

Fábio Figueiredo Camargo
Paulo César García
Organizadores

Homocultura e Linguagens





Homocultura e
Linguagens



Universidade do Estado da Bahia - UNEB

José Bites de Carvalho

Reitor

Carla Liane N. dos Santos

Vice-Reitora



Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB

Diretora

Sandra Regina Soares

Conselho Editorial

Atson Carlos de Souza Fernandes

Liege Maria Sitja Fornari

Luiz Carlos dos Santos

Maria Neuma Mascarenhas Paes

Tânia Maria Hetkowski

Suplentes

Edil Silva Costa

Gilmar Ferreira Alves

Leliana Santos de Sousa

Mariângela Vieira Lopes

Miguel Cerqueira dos Santos

Fábio Figueiredo Camargo

Paulo César Garcia

Organizadores

Homocultura e Linguagens

Salvador
EDUNEB
2016

© 2016 Autores

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma
idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.
Depósito Legal na Biblioteca Nacional
Impresso no Brasil em 2016.

Coordenação Editorial e Normalização

Ricardo Baroud

Coordenação de Design

Sidney Silva

Diagramação e Capa

Henrique Rehem Eça

Revisão Textual

Nerivaldo Alves Araújo

Ficha Catalográfica - Sistema de Bibliotecas da UNEB

Homocultura e linguagens/ Organizado por Fábio Figueiredo Camargo,

Paulo César Garcia. – Salvador: EDUNEB, 2016.

276 p.

ISBN 978-85-7887-304-2

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Erotismo na literatura. I. Camargo,
Fábio Figueiredo. II. Garcia, Paulo César

CDD: 807

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB

Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula

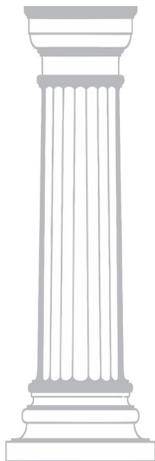
41150-000 – Salvador – BA

editora@listas.uneb.br

www.uneb.br

Esta Editora é filiada à





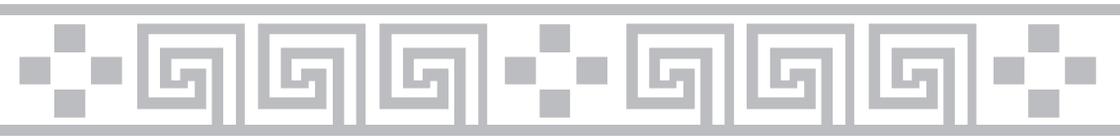
'Orai por ele'. É também o fecho da minha história. Orestes vive ainda, sem os remorsos do modelo grego. Pílades é agora o personagem mudo de Sófocles. Orai por ele!

ASSIS, Machado de. Pílades e Orestes. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

SUMÁRIO

TRAVESSIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADES FLUÍDAS – Para quê diferenças?	9
Paulo César Garcia e Fábio Figueiredo Camargo	
PRETÉRITO IMPERFEITO: uma coreografia verbal do amor na contemporaneidade	33
Alessandra Leila Borges Gomes (Állex Leilla)	
DESLOCAMENTO E REGIME REPRESSIVO EM <i>LA MANO DEL AMO</i> , DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ	53
André Luis Mitidieri, Simone dos Santos Corrêa	
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA E HOMOAFETIVI- DADE – O aspecto político na ficção contemporânea	79
Antonio de Pádua Dias da Silva	
A ALMA ENCANTADORA DO BECO: uma dramaturgia com carga identitária	107
Djalma Thürler	
<i>TRANSGENDERS</i> NO PARAÍSO	129
Eliane Borges Berutti	

RELAÇÕES SEXUAIS HOMOERÓTICAS NA LITERATURA: o lugar do sujeito	143
Fábio Figueiredo Camargo	
CONFIGURAÇÕES DO DESEJO GAY EM <i>ABJETOS</i> : desejos, de Antonio de Pádua Dias da Silva	173
Flávio Pereira Camargo	
AUTO ANÁLISE SOBRE DIFERENÇA, DIVERSIDADE E CÂNO- NE LITERÁRIO	195
Horácio Costa	
CIDADES COMO ROMANCES: trânsitos urbanos e desejos homoeróticos na ficção contemporânea de língua portu- guesa (uma leitura comparada entre Daniel Skramesto e Luís Capucho)	213
Jorge Valentim	
ESCRITAS INDÓCEIS. FALAS AUTORIZADAS	231
Paulo César García	
ENTRE A TRAJETÓRIA ESCOLAR E A DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO: um estudo sobre masculinidades em corpos femininos no mundo do trabalho	255
Suely Aldir Messeder	
SOBRE OS AUTORES	271



TRAVESSIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADES FLUÍDAS – Para quê diferenças?

Paulo César Garcia

Fábio Figueiredo Camargo

Homocultura e linguagens é o nome do grupo de trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Este grupo foi criado a partir de discussões problematizadas em encontros de pesquisadores em eventos acadêmicos, como a Associação Brasileira de Estudos da Homocultura - ABEH (2010), Seminário Internacional Fazendo Gênero (2010), Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades (2010), Simpósio Internacional de Letras e Linguística - SILEL (2009), Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em 2008, eventos em que há muito vem se debatendo sobre a temática homoerotismo, literatura e linguagens, como a mídia (compreendendo mídia em seu sentido de meio: web, cinema, vídeos, telenovelas, revistas comerciais), a partir de projetos de pesquisa consolidados ou em andamento, bem como das amplas questões propostas e aprofundadas sobre os rumos dessas pesquisas na área dos Estudos Literários e Estudos Culturais.

Através de discussões sobre pesquisas mantidas durante a realização dos eventos citados, surgiu a iniciativa de criar um Grupo de trabalho na ANPOLL no qual pudéssemos congregamos pesquisadores e reunir um perfil de estudos com a intenção de ampliar as discussões dos projetos de pesquisa, bem como dar visibilidade às produções, diante da importância que as referências ao homoerotismo nas mídias vêm adquirindo, hoje, na sociedade brasileira e na esfera global.

Em se tratando de outras linguagens, compreende-se que o diálogo intermediático sobre as questões da homocultura, mediado por pesquisadores comprometidos com o “equilíbrio cultural”, no que tange à adoção de posturas em favor da diversidade sexual e de gênero, é fator importante nos dias atuais. Para compreender a produção literária e das mídias na contemporaneidade, que tenha a problemática dos estudos da homocultura como tema e preocupação central frente aos constructos sobre lesbianidades, gays, bissexualidades, transexualidades, travestis, transgêneros, visamos constituir pesquisas em torno desses discursos e de como vêm sendo tratados pela crítica literária e cultural nas Universidades. Elencando essas pesquisas, visa-se ao campo de linguagens com o objetivo de problematizar o lugar em que são realizadas e como são realizadas, quais obras e autorias, homoeroticamente declinadas, estão sendo lidas, bem como a teoria *queer* discutida na cultura brasileira.

Nessa direção, campos de saber têm se debruçado sobre as relações de subjetividades e de identidades em diferentes pertencimentos sociais e suas influências na produção de textos. Leituras e interpretações de narrativas, de poesias, de obras e autorias e demais textualidades culturais são incitados por conceitos, temas, posições, lugares, tomados em seus focos de enunciação, por um entre-lugar

de discursos, por territórios transdisciplinares e por políticas identitárias que são pontes para pensar e repensar diálogos promissores.

Partindo desses pressupostos, entendemos que tais discursos tornam-se instigantes não somente nas formas como se expressam as subjetividades nas produções culturais e nas obras literárias (tema clássico do campo dos estudos de gênero), mas, sobretudo, em termos das peculiaridades de cada campo interdisciplinar de discursos e das formas criativas com as quais as linguagens têm trabalhado a dimensão das homossexualidades como o cinema, a literatura, o vídeo, as telenovelas, a internet, as revistas comerciais.

O GT *Homocultura e Linguagens* é formado, basicamente, por estudiosos da área de Literatura e comunicação – teoria literária, crítica literária, os estudos culturais, teoria *queer*, cuja tarefa é oferecer, no aspecto plural e relacional de feminismos, das feminilidades e masculinidades, a oportunidade de criar leituras críticas sobre esses constructos textuais, apropriando-se de discussões que articulem eixos norteadores que giram em torno das representações relativas aos espaços literário e cultural.

Por esse motivo, buscamos reunir autores, professores-pesquisadores, para apresentarem, nesta coletânea, estudos e campos de atuação, visto que suas leituras efetivam interseções com linguagens por meio de uma constante desconstrução do sistema logocêntrico e heteronormativo, expressando a ênfase nas relações de sexualidades, principalmente quando várias pesquisas gestadas nas bases dos estudos culturais são fortemente alicerçadas na conjuntura da crítica literária e cultural.

As linhas de pesquisa do GT tratam de abordar como as políticas da diversidade sexual ligadas ao campo de estudos das homossexualidades são apresentadas pelas obras da literatura, pela co-

municação, pelas textualidades midiáticas e por linguagens visadas no campo interdisciplinar, proporcionando criar condições para se pensar sobre as noções de cultura da margem, da política da diferença, marcados, também, pelos estudos *queer*. Interessa-nos possibilitar o diálogo fértil que reflita práticas de amizade e homossociabilidades; relações subjetivas nas representações dessas textualidades; discurso, memória e historiografia frente aos gestos da transgressão sexual; poder e homoerotismo; políticas de visibilidade na criação artística; as conjugalidades, homoparentalidades e amor; homoafetividade e homoerotismo.

Os questionamentos de epistemologias e metodologias comprometidas com modelos tradicionais das ciências humanas convocam à reflexão de linguagens sobre temas que evidenciam noções de movimento e transformação, como produção de subjetividades, identidades sexuais refletidas nas concepções de masculino e feminino, bem como as críticas a modelos dualistas que, se não problematizadas, podem fazer com que os sujeitos sociais corram o risco de serem “invalidados” na constituição de seus novos relacionamentos.

O GT é formado por professores doutores de universidades brasileiras que atuam em programas de pós-graduação e, valendo-se do perfil histórico das universidades públicas brasileiras, apostamos na contextualização política e culturalmente engajada, cuja ação teórica e epistemológica seja articulada, depositando sentidos construídos no contexto social e local pelos pesquisadores que já avançam em experiências com esses estudos.

Este livro revela uma cartografia dos estudos sobre a cultura das sexualidades e de gênero, ressaltando os sentidos que constituem os projetos que fomentam e fortalecem a pesquisa e o ensino dos temas, de modo a articular as travessias e as fronteiras do pensamen-

to, contextualizando posturas mais críticas e mais tolerantes, em se tratando das ex-centricidades e das diversidades.

