusar ao que o corpo está pedindo. Insistentemente, diariamente. (FARIA, 1962, p. 38)

Note-se que os discursos são de representantes da Igreja católica no trecho citado anteriormente, e da Medicina neste, instituições responsáveis por uma retórica de consagração do corpo como algo que possui uma anatomia indiscreta que deve ser regulada. Chamam a atenção dois pontos: o primeiro, ligado à existência de um momento exato de uma espécie de “estado” em que não se pode impedir o corpo de agir, o que ratifica a crença no corpo indomável, na natureza feroz deste, demonstrado na utilização dos dois advérbios indicativos da urgência do processo corporal, provavelmente ligado à crença na condição endócrina e hormonal muito comum enquanto imaginário do tratamento da sexualidade nos começos do século XX no Brasil, conforme demonstram James Green (2000) e João Silvério Trevisan (2002); o outro está relacionado ao fato de haver uma crença discursiva na existência de um sexo oposto como complemento, o que também seria da estrutura da ordem pré-discursiva conforme Judith Butler (2003). Dessa maneira o gênero passa a ditar os modos como o corpo precisa ser utilizado e o discurso dessas instâncias, a religião e a medicina, indica o que se deve fazer com o corpo, relegando àqueles que não agem de acordo com seus princípios a vergonha e a culpa irremediáveis.

Nesse sentido, os corpos dos personagens de Faria são descritos de um modo envergonhado, tangencial, como se o narrador se negasse a encarar esse objeto. É uma mirada baixa, de lado, de quem percebe pouco o corpo ou se envergonha de olhar o corpo do outro, o que demonstra que pouco se olha o próprio corpo, devido às recomendações da Igreja e das famílias, como se pode depreender do trecho do diário do autor, citado neste artigo, no qual a mãe esconde os corpos das estátuas para que o filho não tenha acesso a estes. Assim, João Graça, por exemplo, tem um nariz grande, mas se acha “bonito e forte” (FARIA, 1962, p. 35); o corpo de Ivo, ensaboado, visto ao espelho, uma raridade em todo o romance, justamente no dia de ir ao prostíbulo, o faz sentir-se “[...] mais homem do que nos dias anteriores. Todo aquele físico não podia enganar. Era um homem. E o que ia fazer [ir ao prostíbulo para experimentar sua primeira relação sexual] não era a prova, enfim a prova definitiva?” (FARIA, 1962, p. 70); já Pedro Borges é um “rapaz alto e bem feito de corpo” (FARIA, 1962, p. 200). Esse modo

de descrever o corpo, com o mínimo de informações físicas, quase sempre genéricas, implica na vergonha do corpo, que não deve ser mostrado e nem visto. Na cena em que Ivo se vê nu ao espelho, nada é dito sobre sua genitália, por exemplo, ou até mesmo mais detalhes sobre a descrição de seu corpo, produzindo uma espécie de perífrase corporal. Pode-se pensar no fato de que o escritor não estaria interessado em fazer uma representação naturalista em sua narrativa, mas isso não se dá, pois nos modos de crítica social com as quais o escritor opera, desnuda-se todo um modo de vida da classe burguesa e suas mazelas. Se o autor quis fazer uma crítica social relacionando modos de comportamento e sexualidade, não descrever os corpos de seus personagens indicaria a vergonha do corpo sobre o qual só se pode falar por vias indiretas, perifrásticas e generalizadas.⁵

No caso de Roberto Dutra, nota-se uma semelhança aos corpos de seus amigos: “[...] um rapaz alto e bem proporcionado, agradável à vista com sua cara larga e os olhos claros e francos [...]” (FARIA, 1962, p. 145), no entanto haverá uma variante, apresentada no pensamento de Padre Luís sobre o adolescente: “[...] talvez um pouco delicado demais [...]” (FARIA, 1962, p. 23); assim como o narrador informa aos leitores: “Inclusive no físico, saíra à mãe: bonito menino, como ela fora bonita desde muito moça, e ainda continuava a ser” (FARIA, 1962, p. 145). A variante é importante, pois se o corpo dos adolescentes, mesmo descrito genericamente, apresenta uma ideia de masculinidade nos traços fortes, um nariz aquilino, símbolo fálico, por exemplo, demonstra um corpo saudável, no caso de Roberto Dutra, encaminha-se para uma delicadeza feminina, marca de, mesmo com a beleza da mãe, negatividade para os homens e seus corpos viris, que nunca devem demonstrar feminilidade. Mais um motivo de vergonha para o personagem para além daquela comum a todos os corpos humanos.