O livro *Homocultura e linguagens* reflete as configurações críticas a respeito da literatura e culturas *queers*. Trata-se de uma coletânea que diz respeito aos estudos críticos, históricos e teóricos da literatura que abordam as homossexualidades, seja para intervir como crítica da cultura, seja para ressaltar os aspectos de textos que dialogam com o homoerotismo. Catalogação, resgate, análises e críticas de obras que se insiram nessa tendência discursiva e que fundem suas bases representativas na perspectiva da apresentação de prováveis identidades gays e lésbicas, transgêneros, bissexuais e toda ordem de estranhos no meio da heteronormatividade. No âmbito político, retratos de fala a respeito da homofobia, das políticas de *coming out*,¹ das homoconjugalidades nas escritas poéticas e ficcionais; estudos sobre textos recorrentes na cultura gay e sobre autores e obras que não tenham sido objeto de interesse acadêmico sistemático na área da Literatura e Homoerotismo.

Os retratos ficcionais modernos e contemporâneos sobre as identidades gays em histórias e memórias poderão ser vistos nos textos de Paulo César Garcia, que aborda a obra de uma escritora nova como Álex Leilla e no texto de Flávio Pereira Camargo, analisando a obra de Antonio de Pádua Dias da Silva. Também, analisam textos de escritores jovens que representam as questões homoeróticas os artigos de Fábio Figueiredo Camargo, que abordam as narrativas de Luís Capucho e Marco Lacerda e o artigo de Jorge Valentim, que além de abordar o texto de Capucho, analisa a representação da cidade também em texto do escritor português Daniel Skramesto. O artigo de

¹ Ver a esse respeito “Epistemologia do armário” (SEDGWICK, 2007, p. 19-54). Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>>.

André Luís Mitidieri e Simone dos Santos Corrêa aborda um romance de Tomás Eloy Martínez, que trata da relação entre homoerotismo e ditadura na Argentina. Pretende-se, também, contemplar a linha da teoria *queer*, refletir a respeito das expressões homoculturais nas mídias e suas visões, diálogos e representações com o pragmatismo sociocultural, visando refletir a cultura *queer* na dramaturgia, conforme o faz o texto de Djalma Thürler, o qual faz reflexões e análises a partir das rupturas hegemônicas, visando aos constructos gays, identificações e papéis das masculinidades e críticas às heteronormatividades. Os artigos estudam textualidades que enfocam questões sobre o corpo e experiências subjetivas, histórias e memórias para uma melhor compreensão do sujeito moderno e da atualidade, conforme se pode ver nos artigos de Fábio Figueiredo Camargo e Flávio Camargo. Esses textos mostram-se abertos à diversidade das práticas e gêneros discursivos da sociedade contemporânea, incluindo os gêneros populares, como a pornografia, a telenovela, a cinematografia, a web, o teatro e a chamada *gay fiction*, entre outros, além das mídias virtuais, como os *blogs* e obras de autores que só publicam na rede. Permite-se aferir os paradigmas e as desconstruções entre o estético *versus* a regência do social; a diversidade de gêneros e sexualidades *versus* os constructos das mídias e as críticas sobre os meios em que as histórias sobre sujeitos gays e lésbicos ganham faces interpretativas. Para ter uma breve noção desta coletânea, vejamos algumas reflexões e análises dos autores.

Pretérito imperfeito: uma coreografia verbal do amor na contemporaneidade, de Alessandra Leila Borges Gomes (Állex Leilla), apresenta um estudo da reelaboração do mito do amor na contemporaneidade, analisando alguns textos artísticos e literários que problematizam valores e modelos oriundos tanto da internalização, quanto

do questionamento do mito de Eros nos dias atuais. Nesse sentido, o trabalho configura uma proposta de leitura das formas e mecanismos de retomada, negação, diluição e/ou atualização do amor-paixão, a partir de um recorte dos elementos poéticos e biográficos presentes em textos que explicitam novas possibilidades de investimentos nos vínculos afetivos.

A leitura de Álex Leilla partiu de uma necessidade de ampliar a análise das representações amorosas já trabalhadas em sua tese de doutorado, defendida em 2008, na UFMG, intitulada *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*. Ao comparar Caio Fernando Abreu — autor diretamente ligado aos anos 1960 e ao movimento da contracultura no Brasil — com Renato Russo — artista surgido na cena do pós-punk brasileiro dos anos 1980 —, a autora compreende que as encenações dos vínculos afetivos por eles textualizados funcionam como propostas ou convite não apenas para que compartilhem daquelas experiências, mediadas pela linguagem poética, mas, sobretudo, para que acompanhem o fluxo constante de novas e outras problematizações de valores, símbolos, posicionamentos e reflexões socioculturais acerca do amor.

A autora mostra o interesse por tudo que compõe o mosaico infinito e múltiplo dos afetos. O amor visto como resposta às demandas mais íntimas do ser humano. O amor buscado como única forma de acesso à verdade ontológica do ser. O amor entendido enquanto crítica à banalização dos afetos numa sociedade cada vez mais imediata e consumista. O amor vivido no plano da resistência dos sujeitos à homogeneização das diferenças. O amor ironizado e reduzido a um círculo de repetição e projeção simbólica coletiva. O amor eleito enquanto passaporte para uma fuga de angústias e problemas con-

cretos do cotidiano. Encontramos todas essas tendências reflexivas e muitas outras tornadas visíveis a partir da estratégia da comparação entre textos de sujeitos distintos.

Em *Deslocamento e regime repressivo em La mano del amo, de Tomás Eloy Martínez*, de André Luis Mitidieri e Simone dos Santos Corrêa, há uma discussão sobre as propostas para a literatura do terceiro milênio, trazidas à consideração por Calvino (1990), Piglia (2001a,b) e Gomes (2004), entrecruzando-as com os estudos de gênero, conforme as reflexões de Butler (1993, 1997, 1998, 2008) e Femenías (2003). Uma vez estabelecido esse circuito teórico, os autores buscam analisar o romance *La mano del amo*, de Tomás Eloy Martínez, destacando as noções de deslocamento; da verdade como horizonte político e objeto de confronto com os sistemas de poder, de clareza da linguagem.

Os deslocamentos discursivo e representacional mostram que os parâmetros do poder político jogam papel fundamental na elaboração do gênero como um efeito ontológico, como apontam os autores. Nesse sentido, Italo Calvino pensava em seis qualidades da literatura que deveriam ser conservadas no futuro a fim de otimizar a percepção da realidade e a experiência com a linguagem, quando preparava suas “lições americanas”, ou seja, seis apresentações que caracterizam o ciclo das *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, a serem desenvolvidas no ano letivo da Universidade Harvard em Cambridge, Massachusetts, e para as quais o escritor italiano foi convidado em 1984. A obra póstuma que reúne as cinco palestras, escritas, mas não ministradas pelo intelectual em razão de seu falecimento, intitula-se *Seis propostas para o próximo milênio*.

A ideia de deslocamento, envolvendo a distância e a troca de lugares, encarnaria uma proposta a somar com aquelas já publicadas

por Calvino. O estilo seria então um movimento que se dirige a outra enunciação, um afastamento da própria palavra, uma cena única que permite condensar em uma imagem o sentido daqueles eventos aparentemente impossíveis de serem ditos. É o que ocorre no romance *La mano del amo* cuja história se concentra em Carmona, jovem de nome feminino, distinto de seus contemporâneos não apenas por essa questão. Vindo à tona a possibilidade de deslocamento da família tradicional, do gênero instituído e do patriarcalismo, torna-se oportuno considerar a recusa ao pressuposto de que existam apenas dois sexos biologicamente dados.

A época em que vive a personagem central é declarada sutilmente no texto por meio de duas menções à Argentina da segunda metade do século XX, entre as quais se destaca o ano-chave de 1955. Difusa em meio à referência direta às versões de Maria Callas para a ária *O pátria mia*, a data alude de maneira sinuosa à “revolução libertadora”. Assim se autodenominou o golpe militar chefiado pelo general Eduardo Lonardi que, ao depor do governo argentino seu presidente Juan Domingo Perón, instaurava uma nova era de autoritarismo e tirania cujos pequenos interstícios democráticos não conseguiram deter sua extensão até a década de 1980.

A ordem política não se desliga da esfera pessoal, já que o conflito interior de gênero vivido por Carmona exteriorizava-se desde o momento em que aprendia a escrever. É com estes gestos de leituras que os autores se veem movidos pelo eixo do deslocamento, um deslocamento prazeroso nas palavras que André Luis Mitidieri e Simone dos Santos Corrêa visam traçar o foco dos questionamentos.

O texto *Literaturas de língua portuguesa e homoafetividade – o aspecto político na ficção contemporânea*, de Antonio de Pádua Dias da Silva, aborda diretamente a história da literatura gay no Brasil, elencando alguns dos temas investigados e caminhando na direção

de estender a discussão para além do que até o momento foi produzido. O autor problematiza o foco de muitas narrativas, tendo em questão, de forma sistemática, as relações autor, narrador(es) e personagem(ns), que de modo relativo e direto, dialoga com a pauta da agenda política contemporânea sobre a diversidade sexual, as orientações homoafetivas e a reivindicação ou negação de subjetividades gays, lésbicas, *queer*. A estetização dessas configurações no âmbito narrativo-ficcional, não como uma relação mimética, mas como aproveitamento de temas ou assuntos polêmicos e modernos a serem projetados na escrita contemporânea também faz parte da discussão do autor.

O texto mostra a produção da literatura de língua portuguesa contemporânea com a finalidade de permitir um campo de discussão que esteja presente por um bom tempo na lógica da escrita e de projetos autorais, seja do lado português luso ou brasileiro (além das outras culturas que investem maciçamente na escrita de expressão “gay”, por questões principalmente de ordem política, a exemplo dos Estados Unidos). Essa tendência contemporânea de fazer emergir questões gays, lésbicas, *queer*, homoafetivas ou de outras nomenclaturas similares reacende velhas discussões em torno de parte da produção autoral de escritores que não foram devidamente valorizados em sua época e subsequentes por questões não de ordem estética, mas de ordem “ética”, moral, religiosa, cultural, configurando forte preconceito e discriminação a autores e obras que buscaram refletir o tema do amor entre iguais, a exemplo de Abel Botelho, António Botto, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, João do Rio, Cassandra Rios, Capadócio Maluco dentre outros.

Argumenta Antônio de Pádua que, desde a década de 1960, estudiosos da literatura têm se preocupado não só com aspectos referentes às estruturas/sistemas literários em si, mas com o conjunto

de discursos que gravitam em torno de obras de ficção, de forma que, sem querer explicar essa questão pela alta demanda dos Estudos Culturais, outros temas que antes estiveram fora da “lista canônica” invadem o cenário das letras, exigindo do profissional de literatura posturas cada vez mais críticas diante de fenômenos que são constantemente redimensionados nas culturas. Noções de gênero e de sexualidades se tornaram pauta na agenda contemporânea não só de projetos autorais, do mercado, do público leitor, mas também como matéria de ensino contemplada nos Parâmetros Curriculares Nacionais, até porque as atuais políticas públicas são favoráveis à inclusão da diversidade sexual ou dos temas LGBT na grade curricular do ensino básico no Brasil como forma de promover a interdisciplinaridade, fato que desemboca nas aulas de leitura do texto literário (nos cursos de graduação e pós-graduação em letras) ou no ensino básico, nas aulas de língua portuguesa, cujo estudo do texto literário dá-se no complexo programa de língua portuguesa.

O texto de Djalma Thürler, *A alma encantadora do beco: uma dramaturgia com carga identitária*, é o resultado dramático do espetáculo homônimo encenado na cidade de Salvador entre os meses de outubro e dezembro de 2012 com a *drag queen* Valerie O’Harah e o ator Duda Woyda. Dramático porque

[...] quando se trata de considerar a interação do extrato linguístico-literário com os demais códigos envolvidos na elaboração do produto artístico que é levado ao palco, para a leitura pública e coletivista por parte dos espectadores, trata-se do texto dramático. (PEREIRA, 1999, p. 71).

Pós-moderna, pós-dramática ou performativa, a proposta de Thürler com *A Alma encantadora do Beco* é a de se aproximar da-

quilo que Lehmann (2010) chamou de “o teatro no ponto do desaparecimento”, espécie de movimento das décadas de 1980 e 1990 que não pensava mais o teatro como a realização de um grande ato, num grande palco, mas que continuava, mesmo assim, sendo teatro. Durante o processo investigativo de elaboração, várias inquietações davam conta da discussão acerca dos procedimentos teatrais, da fusão dos elementos significantes, do desinteresse pela complexidade psicológica da personagem ficcional e a potencialização das relações entre ator e personagens, entre personagens e linguagens; do deslocamento da hegemonia da escrita, da revisão do papel preponderante do texto na construção do espetáculo ocidental-brasileiro-baiano, passando a tomá-lo como um suporte de maior flexibilidade. *A Alma encantadora do Beco* nasceu assim, mestiça, híbrida, enviesada.

Na verdade, o olhar de Thürler não é o do obcecado pela multidão e sim o que condensa o híbrido numa série vertical de coexistências que se transformam, fascinam com as representações de feitos performáticos. Este beco é seu, é meu, é nosso, do leitor, posto que deixa a rua ladrilhar no lírico acorde das personas. No gesto fantasmagórico dos atores, há sedução e há paixão. Com um cândido véu, eles deixam cair o fino traço da coberta de um real escuso, o traçado do abjeto amor feito de soluços e risos. É a gramática da vida que se deixa ver neste quadro de performatização da textualidade deste dramaturgo que tão bem trouxe o espírito urbano de João do Rio, dando o passo para se apreender a genialidade e exaltação do urbano saturado pelas reminiscências decadentistas do passado, permitindo o novo e belo momento de ler a fisionomia, os vícios e aspirações do soteropolitano do beco.

Transgenders no paraíso, de Eliane Borges Berutti resulta da pesquisa atual *Além do rosa ou azul: questões de gênero e sexualida-*

de nos Estados Unidos e Brasil, projeto de pesquisa desenvolvido na UERJ. O texto tem como meta primordial tentar fazer uso da teoria *queer* norte-americana nesses dois países. Cabe registrar que, ao longo dos últimos anos, Berutti desenvolve uma investigação sobre indivíduos que transitam entre os dois gêneros e sexos biológicos, não obedecendo ao padrão binário rígido exigido pela sociedade, que prescreve homem = masculino/mulher = feminino. Essas pessoas são conhecidas pelo termo “transgender”.

A autora visa analisar e constatar que o rótulo “homossexualidade masculina” também abrange *transgenders*, visto que alguns desses ditos homossexuais expressam seu gênero de forma “feminina”, ou de alguma outra forma que não seja a determinada como “masculina”. Neste texto, a autora visa contemplar alguns *transgenders* que são estudados por Trevisan como homossexuais masculinos, pontuando a diferença estabelecida nos Estados Unidos entre os termos “orientação sexual” e “expressão de gênero”, para que fique clara a argumentação. “Orientação sexual” relaciona-se à atração sexual que um indivíduo experimenta por alguém de seu próprio sexo (homossexual), do sexo oposto (heterossexual) ou por ambos os sexos (bissexual).

Há ainda na teoria *queer* um terceiro termo que deve ser inserido no questionamento de Berutti. De acordo com as definições citadas, a identidade de gênero contrasta com a expressão de gênero, ao levar em consideração o aspecto da visibilidade. Em outras palavras, cabe ao próprio indivíduo definir sua identidade de gênero, ao passo que é relegado à sociedade estabelecer a expressão de gênero de um indivíduo, conforme os padrões sociais vigentes.

Nas considerações de Fábio Figueiredo Camargo sobre as *Relações sexuais homoeróticas na literatura: o lugar do sujeito*, interessa

abordar dois relatos que possuem um tom de confissão, mas que, embora não reformulem nada e não alterem a linguagem, lançam mão de artifícios literários e exercitam a criatividade para narrarem suas histórias. Embora com bases realistas, apresentam possibilidades de um trabalho diferenciado da maioria dos relatos produzidos sobre a temática na contemporaneidade, aproveitando-se do que a literatura tem de polissêmico e dos inúmeros modos de se jogar com a representação. São textos advindos de sujeitos que não pretendem relatar suas experiências apenas, ou seja, são sujeitos empíricos, escritores como Luís Capucho e Marco Lacerda, pois eles estão implicados em suas escritas — inclusive, Marco Lacerda que se autorrepresenta em seu próprio romance, mas há um diferencial em suas narrativas, distinguindo-os da maioria das outras narrativas, como é o caso da consciência crítica demonstrada pelos relatos.

O fato de Luís Capucho ter se graduado em Letras e de Marco Lacerda ser jornalista pode ser tomado como uma comprovação de que eles não fazem meros relatos de suas vidas, mas conhecem teoria literária e utilizam-na para suas produções. Nesse ponto, os romances parecem apresentar-se estranhos ao meio gay, pois não demonstram, a princípio, interesse em enviar mensagens edificantes ou pedagógicas, avultando aqui a questão de que não são literatura engajada ou, se o são, o são de um modo muito peculiar, mais próximo de uma teorização *queer* do que propriamente de uma militância muito fechada e altamente combativa.

Não deixa de ser irônico nesses relatos o quanto também eles carregam suas confissões de autoficção. *Rato*, de Luís Capucho (2007), e *As flores do jardim da nossa casa*, de Marco Lacerda (2007), merecem atenção especial por se tratarem de relatos em primeira pessoa que produzem a representação de sujeitos homoeróticos e de suas relações sexuais. A partir dessas relações, Fábio Camargo visa

discutir como essas representações são produzidas em pleno século XXI, e demonstrar que, ao invés de simplesmente engajarem seus textos na luta de modo combativo, eles criam textos que se autorrefletem, personagens que se (re)pensam em suas buscas por si mesmos e se confessam não simplesmente para alimentar o poder ou o desejo de seus leitores, mas para alimentarem seus próprios desejos, e assim se autoconhecerem de modo prazeroso. Salienta o autor que esses romances, mesmo a princípio não sendo uma literatura empenhada, fazem mais pelas representações de sujeitos homoeróticos do que a quantidade imensa de meros relatos constantes nas livrarias e, principalmente, na internet.

Flávio Camargo, em *Configurações do desejo gay em Abjetos: desejos*, de Antonio de Pádua Dias da Silva, estuda a ficção *Abjetos: desejos*, obra publicada em 2010, o quarto livro de contos do escritor e crítico Antonio de Pádua Dias da Silva. Trata-se de um livro composto por narrativas curtas, por meio das quais o escritor nos apresenta personagens que estão em constantes deslocamentos em busca do outro do mesmo sexo para saciar um desejo interior e também para suprir uma carência afetiva.

O próprio título do livro remete aos desejos desses personagens: um desejo que é considerado abjeto, desprezível, sem importância, de acordo com o crítico. O desejo, como abjeto, está relacionado ao corpo-objeto, consagrando o investimento erótico e sexual e a afetividade. Mas esse desejo também é considerado abjeto porque nas relações entre dois homens há sangue, há dor, há suores, há líquidos seminais e há a merda, mas há, sobretudo, prazer e satisfação de um desejo interior.

A leitura do texto de Flávio Camargo adentra nos aspectos quantitativos e qualitativos no tocante à produção literária brasileira

produzida recentemente, que traz em seu bojo uma textualização de elementos constitutivos de um estilo de vida gay. Para ele, “é certo que ainda há resistências: de um lado, a do público leitor – heterossexual –, de outro, a crítica acadêmica que insiste em não dar a devida atenção a essas produções por julgar que elas não trazem contribuições relevantes para a área dos estudos literários”.

Em relação ao artigo de Horácio Costa, *Auto análise sobre diferença, diversidade e cânone literário*, há uma reflexão sobre o significado da diferença. Para ele, a palavra “diversidade”, em termos semânticos, não cobre os tons que essa palavra mais antiga e menos ‘conceitual’, implica, ou seja, “diferente é o que não é igual, diverso é o que é vário, plural”. As reflexões iniciais apontam para a escritura poética e homoerótico. No âmbito de uma palavra menos taxativa, a propriedade do signo “diversidade” e juntamente com a expressão “sexual”, coloca a história contemporânea na flexibilidade frente aos promissores horizontes, pois se a diferença sexual, em princípio atende à injunção biológica, desde o nascimento dos seres humanos e ao universo heteronormativo, edificado com o poderoso auxílio das religiões monoteístas. A diversidade vem com a conquista moderna e pós-moderna da construção da identidade – subjetiva, mas também ideológica, geracional, histórica –, e, no espaço de seu texto, o autor visa recuperar o sentido de diverso não sob os aspectos já previamente assinalados, mas em conjunção com a sua memória relativamente recente na literatura brasileira, com foco, mais precisamente, na própria trajetória de Horácio Costa, um poeta.

Vale pensar, nesse contexto, o registro memorialístico do poeta Costa e mesmo um viés autocrítico que abarca a própria literatura brasileira, apesar de poucas e honrosas exceções, como a pequena rentabilidade acadêmica nos estudos voltados sobre o mesmo tema,

porém, existem os vínculos na versão autoral diante dos múltiplos registros textuais que ele opera.