Toda a guerra de Roberto Dutra será travada com seu corpo indócil, pois, não bastasse sua delicadeza, ele se apaixonará por um menino mais novo que ele. Em sua paixão por Carlos Eduardo, que ele considera pura, sentia-se “[...] dominado, e era como se se tivesse abismado para sempre, nada podendo fazer contra aquilo. E positivamente, não o queria” (FARIA, 1962, p. 154). O corpo dominado pelo sentimento amoroso, que deve ser

⁵ Isso se dá em todas as narrativas de Octávio de Faria que fazem parte da “Tragédia Burguesa”, não cabendo aqui neste artigo, que faz apenas análise de um único romance, encetar essa discussão.

puro, não pode ser sujeitado pelas paixões que o conspurcam, aquilo que faz com que os homens se aproximem de seu lado animal. Cabe aqui uma consideração importante, pois todo o desejo sexual é condenado pela religião católica como parte da lama comum do mundo. Não se deve ter o prazer sexual, sendo a relação sexual apenas aceita para casos de procriação, vide as histórias imorais da Bíblia citadas por Octávio de Faria em seu diário. Conforme ensinado por pais, médicos e padres, os prazeres sexuais são vistos como baixeza, considerados pecados, e Ivo, por exemplo, sente-se tentado ao pecado, começando a sentir-se “[...] culpado, atingido como qualquer um, começando a trair o que sinceramente ainda julgava o bom lado, o lado de Deus” (FARIA, 1962, p. 50). Se isso ocorre com os rapazes de desejos heterossexuais, no caso de jovens moços com desejos homossexuais a situação é ainda mais dramática.

Daí o fato de Roberto Dutra sentir-se tomado pelo móvel que o leva ao abismo. A expressão “abismo” é quase um lugar comum na produção de Octávio de Faria e seus amigos escritores. Esse significante reverbera sempre nos atos dos personagens perdidos em suas paixões ou contrapostos ao mundo que os cerca. O abismo é a representação da profundidade, dos lugares escondidos no fundo da terra ou do mar, também pode ser utilizado como sinônimo de inferno. Por contiguidade, a ideia de abismo está diretamente relacionada ao pecado, à culpa e à vergonha que os sujeitos devem ter em relação ao sexo. Ultrapassar os limites permitidos pela religião seria cair no abismo, perder-se dos caminhos de deus. No caso de Roberto Dutra especificamente, ele se perde por não conseguir domar sua paixão, a qual pensava dominada até ter seu diário sequestrado pelos padres. A simples ideia da confissão no diário servia ao personagem como um modo de frear seu desejo, tornando-o sublimado, como recomenda a doutrina católica na confissão. No momento em que o diário é descoberto, seu desejo aumenta e ele terá que se haver com o mal que carrega em si, aquele que o faz danado, amaldiçoado. O personagem irá se afastar dos padres e da confissão, cumprindo apenas seu papel de aluno comportado até o fim do ano, quando irá se livrar do colégio e da vigilância de seus acusadores. Roberto se manterá, portanto, até o fim da narrativa sem conspurcar sua carne com a paixão avassaladora, domará seu corpo à custa do desprezo para com seu objeto de afeto, sentindo-se envergonhado e culpado constantemente.

Roberto Dutra, mesmo crendo em seu amor puro, ama diferente dos demais colegas do colégio, pois seu corpo não deseja o sexo oposto, conforme ditado pela fala do pai de João Graça, o médico, mas um igual, outro corpo masculino, o qual se apresenta como problema constante:

A princípio, hesitara, ainda receoso diante de palavras tão graves, tão importantes. Tivera mesmo um momento de dúvida, não quanto à pureza dos seus sentimentos – que, esses, não sofriam suspeita – mas diante do possível perigo que corriam se degenerasse, se ele se deixasse invadir por desejos maus, perversos. Logo banuiu a dúvida, mas sentiu que uma angústia qualquer se apossara dele. Era como se a constatação de que estava amando (amando em silêncio, mas amando como poderia ter amado Silvinha, em determinado momento) e a simples etiqueta: paixão, que pusera nos seus sentimentos, tivessem levantado – embora ainda distante e sem as palavras inimigas de mais tarde – o grande problema dos sexos opostos e da vergonha de estar preso a uma criatura do mesmo sexo. (FARIA, 1962, p. 157)