Por isso, depois de haver publicado dez livros de poesia em português e de ter poemas ou livros completos traduzidos em dez línguas, parece oportuno que processe este intento de autointerpretação. O fio condutor da poeticidade de Costa perpassa o tempo, demonstrando a assunção de uma sexualidade *outra*, necessitando de objetivação para propor o *quociente de memória*, para que se concretize e torne-se algo “pragmaticamente real”.

Em *Cidades como romances: trânsitos urbanos e desejos homoeróticos na ficção contemporânea de língua portuguesa (uma leitura comparada entre Daniel Skramesto e Luís Capucho)*, Jorge Valentim busca pensar a cidade enquanto espaço de vivências e experiências homoeróticas, propondo uma leitura de dois ficcionistas de Língua Portuguesa que se debruçam sobre as suas respectivas cidades, tomando-as também como terras por onde é possível operar uma viagem por entre fronteiras e culturas. O autor português Daniel Skramesto tece uma Lisboa fragmentada e múltipla, pois a obra *Olhos de cão* revigora a ideia de Tadié (1992, p. 152) de que “[...] a estrutura da cidade dita a do próprio romance”, pois mostra o sentido de a cartografia da metrópole ser problematizada enquanto narração. Assim, “não haveria como separar as trajetórias que, gradualmente, vão se perdendo e se afastando pelas ruas, pelas praças e pelas estações de metrô deste espaço urbano”, como aposta Valentim e, com isso, parece ganhar fôlego a partir das aventuras, desencontros, descobertas e isolamentos dos próprios personagens homossexuais.

No entanto, a cidade de Niterói de Luis Capucho é vista de maneira compacta e, gradualmente, dividida entre as zonas privilegiadas de certas regiões litorâneas e os sítios marginais por onde os

personagens circulam e concretizam as suas aventuras clandestinas. É assim que o espaço urbano ganha o campo de visão amparando o recurso perspectivador e, de modo crítico e analítico, as autorias encaixam um eixo condutor de análise dada por Valentim.

O texto de Paulo César Garcia adentra em algumas posturas da subjetividade homoerótica ilustradas na contemporaneidade. Em *Escritas indóceis. Falas autorizadas*, o autor reitera o posicionamento de Foucault a respeito do modo como os estados modernos buscaram gerir a vida, mais do que infligir a morte, ou a imagem de controle que se dá aos corpos de sujeitos que se deparam com o discurso de serem irrecuperáveis para a ordem, de corpos em estado de anomalias que, como pregavam as teorias políticas e sociais de base biológica, no ápice do século XIX, deviam ser efetivamente exterminados do corpo social, como espécies de cancros ou tumores (AGAMBEN, 2002, 2007).

A princípio, o autor passeia pelo bosque da poesia do modernista Sosígenes Costa, procurando reescrever, nesta textualidade, os questionamentos sobre as polaridades que envolvem a orientação sexual, a partir de noções que reiteram a fluidez da identidade e daquelas que não se ocultam a criticar e a desconstruir as referências históricas que se aplicavam ao sujeito homossexual descrito como indecente, desviado, imoral e pervertido. É nesse sentido que o lirismo de Sosígenes Costa preserva nuances que colaboram a pensar o sujeito no tocante à exclusão, ao gesto de domesticação de si e às estruturas débeis do sistema sócio-cultural, bem como pelas significações ortodoxas e hierarquias estabelecidas.

No entanto, é na contemporaneidade que Paulo García postula uma leitura crítica sobre a autora Álex Leilla. O romance *Henrique*, objeto de análise, retrata o drama de ápice folhetinesco com relatos

que mexem com as estruturas do real, com confrontos e tensões, a despeito das identidades sexuais. O autor percebe a qualidade estética da obra que, diante dos elos sociais e culturais, constitui-se como um processo de lapidação da linguagem e incorpora signos que vão, paulatinamente, encontrando um lugar para serem desconstruídos, ou melhor, simulam o efeito de estranhar um dado sentido do real. Com o gesto da infâmia, que não firma os rótulos do complexo edipiano, a recepção da obra tem gerado críticas significativas, como a absorção de uma linguagem lírica e dramática, mais crua, mais incisiva e vertical, conforme Seffrin (2001) que, de modo reflexivo, enaltece o protagonista, com a “[...] carga de fragilidade e desencontros – que só o humano comporta –, tem carne, músculos, fome de amor e se sustenta [...]” em que se pode deduzir a face identitária do homem com a demanda do amor homoerótico.

Assim, com a crítica lançada para a literatura de Álex Leilla, Paulo César García busca questionar as hierarquias e outros sentidos que giram em torno dos desejos fundados naquela ficção, subvertendo os dualismos orgânicos e hierárquicos, o corpo biológico e nomeações à mercê das estruturas do real falocêntricas, patriarcais, sexistas e heteronormativas.

Entre a trajetória escolar e a divisão sexual do trabalho: um estudo sobre masculinidades em corpos femininos no mundo do trabalho, de autoria de Suely Messeder pretende-se empregar o conceito de divisão sexual do trabalho, tendo como base a interpretação da trajetória do mundo do trabalho de mulheres que vivenciam a masculinidade em sua aparência física, ou seja, a masculinidade em corpos femininos. Para isto, a autora dividiu o texto em duas seções e mais as considerações finais, procurando revelar a estrutura do mundo do trabalho na Região Metropolitana de Salvador (RMS) e como se dá a inserção

das mulheres neste espaço. A autora salienta que o diálogo teórico desenvolvido nesta pesquisa sobre o conceito de divisão sexual deve ser visto criticamente e versa sobre o mundo do trabalho das mulheres masculinizadas, expondo o compromisso teórico vinculado à antropologia feminista, à teoria feminista e à teoria *queer*.

Messeder inicia com a descontinuidade entre gênero, sexo e desejo, considerando que as interlocutoras da investigação não deverão ser associadas à famosa dicotomia: de um lado, heterossexualidade, do outro, a homossexualidade (lesbianidade). Depois, na trilha dos estudos sobre masculinidades empreendidos por Connell (1995), coteja quatro tipos de masculinidade nas relações de gênero, a saber: hegemônica, cúmplice, subalterna e marginalizada. Estas tipologias, porém, não comportam a masculinidade vivenciada em corpos femininos, por vários motivos, sendo um destes motivos a positividade da masculinidade no campo profissional, quando comparada a das mulheres. No campo empírico, constata-se que, no caso da masculinidade vivenciada por mulheres, esta positividade não se concretiza. Connell se inspira, teoricamente, em Juliet Mitchell, para pensar na divisão sexual do trabalho e, desta maneira, compreende o quanto é levado a sério o limite da teoria marxista para se entender as diferenças sexuais e seus componentes psíquicos e como a Psicanálise é instrumentalizada para fornecer a chave teórica para a questão das diferenças sexuais.

A abordagem de Suely Messeder, oficialmente, vem com o projeto intitulado *Masculinidades em corpos femininos e suas vivências: um estudo sobre os atos performativos masculinos reproduzidos pelas mulheres nas cidades de Alagoinhas, Camaçari e Salvador*, com o qual implementa a metodologia quantitativa, apesar de o número de mulheres masculinizadas ser bastante impreciso. Neste texto, são

consideradas, para a análise, seis entrevistas. Ela acredita que a análise dessas entrevistas ajudará a intensificar o debate ainda em curso sobre o conceito da divisão sexual do trabalho. Numa primeira aceção, a sociográfica, verifica-se a construção de indicadores confiáveis para medir a igualdade profissional homens/mulheres. No entanto, o debate não vai além da mera constatação, isso porque se acolhe a discussão de gênero que, com efeito, tanto possibilita mostrar que estas desigualdades são sistemáticas, quanto articular a descrição do real com a ideologia hierárquica dos sexos.

Assim, esperamos que todos os textos, aqui elencados, possam proporcionar leituras férteis e contribuam de modo crítico, como também possam nutrir outros e novos saberes descolonizados no que toca à homocultura e suas linguagens.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007. (Coleção Estado de Sítio).

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. *The psychic life of power*. Stanford, CA: Stanford University, 1997.

BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, México, v. 18, p. 296-314, oct. 1998.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAPUCHO, Luiz. *Rato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CONNELL, Robert W. Políticas das masculinidades. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, jul./dez. 1995. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1224/connel_politicas_de_masculinidade.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2015.

FEMENÍAS, María Luisa. *Judith Butler: introducción a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. De Italo Calvino a Ricardo Piglia: do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 7, p. 13-25, 2004.

LACERDA, Marco. *As flores do jardim da nossa casa*. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

LEHMANM, Hans-Thies. Teoria e experiência do teatro. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia. (Org.). *Ensaio em cena*. Salvador: ABRACE; Brasília: CNPq, 2010.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

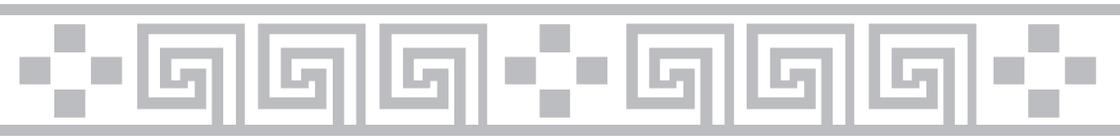
PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001a.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/ Márgenes: Revista de Cultura*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, v. 2, p. 1-3, out. 2001b.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19-54, jan./jun. 2007.

SEFFRIN, André. Henrique ou o selvagem coração da vida. In: LEILLA, Álex. *Henrique*. Salvador: Domínio Público, 2001. Prefácio.

TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1992.



PRETÉRITO IMPERFEITO: uma coreografia verbal do amor na contemporaneidade

Alessandra Leila Borges Gomes (Állex Leilla)

Objetivando um estudo da reelaboração do mito do amor na contemporaneidade, analiso, em minha pesquisa, alguns textos artísticos e literários que problematizam valores e modelos oriundos tanto da internalização quanto do questionamento do mito de Eros em nossos dias. Nesse sentido, o trabalho configura uma proposta de leitura das formas e mecanismos de retomada, negação, diluição e/ou atualização do amor-paixão, a partir de um recorte dos elementos poéticos e biográficos presentes em textos que explicitam novas possibilidades de investimentos nos vínculos afetivos.

O interesse nesta pesquisa surgiu a partir de uma necessidade de ampliar a análise das representações amorosas já trabalhadas na minha tese de doutorado, defendida em 2008, na UFMG, intitulada *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*. Ao comparar Caio Fernando Abreu — autor diretamente ligado aos anos 1960 e ao movimento da contracultura no Brasil — com Renato Russo — artista surgido na cena do pós-punk brasileiro dos anos 1980 —, compreendi que as encenações

dos vínculos afetivos por eles textualizados funcionam como propostas ou convite não apenas para que compartilhemos daquelas experiências, mediadas pela linguagem poética, mas, sobretudo, para que acompanhemos o fluxo constante de novas e outras problematizações de valores, símbolos, posicionamentos e reflexões socioculturais acerca do amor. A ampliação da pesquisa conta, hoje, com um corpus de 10 autores, divididos entre coordenadora, mestrandos, bolsistas de IC e voluntária. Nos interessa tudo que compõe o mosaico infinito e múltiplo dos afetos. O amor visto como resposta às demandas mais íntimas do ser humano. O amor buscado como única forma de acesso à verdade ontológica do ser. O amor entendido enquanto crítica à banalização dos afetos numa sociedade cada vez mais imediata e consumista. O amor vivido no plano da resistência dos sujeitos à homogeneização das diferenças. O amor ironizado e reduzido a um círculo de repetição e projeção simbólica coletiva. O amor eleito enquanto passaporte para uma fuga de angústias e problemas concretos do cotidiano. Encontramos todas essas tendências reflexivas e muitas outras tornadas visíveis a partir da estratégia da comparação entre textos de sujeitos distintos.

Neste percurso, dialogamos, sobretudo, com os enfoques de Denis de Rougemont, Anthony Giddens, Zygmunt Bauman e Judith Butler, a fim de compreender melhor um Eros menos normativo e aprisionador, como aquele que vemos surgir nos discursos afetivos produzidos por Ana Cristina Cesar, Caio Fernando Abreu, Al Berto e Renato Russo. Em todos esses autores leio um questionamento — por vezes mais explícito, por vezes menos —, da procura pela alma gêmea e do culto ao amor-paixão. Há um investimento em formas possíveis de reinventar e coreografar os desejos e os afetos, permitindo manter acesa a discussão em torno de valores, mitos, crenças

e clichês sócio-político-culturais que fazem parte da representação amorosa. Para esses autores-artistas, falar de amor nos nossos dias é falar de um drama e de uma dança encravados no corpo e na sexualidade. Mesmo sabendo que tal fala jamais dará conta da infinidade de experiências, ações, contradições e paradoxos em torno do tema, eles ousam buscar uma escuta, eles nos querem interlocutores e agentes daquilo que é possível de ser compartilhado.

Teorizando brevemente o estudo acerca do amor

Na tradição dos estudos e das representações acerca do amor no mundo ocidental é possível diferenciarmos três tipos ou formas mais usuais que orientam sua delimitação: a forma *Eros* ou amor-paixão, a forma *Philia* ou amor-amigo, e a forma *Ágape* ou amor universal — também chamado de *Caritas* (SPONVILLE, 1999). *Eros* é, em geral, a forma mais produtiva ou pelo menos a que encontra mais ecos nas representações artísticas, despertando também interesse na filosofia, psicologia, psicanálise, sociologia e estudos literários. Segundo Borges (2004), tal ênfase acontece por ser essa a manifestação mais perturbadora do amor, isto é, aquela que não cessa de provocar inquietação, conceituações, definições e, sobretudo, desejo de criação/representação.

O amor-*Eros* está relacionado com o reconhecimento de uma falta, capaz de gerar uma crença no amante de que o amado possui a chave ou resposta para o seu problema, isto é, o remédio para sua ferida, a solução para o seu vazio. Assim, a forma *Eros* coloca em circulação a ideia de que o amor se orienta, sobretudo, pelo desejo daquilo que não se tem, pela vontade de completude — é o que no senso comum chamamos de “crença do amor romântico ou ideal”.

Essa orientação pela procura da alma gêmea é uma das marcas da experiência do amor-paixão, e, na história do Ocidente, sabemos que antes mesmo de os sujeitos vivenciarem uma relação amorosa já estiveram em contato com a representação ideal dela, foram preparados e estimulados a pensar nos mecanismos que viabilizariam tal encontro, como rituais e lugares de busca, investimentos na aparência e no comportamento, formas de conquista e todo um arsenal de técnicas em prol de encontros que efetivem tal experiência, conforme nos mostra Baumann (2003), em *Amor líquido*.

A tipificação do amor e sua separação em três maneiras distintas, no entanto, serve mais a empreendimentos didáticos do que à compreensão da complexidade dos vínculos afetivos humanos. No mundo ocidental, a recorrência da forma Eros nas representações artísticas não exclui completamente o amor *Philia* e *Ágape*, uma vez que há também uma busca por pactos que identificam sujeitos em pé de igualdade um com o outro, que apostam na parceria e transparência dos jogos amorosos, gerando modelos e perspectivas de vínculos afetivos possíveis de serem designados pelo antigo termo de amor entre iguais (*Philia*). Por outro lado, os movimentos sociais, que desde os anos 1960 reivindicaram visibilidade, direito às diferenças e acesso a outras tantas instâncias de poder, trouxeram em seu rastro uma tendência ao cultivo da solidariedade — ou pelo menos a circulação de um discurso solidário —, traduzida no engajamento do serviço voluntário e na opção por consumo de produtos oriundos de empresas que investem na chamada responsabilidade social. Esses movimentos são orientados pelo amor-*Ágape* ou amor universal, que de alguma maneira também comparece nos discursos e representações contemporâneas acerca dos vínculos afetivos.

Segundo Sponville (1999), a diferença entre essas duas formas está, justamente, na origem de cada uma: o amor *Philia* é fruto de uma convivência prazerosa entre duas pessoas que se conhecem e se respeitam mutuamente, uma não se encontra em posição inferior a outra e ambas se querem bem. Já o amor-*Ágape* fundamenta-se numa atitude desinteressada de benevolência para com todos os seres vivos, é uma forma de amar orientada pelo segundo mandamento — “ama ao próximo como a ti mesmo” — e é cultivada, em geral, por todas as religiões.

As várias possibilidades de representar o amor e sua busca nos textos de Ana C., Caio F., Al Berto e Renato Russo lembram-me que é impossível encontrar uma resposta única capaz de justificar a importância que o amor tem entre os seres humanos, como ele é, ainda hoje, desesperadamente buscado pela maioria, como é curiosamente ensinado como o sentido maior da vida humana, e, ao mesmo tempo, desconstruído por leituras irônicas e céticas acerca de sua possibilidade de materialização. Estudar os possíveis significados de *Eros* nesses autores é, então, compreender a pluralidade de concepções díspares acerca de como, em diferentes culturas e momentos, homens e mulheres continuam a organizar, interpretar e vivenciar suas relações afetivas.

Muitos autores (PRIORE, 2005; LÁZARO, 1996) pontuam essa perspectiva móvel do amor nas histórias das relações humanas, desde o mais antigo limite possível traçado por um ocidental (o amor segundo os gregos), passando pelo entendimento cristão, até às diferentes interpretações modernas e contemporâneas desse vínculo. Assim, busco traçar uma linha, ainda que móvel e fugidia, capaz de contextualizar as representações amorosas desses quatro autores para longe de uma visão essencialista, e mais próxima

de uma perspectiva em que amar é, sobretudo, negociação e troca simbólico-cultural e, muitas vezes, uma estratégia para montar um plano estético de confissão, de compartilhamento do vivido, de entrega de si ao outro.

A partir dos contornos que as experiências amorosas tomam nos textos desses autores, as definições do amor mudam, como de resto ocorre com a constante mudança de status conferida ao vínculo afetivo por cada época e cada sociedade. As possibilidades de seguir essa dança multiforme do amor contemporâneo é, então, o que orienta este recorte, que busca repensar o lugar dos afetos e da intimidade nos nossos dias, promovendo um debate mais amplo acerca dos temas.

O investimento estético: Caio F., Al Berto, Ana C. e Renato Russo

Nesses artistas, o amor, não raras vezes, pode ser lido como uma metáfora-guia capaz de potencializar o investimento estético e pessoal na cultura. Entender essa “cartografia dos afetos” é participar de um modo específico de fluir e influir entre os espaços de aprisionamento, banalização, libertação e/ou gozo trazidos pela vivência do mito do amor.

A fluência do mito do amor-paixão pode ser percebido em desabafos cotidianos – “[...] quero por que quero um namorado sexual” (ABREU, 2002, p. 46), grita Caio em carta a Jacqueline Cantore, recusando-se a aceitar a ideia da imaterialidade do amor-paixão–, nas marcas individuais (a constante inserção que Renato Russo faz de comentários ou opiniões sobre o Brasil em letras que tematizam histórias de amor, a exemplo de *Eduardo e Mônica*, *Faroeste Caboclo*, *Se fiquei esperando meu amor passar*, *O descobrimento do Brasil*,

entre outras), agenciamentos de saberes – “[...] o amor é criação do Ocidente” (ABREU, 2002, p. 47), afirma Ana C., indicando a Caio a leitura de *A história do amor no Ocidente*, de Rougemont –, *performances* (as tão divulgadas fotos de Al Berto autotransformando-se em *persona* de si mesmo; a repetida catarse de Renato Russo sempre que iniciava *Ainda é cedo* ao vivo), mas, também, escorrem pelos textos desses quatro autores, instaurando sensações e impressões intercambiáveis. Tudo isso gera uma instância ou espaços móveis onde as singularizações do mito podem ser vistas, sentidas, tocadas. Entre autores, leitores e objetos artísticos as individualizações dessa subjetividade permitem, também, ler o projeto estético-político-ético de seus criadores, sua ritualização do desejo e da imaginação. A representação do vínculo amoroso é, então, a singularização prática desse projeto pessoal, sua negociação no plano textual, social e cultural.

Lembremos que, segundo Foucault (1979), todo organismo vivo lida com uma ordem objetiva, que constitui um conjunto de subjetividades legitimado por instâncias institucionais, isto é, um aparelho social, uma instituição, uma associação, um grupo portador de sigla e registro formal, que pode ser percebido em todas as sociedades e épocas. Essa ordem objetiva tende a constituir um espaço rígido ou um obstáculo às tendências mais originais dos sujeitos. Trata-se de uma força localizada, a princípio, externamente ao sujeito, opositiva a ele, mas que mantém com ele um diálogo permanente. Sua materialização numa obra artística pode ser tanto uma operação da imaginação (do autor, do personagem, do narrador, da interação do leitor, a partir dos mecanismos de construção poético-linguística do texto) quanto dos referentes imediatos — elementos históricos, sociais, culturais, antropológicos etc., inseridos no texto. Todavia, nem aquilo que denominamos de interioridade nem aqui-

lo a que se chama ordem objetiva é jamais uma instância independente, ao contrário, tratam-se de estruturas intercambiáveis. E uma das formas de se entender o dinamismo desse intercâmbio é analisar como determinados autores, produto e público estão abordando os vínculos afetivos, uma vez que as representações do amor permitem uma gama de reflexões sobre os trânsitos entre sujeitos e ordem objetiva. Ou seja, ao falar de amor e interpretar tais falas, muitos poetas e artistas, juntamente com seus críticos e leitores, estão falando não apenas da expressão de um sentimento particular, buscado pelos mais diferentes seres humanos nas mais diversas partes do mundo, mas, sobretudo, das mediações assumidas entre as subjetividades e a ordem objetiva na qual todo sujeito está inserido. Abordar o amor é, também, abordar o espaço da intimidade consigo e com o outro, é repensar valores morais, políticos, sociais, religiosos e culturais que nos formam e com os quais formamos nossos discursos, nossas produções. Nesse sentido, as representações do amor servem tanto a projetos coletivos quanto a investimentos individuais, devido às implicações e significados múltiplos que trazem.