No pensamento de Roberto, seu amor é puro enquanto não resvalar para o desejo carnal, os desejos maus e pervertidos, pois a ideia de pureza está diretamente ligada à não consumação do ato. O grande problema que ele vivencia está diretamente ligado ao medo da carne, ou seja, é sobre o corpo que o dilema recai. A alma só será pura caso o corpo não seja maculado. No caso, ainda mais grave é o problema dos sexos opostos, pois o desejo de Roberto se dá por sujeitos do mesmo sexo que ele. Novamente, a retórica judaico-cristã sobre o corpo que não pode ser desnudado, visto, tocado, tendo como consequência a culpa e a vergonha que o personagem tem que carregar constantemente, assim como a sensação de queda, de perdição que não o deixa, como se pode observar no trecho a seguir:

Fizesse o que fizesse, descobrisse a atenuante que descobrisse, não podia negar: seu coração era um ninho de desejos estranhos, considerados baixos por ele próprio. E o objeto deles, Carlos Eduardo, era o mesmo Carlos Eduardo dos grandes instantes de exaltação de tempos antes. Como fora, quando tinham penetrado nele aqueles desejos maus, não sabia. Quem pode dizer o momento em que, pela primeira vez, a onda veio e assolou o cais e a praia? Fôra vendo, fôra ouvindo, fôra falando, fôra pelo simples toque misterioso das mãos, nos inocentes cumprimentos de certos dias em que se falavam durante os recreios? Como fôra, então, se não sabia, se não podia dizer o momento, o instante da infiltração traiçoeira?

Desde que o Reitor o chamara ao seu gabinete, sentira vagamente que na sua vida havia alguma coisa de novo, de ainda não experimentado, desconcertante, hostil, quase doentio. (FARIA, 1962, p. 173)

Pelo trecho citado, é possível perceber que o desejo do adolescente, embora existisse, havia ficado guardado para ele mesmo, vindo à tona com força a partir das indagações dos padres quando do encontro de seu diário. No entanto, ao se perguntar como seu interesse e sua paixão por Carlos Eduardo se fez, o personagem, lido pelo narrador intruso, pensa que seus desejos são estranhos, maus, impuros, que se infiltraram de forma traiçoeira em seu coração. A imagem da onda que assola o cais e a praia dá a ideia do quão devastador esse sentimento pode ser, pois aquilo que estava guardado, e em silêncio, calmo, agora é avassalador, o que submete o sujeito ao seu bel-prazer. Embora se trate de sentimentos, estes são sempre colocados na conta do corpo indócil que não se submete às leis de deus. Assim, a negação do amor seria a negação do próprio corpo, que não pode mergulhar na sensualidade, aquilo que faz com que o sujeito esteja muito perto do abismo. Daí restarem a vergonha e a culpa para que o desejo não se espraie, não saia do controle, não ultrapasse as fronteiras.

O sentimento de Roberto Dutra vai ser deflagrado e domado por ele mesmo, que vê na humilhação de Carlos Eduardo em uma competição de ping-pong um modo de terminar com o seu desejo:

No horror daquela vigília, depois de algumas horas de luta vã, de tentativas desesperadas para negar, para achar um caminho qualquer que permitisse fugir àquele abismo aberto diante de si, compreendia a extensão do desastre, o pântano em cujo meio se via atirado, sem esperança de salvação futura. O que profanara, com o seu acesso de fúria durante o jogo daquela tarde, não fora senão um resto, talvez setor ainda não violado da antiga paixão. O todo, o essencial, já tinha sido, se não devastado, pelo menos corrompido por um veneno baixo de indisfarçável sensualidade – dessa mesma sensualidade imunda que sempre o horripilara. (FARIA, 1962, p. 174)

Note-se o quanto as expressões “abismo”, “catástrofe” e “desastre” reiteradas constantemente indicam a paixão patológica do sujeito homossexual ou do desejo homossexual, considerado como algo envenenado. Nesse sentido, tudo relacionado a este sentimento faria parte do corpo doente que está mergulhado em um pântano, que profana o estatuto da saúde tanto

sua quanto dos outros. Roberto, ao tentar se livrar do seu amor ou de sua atração por Carlos Eduardo, sente um prazer enorme em humilhar o outro no jogo. Sua ação sádica é alimentada pelo desejo de reprimir o seu desejo sexual, colocando o objeto do afeto como algo da ordem da impureza, o que foi violado pela sensualidade, implicando o pecado de luxúria, que, mesmo não consumado, amplia sua vergonha e sua culpa.