No poema *Amar*, Carlos Drummond de Andrade reflete sobre o mito do amor, inscrevendo tal ocorrência numa rotação universal da qual nenhuma criatura escaparia e dentro da qual já estariam previstos os movimentos contraditórios de uma ação que abarca, ironicamente, sensações opostas: “amar e esquecer, amar e malamar, amar e desamar”. Os quatro autores, aqui escolhidos, têm em comum a consciência dessa mobilidade do amor e, em suas produções, eles a ligam tanto à heterogeneidade da própria concepção do que é amar, quanto às transformações constantes sofridas pelas formas e significados que os vínculos afetivos adquirem em cada contexto distinto. Seus textos expõem experiências amorosas além e aquém de seus

limites históricos, uma vez que o texto poético pode estar em lugares e épocas diversos, legitimando laços, correndo pelas margens, integrando e/ou desintegrando sujeitos e sociedades. A peculiaridade com que falam da experiência afetiva abre um espaço pra uma intimidade textual com o leitor, não sendo descartada desse jogo a tensão entre confissão e representação, entre público e privado, entre espontaneidade e manipulação.

Que tipo de amores nos trazem Caio F, Ana C., Al Berto e Renato Russo? Experiências homossexuais? Bissexuais? Ou, na autodefinição de Russo, pansexuais? Não sabemos e, ao mesmo tempo, sabemos — sempre dentro da rede móvel e múltipla que é saber, também, de nosso próprio desejo, de nossa própria sexualidade, naquilo em que ele/ela nos pertence e escapa.

Caio Fernando Abreu (1948-1996) se definia gay, optando pela configuração política e cultural que o termo traz. É considerado um dos mais significativos autores da contemporaneidade. Seus textos vêm servindo de base para constantes leituras e releituras, tanto na área acadêmica (com produções de artigos, dissertações e teses sobre suas obras) quanto na área artística (com adaptações de seus textos para o cinema e teatro, uso de citações e até pastiches de alguns contos feitos por outros escritores que, frequentemente, o homenageiam). Escreveu cerca de 13 livros, entre eles, dois romances, um livro infantil, oito peças de teatro, um livro de crônicas e muitos de contos. Ligado à contracultura, a visitação recorrente hoje ao universo ficcional de Caio mostra que sua produção ultrapassou as marcas geracionais a que estava sujeita, pois seu texto se configura como um dos mais produtivos da contemporaneidade, por lidar de maneira singular com a incomunicabilidade urbana, o preconceito, a solidão dos grandes centros urbanos, a busca de uma reinterpretada-

ção da cultura *pop*, a problematização das identidades sexuais, bem como a rediscussão do mito do par perfeito.

Alberto Raposo Pidwell Tavares (1948-1997) é o nome de batismo do poeta português Al Berto, que também foi pintor e editor. Publicou cerca de oito livros e deixou incompletos um trabalho de fotografia sobre Portugal e fragmentos para uma ópera. Sua escrita é um amplo reinvestimento numa espécie de coreografia dos afetos, dentro da qual a noção moderna de ruptura entre aquele que cria e a subjetividade posta na página não satisfaz mais. A mistura entre criatura e criador na poesia de Al Berto não é apenas uma circularidade pessoal, mas uma vontade de surpreender o outro e, sobretudo, a si mesmo. Considerado uma figura importante nos movimentos políticos pela liberdade política em seu país, Al Berto dá uma dicção especial ao desejo homoerótico, sendo considerado por alguns estudiosos de sua poesia como responsável pela introdução de “[...] pontos cardeais da cultura *queer* em Portugal” (STERBOVÁ, 2008, p. 8). Segundo Lugarinho (2002, p. 2), há no poeta português toda uma “[...] tentativa de coincidência entre Alberto Pidwell Tavares, o indivíduo constituído socialmente, e Al Berto, o poeta, sujeito de um discurso.” Seu projeto poético busca a exposição e entrega de uma subjetividade esteticamente confessional, capaz de desnudar fragmentos do vivido, mas também do imaginário, aproximando-se e se distanciando, não exatamente dentro do conceito moderno de dissociação entre vida e linguagem, mas, antes, conectando-se com a ideia da entrega absoluta do sujeito, de um viver e morrer no texto, escrevendo-se em excesso e, neste percurso, deixando, tantas vezes, diversos Al Bertos se manifestarem.

Ana Cristina Cruz Cesar (1952-1983), ou, simplesmente Ana C., como se autodenominava, foi poeta, tradutora e professora, au-

tora de 9 livros, entre eles, 4 de poesia, 2 ensaios e um de tradução. Apesar de ser inserida entre os poetas marginais do final dos anos 1970, Ana C. investiu numa escrita pessoal que ultrapassa tal geração, unindo questões da vanguarda às formas e conteúdos clássicos e modernos que ela tão bem conhecia. Formada em Letras, Ana C. assume uma tendência forte para a crítica, diminuindo em seus poemas a distância entre teoria e criação. Escreve na primeira pessoa do singular, forçando um tom confessional, mas perseguindo uma espécie de discurso de si: uma *persona* em diálogo com a própria experiência de mundo e com a voracidade da linguagem. Nesse percurso, ela apodera-se de um Eros-excesso, saqueando tudo aquilo que pode ser digno de uma invenção sintática, de uma estetização, no afã de ser não apenas mais uma a escrever poesia no Rio de Janeiro dos anos 1970, mas se colocando enquanto investigadora de sua própria capacidade de criar emoção e sinceridade na escrita. Os símbolos em sua poesia se hibridizam e, cada vez mais, querem se comunicar, tocar o outro, não pela obviedade da mensagem, dos enunciados prontos, mas por uma contemporaneidade dos signos fluidos, que escorrem de uma possibilidade de sentido para o outro, sem se prestar a leituras detetivescas ou prontas, mas solícitos a correntes, à superabundância. Dentro desse excesso, no entanto, não houve espaço nos poemas, entrevistas, anotações, crítica e cartas de Ana C. para uma explicitação objetiva de sua sexualidade — pelo menos não nos termos taxativos que conhecemos como homo, hetero ou bissexual.

Nascido Renato Manfredini Júnior (1960-1996), mas conhecido nacionalmente pelo pseudônimo de Renato Russo, o músico, letrista e vocalista de uma das bandas mais influentes do *rock* nacional nos anos 1980 — a Legião Urbana — se autodenominava na intimidade um pansexual, mas, politicamente consciente dos entra-

ves que a condição homossexual encontra, ainda, nos meios sociais, a partir de 1987, passou a fazer questão de usar o termo *homossexual*, a fim de não deixar dúvidas acerca de seu desejo por homens: “[...] eu gosto de meninos e meninas, mas eu gosto de meninos... como é que não é normal?” — soletra ele em entrevista à Bizz (RUSSO, 1990, p. 48). O músico lançou, em vida, 13 álbuns, entre eles dois solos, sendo um deles — *The Stonewall Celebration Concert* — uma homenagem ao movimento *gay-pride*. Sua produção artística liga-se às mudanças ocorridas nas artes e nos paradigmas da cena cultural contemporânea, e à reformulação dos novos papéis ou mediações que ela adquire. Tais mudanças afetaram a definição de cultura no Brasil, que cada vez mais foi perdendo a possibilidade de ser conceituada a partir de fatores polarizantes e hierárquicos. Suas letras funcionam como catalisadoras de anseios e pontos de vistas geracionais, cuja zona de inserção e diálogo vai da música negra norte-americana dos anos 1950-60, passando pela canção de protesto e *folk*, a la Bob Dylan e Joni Mitchell, pela irreverência dos Rolling Stones, pelo psicodelismo do The Doors e Velvet Underground, pela anarquia dos *punks* britânicos de 1976 e sua posterior reconfiguração melódica através das bandas da *new wave* inglesa, como Joy Division e The Smiths.

É possível traçarmos uma linhagem para alguns artistas e escritores que tendem a misturar biografia com criação, estabelecendo algo que Ana Cristina Chiara chama, em seu artigo “Afinidades eletivas”, de “[...] delicada confusão entre vida e escrita” (CHIARA, 2001, p. 10). Essa “delicada confusão” é parte de um projeto autoral, que, para Chiara, deságua em duas palavras: sensibilidade e entrega — dois elementos originários do que, culturalmente, aprendemos a codificar como atributos femininos. Em outras palavras, a tendência de problematizar e de confundir os limites tênues entre vida e arte leva a

uma prática daquilo que, normalmente, adjetivamos como “postura feminina”, traduzida por alguns teóricos (RIETH, 2002; ARAÚJO, 2002) como uma apreensão (em geral praticada pelas mulheres, mas não só) da amizade, da paixão, do amor, do erotismo, das experiências e da criação enquanto peças de um quebra-cabeça que deverá ser armado pelo outro: pequenos fragmentos reluzentes de um mosaico elaborado a partir da vida.

Em Caio F., Al Berto, Ana C. e Renato Russo (todos declaradamente autobiográficos e todos afeitos a pseudônimos, ressaltamos), falar dos afetos é falar do íntimo, que advém de um desejo de jogar com a atenção do outro, numa espécie de brincadeira na qual os criadores vão dispondo peças de um emaranhado de pequenas coisas retiradas do cotidiano e revestidas de novas intensidades que formam essa zona íntima, onde os afetos, as emoções e as projeções não são negados nem simplesmente confessados, mas renegociados, através de um constante diálogo entre o que faz parte dos investimentos pessoais e o que universalmente pode seduzir, provocar, capturar o olhar, a atenção do outro. Reelaboração, exposição e partilha são, então, as palavras-chave desse jogo.

A concepção de escrita deles pressupõe a elaboração de produtos e performances, ou seja, buscam na escrita um espaço de reflexão do desejo e do afeto, numa apreensão também política e poética das vivências que possibilitam um estar na cena, manipulando as formas de acesso ao mercado e ao público, e erotizando sua própria inserção e circulação nos vários segmentos da cultura. Em geral, esses autores podem ser aproximados pela atitude em relação à vida, à exposição dos afetos e ao trabalho: optam pela eleição da leveza como um valor desviante — de acordo com a sugestão de Calvino (1990), em suas *Seis propostas para o próximo milênio* —, leveza ca-

paz de minimizar o peso de ser gente, não cultuando o superficial e o leviano, mas carnavalizando a necessidade de separação entre o que seria da ordem do frívolo e pessoal e o que seria da ordem do sério, do profundo, do estético.

O projeto artístico desses autores prevê, justamente, esse poder rir do peso da vida, esse saber dançar *com* e *na* dor. Dessa forma, põem na prática da cena contemporânea a máxima de Nietzsche de que não se pode acreditar num deus que não sabe dançar. O verbo “dançar”, nesse sentido, funciona como uma extensão de um “sim” dado à própria dinâmica da escrita-vida, que explora a possibilidade de dizer tudo, do mais íntimo ao mais exterior, desde que mediado por uma linguagem poética capaz de recolocar os “dizeres” no plano da elaboração da emoção, e não da mera confissão.

Na obra de Caio F. percebemos que os principais recursos usados por ele a fim de dinamizar as relações entre o vivido e o partilhado são: a) uso da experiência sexual de forma intensa e explícita (não raras vezes, tanto nos contos quanto em crônicas, peças, romances e nas cartas, amores reais se misturam a imaginários); b) foco narrativo em primeira pessoa, aparentando confissão ou memória; c) panorama de época; d) jogo tenso entre subjetividade e ordem objetiva (os personagens e a voz de Caio F. nas cartas e crônicas jamais revelam aceitação passiva do mundo, mas guardam sempre um quê de contestação e rebeldia; e) narrativa poética; f) perspectiva de uma das vítimas – discurso *de dentro*; g) cartografia de elementos afetivos e culturais (referências a músicas, livros, filmes, peças etc.); h) singularização da experiência (não encontramos tentativas de generalizar o vivido).

O poeta Al Berto opta por outras estratégias, a saber: a) distanciamento forjado — voz na terceira pessoa ou no imperativo mediando um conteúdo lírico; b) subjetividade narrada/explicada de

fora para dentro, a partir de metáforas, deixando entrever a relação de intimidade com o sujeito que é “narrado/expressado” e a “voz” mediadora (o que implica bipartição da persona); c) a ausência de elementos exteriores contextuais faz, muitas vezes, em seus poemas o exterior restringir-se a uma paisagem atemporal: vagas menções à noite, ao mar etc.; d) o derramamento de um íntimo tentando sobreviver à solidão e à amargura torna-se o centro da escrita a partir de metáforas que unem “sujeito” e elementos naturalmente em ebulição — vulcão, criança, náusea, beira-mar; e) as micro-histórias são escritas a partir de uma interiorização das ações, a ideia é investigar as emoções do sujeito, buscando universalizá-las.

Dentro dessa busca de uma estetização daquilo que se convencionou a chamar de cartas, diários, confissões, Ana C. se aproxima de Al Berto quando nos propõe não meros desabafos, mas poemas-teses, cuja voz, em primeira pessoa do singular, defende a ideia do vivido enquanto um fluxo na memória, que pode momentaneamente ser interrompido e depois retornar em forma de delírio ou imaginação. Seus principais recursos são: a) uma voz lírica que encena ações racionais (organizar, arquivar, contar) em meio a ações emotivas (amar, não esquecer, sentir o flanco aberto), tudo em primeiro plano, muitas vezes funcionando enquanto respostas dinâmicas de uma perspectiva na outra; b) confissão-aparente: o uso da primeira pessoa nos dá a impressão de um texto confessional, no entanto, os elementos pessoais ou biográficos, melhor dizendo, os fatos concretos, estão, na maioria das vezes, ausentes nos poemas; c) criação de uma super-escritora ou supervoiz que nos conta fragmentos de um cotidiano (envio de cartas, desabafos, conversas vespertinas, chás), que nos diz amar ou desamar a partir não de experiências, mas de teses-reflexões acerca dos afetos; d) criação de um labirinto onde

se perdem e se encontram elementos vários (rostos, marcas, identidades), amores encontrados e perdidos, diálogos que se sobrepõem a monólogos, e referências tanto à literatura (Baudelaire, T.S. Eliot, Katherine Mansfield) quanto à cultura popular (Roberto Carlos, revistas de fofocas etc.), numa brincadeira de ecos e imagens multiformes.

Embora Renato Russo apresente em suas letras uma variedade de vozes e estratégias estéticas, percebemos a recorrência de: a) foco narrativo na primeira pessoa e conteúdo afetivo e mesmo homoerótico (*Soldados, Daniel na cova dos leões, Feedbacksong for a dyingfriend*) metaforizado; b) histórias geracionais e amorosas são narradas em várias músicas, porém, as marcas pessoais são sempre sutis, o que permite a qualquer jovem se identificar com os conteúdos; c) intertextualidade entre sagrado e profano, através de incorporações de ditados orientais, menções bíblicas e esotéricas às vivências expostas nas canções; d) o uso de metáforas e analogias privilegia imagens e sensações e impedem que as letras fiquem datadas; e) as modulações amorosas podem colocar em foco tanto amores hetero (*Ainda é cedo, Eduardo e Mônica, O descobrimento do Brasil*) quanto amores homo (as já citadas *Soldados, Daniel na cova dos leões, Feedback song for a dyingfriend*, e mais *O mundo anda tão complicado, Lãge d'or*, entre outras) ou universais.

Na tensão dessa intimidade que se superficializa (no sentido do “se colocar na área do visível” e não do “pouco profundo”) na carnadura da escrita, do canto, da performance, nossos olhos leem em Caio F., Ana C., Al Berto e Renato Russo marcas explícitas de um vir à tona que se pulveriza, assumindo estratégias de permanência ativa na cena contemporânea. Gestos e escolhas reverberam nos discursos, traçando um conjunto das ações possíveis a serem tomadas num

tempo de quase imobilidade diante da banalização dos discursos, do corpo, das emoções.

Mesmo reconhecendo que o investimento nesse tipo de escrita é uma escolha, não podemos ignorar que gestos, palavras, ações, emoções e mesmo as fragilidades são passíveis de serem capturados e reconfigurados no jogo dinâmico do mercado e da mídia. Lembremos: mídia e mercado não possuem orientação ética capaz de distinguir o joio do trigo, e isso talvez explique porque no imediatismo das redes pessoais e dos blogs, por exemplo, muitas vezes, vamos encontrar esses quatro autores revestidos do oposto do que seus textos nos mostram: slides enfocam um Renato Russo que manda, aconselha, impõe; uma Ana Cristina Cesar melosa e óbvia; dizeres recortados transformam a literatura de Caio numa avalanche de achados esotéricos de mau gosto; lendas e discussões clichês pairam sobre Al Berto (ele morreu de AIDS!, uns afirmam, não, ele morreu por causa de um tumor cerebral, consertam outros). Recebem, assim, uma atenção desviante: o interesse migra das obras e recai no culto, por vezes mórbido, por vezes superficial, da mera exposição do privado. Viram celebridades, mas de quê?, perguntam-se espantados os leitores que foram, décadas antes, tocados pela agudeza dos textos desses autores.

Quero finalizar, entretanto, ressaltando que não me interessa desmentir nem entrar no mérito da popularização desses rótulos através da mídia e redes sociais. Assinalo, somente, que os textos desses artistas, uma vez desnudos por nossos olhos ávidos e cúmplices, não deveriam voltar a ser vestidos de uma capa redutora, acomodadora das tensões e atritos inerentes à natureza poética deles. Minha leitura é, assim, uma vontade de dizer não a essa espécie de tesoura que poda as asas, as imagens, as metáforas, a delicadeza da entrega com que Caio F., Al Berto, Ana C. e Renato Russo viabiliza-

ram a perda de fronteiras entre o privado e o público, brincaram com os limites entre intimidade e exterioridade, não aceitando a simples oposição entre eles, mas instaurando o jogo entre sujeito e interlocutor. Amaram-se e sexualizaram-se, convidando-nos a participar dessa dança, a deixar, também, fluir nosso desejo, nosso fluxo de amor e entrega. Por isso, quando por acaso encontro no mundo objetivo um Caio F. reduzido a um escritor gay-místico, capaz de interessar apenas aos leitores gays-místicos, ou um Al Berto codificado enquanto figura esquisitinha e promíscua da literatura portuguesa; quando me deparo com uma Ana C. citada em blogs e perfis que a enquadram como a atormentadinha suicida carioca, ou, ainda, um Renato Russo roqueiro bicha evangelizadora, penso na fluidez dos textos deles e na coragem com que disseram *eis-me aqui, eis o que sou, o que posso ser*. Penso no convite que paira sobre suas obras — *quer dançar comigo?* —, então, respondo, com minha leitura, minha eterna cumplicidade: *sim, dancemos*. Este texto é, então, um alto e sonoro *não* ao mundo, e, na mesma medida, um doce e cúmplice *sim* a esses quatro autores.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulinas, 1997.

AL BERTO. *O medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

ARAÚJO, Maria de Fátima. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 22, n. 2, p. 70-77, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BORGES, Maria de Lourdes. *Amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Ática, 1998.

CHIARA, Ana Cristina. Afinidades eletivas. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 9-17, jan./jun. 2001. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/2-Afinidades-eletivas.pdf>>. Acesso em: nov. 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

LEGIÃO URBANA. *Dois*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1986.

LUGARINHO, Mário César. Escrevo-te continuamente: subjetividade e alteridade em Al Berto. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 8., 2002, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2002. 1 CD-ROM.

PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

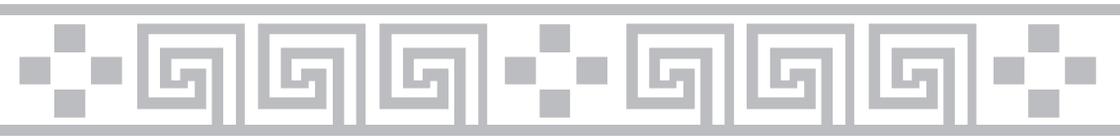
RIETH, Flávia. A iniciação sexual na juventude de mulheres e homens. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 8, n. 17, p. 77-91, 2002.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RUSSO, Renato. Entrevista a José Augusto Lemos, *Revista Bizz*, n. 59, jun. 1990. Disponível em CD-ROM.

SPONVILLE, André-Comte. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

STERBOVÁ, Nikola. *O medo na poesia de Al Berto*. Brno, 2008. Disponível em: <http://is.muni.cz/th/109220/ff_b/bakalarka.pdf> Acesso em: 12 jan. 2012.