Roberto é levado, na narrativa, a sentir repugnância por si mesmo, o que só será resolvido em um dia em que ele sai de casa e vai viver uma relação intensa com a natureza. Em um dia de sol em que seu corpo quase desnudo – momento raro na narrativa – sai em direção ao mar:

Ia quase nu, sem nenhuma vergonha do corpo exposto – ao contrário do que lhe acontecia sempre. E, ao voltar, uma hora depois, já a noite começando a cair, percebeu que era como se fosse outra criatura, totalmente diferente: sentia-se limpo, de novo cheio de ar para respirar, capaz de ver claro diante de si. (FARIA, 1962, p. 180)

É importante perceber que o personagem, pela primeira vez, não terá vergonha de seu corpo, que está quase desnudo, e que, ao travar um contato com a natureza exuberante, volta se sentindo limpo e purificado. É então que parece que se opera uma transformação, e ele toma uma decisão, que se dá com a informação de que o personagem agora parece enxergar claro. A ideia de pureza aqui se organiza em relação completamente oposta ao abismo e ao desastre anteriormente apresentados. Há uma espécie de intervalo na narrativa ou suspensão da dor, do sofrimento que está ligado diretamente ao contato de Roberto com a natureza, com o sol e com o mar, elementos simbólicos da sua pureza e iluminação. Se o fundo do mar remete ao abismo, a junção da água do mar ao sol remete, por contiguidade, ao batismo e à purificação da alma e do corpo, embora este não tenha sido conspurcado.

No entanto, a decisão de Roberto é de combater seus desejos com outros desejos que não firam a ordem da natureza. Nesse sentido se combinam o modo de ordenação do corpo homossexual, que deve ter ódio por seus pensamentos impuros, e investir em pensamentos saudáveis. Ele, “ vaidoso e fraco, sensual, desordenadamente sensual” (FARIA, 1962, p. 192) deve se educar para poder viver no amor de Cristo. E aqui está um problema a ser resolvido posteriormente pelo personagem, pois ele vai decidir se apaixonar ou namorar sua prima Silvinha, e o leitor só saberá disso em outro romance da “Tragédia Burguesa”, *Atração*, só publicado

depois da morte do escritor em 1985, em edição organizada por Afrânio Coutinho. No entanto, basta-nos saber o quanto esse corpo em 1937 era envergonhado e culpabilizado, e não poderia ser mostrado em sua totalidade, ou o escritor, por vergonha, culpa e medo optou por não o descrever em sua integralidade. Advindo de uma tradição envergonhada, o próprio escritor, na carta a Lúcio Cardoso aponta para a própria vergonha contida em sua escrita, pois sua narrativa possui uma linguagem bastante discreta para esconder as indiscrições do corpo. No entanto, o texto produz uma discussão importante para a literatura brasileira, como retrato de uma sociedade que indica caminhos perfeitos a seus indivíduos não lhes permitindo a liberdade de viver conforme eles bem desejarem. Desse modo, é necessário ler e reler a “Tragédia Burguesa”, de Octávio de Faria, com olhos bem mais livres do que aqueles que se debruçaram sobre os romances que a compõem para que possamos perceber a força do texto e sua discussão sobre sexualidade em intersecção com a religiosidade, bem como outros pontos que estão soterrados sob o preconceito que cerca a literatura do autor.

Referências

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; UNICAMP, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Elizabeth da Penha. Apontamentos sobre o romance da década de 30. *Revista kaliope*. São Paulo: USP, ano 7, n. 13, p. 139-154, jan/jul. 2011.

FARIA, Octávio de. [Notas a aproveitar]. [S.l.], [entre 1927 – 1938]. Diário.

FARIA, Octávio de. *Mundos mortos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

FARIA, Octávio de. *Tragédia Burguesa: obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1985. 4 v.

FARIA, Otávio de. [Correspondência]. Destinatário: Lúcio Cardoso. Campo Belo (MG), 1937. Acervo Lúcio Cardoso/Fundação Casa de Rui Barbosa (LC 90 cp). 5 fls.

FOUCAULT, Michel. “Os corpos dóceis”. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29. ed. Tradução de Raquel Ramalhte. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 125-52.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GREEN, James. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: UNESP, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Performatividad queer: the art of the novel de Henry James. Tradução de Víctor Manuel Rodríguez. *Nômadias*, Bogotá, n. 10, p. 198-214, abr. 1999.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Recebido em: 31 de agosto de 2019.
Aprovado em: 10 de fevereiro de 2020.