DESLOCAMENTO E REGIME REPRESSIVO EM *LA MANO DEL AMO*, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

André Luis Mitidieri

Simone dos Santos Corrêa

No presente artigo, discutimos e compatibilizamos as propostas para a literatura do terceiro milênio, trazidas à consideração por Italo Calvino (1990), Ricardo Piglia (2001a,b) e Renato Cordeiro Gomes (2004), entrecruzando-as aos estudos de gênero, conforme as reflexões de Judith Butler (1993, 1997, 1998, 2008) e María Luisa Femenías (2003). Uma vez estabelecido esse circuito teórico, buscamos analisar o romance *La mano del amo*,¹ de Tomás Eloy Martínez, destacando as noções de deslocamento; da verdade como horizonte político e objeto de confrontação com os sistemas de poder, de clareza da linguagem.

Nesse sentido, Italo Calvino pensava em seis qualidades da literatura que deveriam ser conservadas no futuro a fim de otimizar a percepção da realidade e a experiência com a linguagem, quan-

¹ Todas as citações desse romance, por nós traduzidas, e indicadas apenas pelos respectivos números das páginas, são retiradas da seguinte edição: MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La mano del amo*. Buenos Aires: Planeta; Biblioteca del Sur, 1991.

do preparava suas “lições americanas”, ou seja, seis apresentações que caracterizam o ciclo das *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, a serem desenvolvidas no ano letivo da Universidade Harvard em Cambridge, Massachusetts, e para as quais o escritor italiano foi convidado em 1984. A obra póstuma que reúne as cinco palestras, escritas, mas não ministradas pelo intelectual em razão de seu falecimento, intitula-se *Seis propostas para o próximo milênio*.

A sexta de tais apresentações já estava definida, embora não tivesse sido escrita; se intitularia “Consistência” e faria referências ao escrivão Bartleby, de Herman Melville. O escritor italiano possuiria material para oito propostas, de acordo com sua viúva, Esther Calvino, a qual diz apenas conhecer “o título daquela que poderia ter sido a oitava proposta: ‘Sobre o começo e o fim’ (dos romances), mas até hoje não consegui encontrar esse texto. Apenas anotações” (CALVINO, 1990, p. 5).

Piglia (2001b) reflete sobre a sexta proposta que, ao faltar no livro publicado, provoca uma inconsistência em seu título. Assim, conjectura sobre como escrevê-la desde um subúrbio do mundo, desde as margens dos países centrais e da grande tradição cultural, com um olhar enviesado:

[...] e esta mirada estrábica nos daria uma percepção talvez diferente, específica. Há certa vantagem, às vezes, em não estar no centro. Olhar as coisas desde um lugar levemente marginal. Como veria esse problema um escritor argentino, como poderíamos imaginar esse valor suplementar que pode persistir. O intento de imaginar que valor poderia persistir é, com certeza, uma ficção especulativa, um tipo de versão utópica de Pierre Menard, autor do Quixote. Não consiste tanto em como reescrever literalmente uma obra-mestra do passado, mas em como reescrever imaginariamente a

obra-mestra futura. Ou, para dizer macedonianamente, em como descrever as possibilidades de uma literatura futura, de uma literatura potencial. Imaginar as condições da literatura no porvir supõe também, com certeza, inferir a realidade que essa literatura postula. A literatura diz o porvir, diz como dizer bem o porvir, como imaginar uma vida possível, um mundo alternativo. (PIGLIA, 2001b, p. 1, tradução nossa).²

O fato de escrever desde a Argentina e suas experiências com a repressão clandestina, segundo o autor, delimitam um ponto extremo ao qual parece impossível aproximar-se com a linguagem. Rodolfo Walsh é assim escolhido como exemplo de narração dos acontecimentos muito difíceis, senão impossíveis, de transmitir. Supondo uma nova relação com as fronteiras da representação, esse escritor transfere a voz narrativa a alguém que fala por ele e expressa sua dor, ao mesmo tempo em que lhe é permitido ver a cena e também narrá-la: “Ir até o outro, fazer com que o outro diga a verdade do que sente ou do que aconteceu, esse deslocamento, esta mudança, funciona como um condensador da experiência” (PIGLIA, 2001b, p. 3, tradução nossa).³

2 “[...] y este mirar al sesgo nos daría una percepción, quizá, diferente, específica. Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal. Cómo vería ese problema un escritor argentino, cómo podríamos imaginar ese valor suplementario que puede persistir. El intento de imaginar qué valor podría persistir es, por supuesto, una ficción especulativa, una suerte de versión utópica de Pierre Menard, autor del Quijote. No tanto cómo reescribiríamos literalmente una obra maestra del pasado sino como reescribiríamos imaginariamente la obra maestra futura. O para decirlo macedonianamente, cómo describiríamos las posibilidades de una literatura futura, de una literatura potencial. Imaginar las condiciones de la literatura en el porvenir supone también, por supuesto, inferir la realidad que esa literatura postula. La literatura dice el porvenir, dice cómo decir bien el porvenir, cómo imaginar una vida posible, un mundo alternativo.”

3 “Ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese desplazamiento, este cambio funciona como un condensador de la experiencia.”

Por isso, a ideia de deslocamento, envolvendo a distância e a troca de lugares, encarnaria uma proposta a somar com aquelas já publicadas por Calvino. O estilo seria então um movimento que se dirige a outra enunciação, um afastamento da própria palavra, uma cena única que permite condensar em uma imagem o sentido daqueles eventos aparentemente impossíveis de serem ditos. É o que ocorre no romance *La mano del amo* cuja história se concentra em Carmona, jovem de nome feminino, distinto de seus contemporâneos não apenas por essa questão.

A época em que vive a personagem central é declarada sutilmente no texto por meio de duas menções à Argentina da segunda metade do século XX, entre as quais se destaca o ano-chave de 1955. Difusa em meio ao direto referenciamento das versões de Maria Callas para a ária *O pátria mia*, a data alude de maneira sinuosa à “revolução libertadora”. Assim se autodenominou o golpe militar chefiado pelo general Eduardo Lonardi que, ao depor do governo argentino seu presidente Juan Domingo Perón, instaurava uma nova era de autoritarismo e tirania cujos pequenos interstícios democráticos não conseguiram deter sua extensão até a década de 1980.

Vinculado a esse contexto, o protagonista do romance vê-se morando sozinho depois do falecimento de sua mãe. Sem apresentar nome próprio, Mãe é tratada por sua função familiar (*Madre*), com a inicial grafada em maiúscula, como a agravar a constante repressão exercida sobre o filho. Ele passa a se envolver com muitas lembranças maternas, principalmente, após o retorno dos gatos que repugna, mas eram tão amados por ela. Representação não menos sutil e indireta dos militares, os felinos tomam o texto desde seu começo, momento no qual o narrador em primeira pessoa já realiza o deslocamento tratado por Ricardo Piglia, transferindo uma verda-

de a ser dita para Carmona: “Não me batam, Mãe, não me matem” (MARTINEZ, 1991, p. 12, tradução nossa).⁴

Em novo texto, Piglia (2001a) expande seu argumento inicial em três novas proposições, reduzindo pela metade as seis propostas de Calvino para a literatura deste milênio. A primeira proposta do ensaísta argentino é a noção da verdade como horizonte político e objeto de luta, o que leva à segunda proposta: ideia de deslocamento e distanciamento, vinculada à noção de limite, ou seja, à impossibilidade de veicular um sentido histórico diretamente. Nos mesmos moldes do texto anterior (PIGLIA, 2001b), o autor reitera que esse movimento a caminho de outra enunciação permite acercar-se aos territórios demarcados pelas fronteiras do silêncio.

No romance em estudo, a verdade histórica impossível de se acessar diretamente consiste na representação de Mãe como uma voz didática e sádica, um espaço de cruzamento entre a família e o Estado, projetando uma luta pelo poder em termos sexuais (ZUFFI, 2007, p. 82). Essa personagem, juntamente com Brepe, a chefe do reino felino, e os gatos que a seguem, afirmam o autoritarismo de modo indireto. A mediação entre o contexto representado e uma possível interpretação que o localize é realizada por meio da transferência da palavra a Carmona, quando suas lembranças da infância interrompem a história levada a cabo pelo narrador majoritário:

Sabia que Mãe empregava todas as suas forças em amar-se a si própria, e meu amor consistia nisto mesmo: em ajudá-la a se amar. Nem bem eu sentia as enormes mãos de Pai, minha pele se convertia em esponja e absorvia a pesada ternura que Mãe não

⁴ “No me peguen, Madre, no me maten.”

queria receber: o que sobrava das carícias destinadas a Mãe. (MARTINEZ, 1991, p. 37, tradução nossa).⁵

Essa maneira de sair da narração aparentemente principal para a fala e o pensamento duma personagem ou de outro narrador, possibilita que a expressão da linguagem desemboque no leitor e o envolva:

Atribuir a outro uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos, indo além da mera informação, uma vez que é um movimento interno ao relato que desloca para o outro a verdade da história, verdade que tem a estrutura de uma ficção na qual outro fala, isto é, propõe-se a construir na linguagem um lugar para que outro possa falar. 'A literatura seria o lugar no qual sempre é o outro que vem a dizer... Sempre há outro aí. Esse outro é o que há de saber ouvir para que o que se contar não seja mera informação e tenha a forma da experiência' [...] com esse deslocamento, pode chegar a contar esse ponto cego da experiência que quase não se pode transmitir (GOMES, 2004, p. 13).

Chegamos então à terceira proposta de Ricardo Piglia (2001b) para a literatura do século XXI: a clareza necessária ao enfrentamento de uma deliberada obscuridade, da dificuldade para se compreender a verdade social. Vencidos os limites da linguagem, os narradores literários se habilitam a contar aqueles eventos que lhes eram interditados por vários motivos. Procede assim o narrador de *La mano del amo*, ao transferir a palavra para seu protagonista e, da mesma forma, Tomás Eloy Martínez, ao transformar Carmona em testemunha de sua trajetória pessoal.

5 “Sabía que Madre empleaba todas sus fuerzas en quererse a sí misma, y mi amor consistía en eso: en ayudarla a quererse. No bien sentía yo las enormes manos de Padre, mi piel se convertía en esponja y absorbía la pesada ternura que Madre no quería recibir: lo que sobrava de las caricias destinadas a Madre.”

Muitas vezes investida da função de narrar, a personagem reelabora as sofridas experiências do escritor com o autoritarismo militar que marcaria a história argentina a partir da segunda metade da década de 1950. Por sua vez, o autor troca a enunciação pessoal por vozes anônimas, encarnando muitos eus autobiográficos. A reconstituição de uma vida coletiva numa só criatura ficcional se faz acompanhar de deslocamentos espaciais, temporais e discursivos.

De tal modo, ao se deter nas montanhas do interior, espaço contraposto à cidade provincial onde se passa a maior parte da história, o discurso promove uma constante volta ao passado. A narrativa deixa de ser conduzida pela personagem-narrador, passando a narrativas orais indígenas que dão voz inclusive a pequenos insetos:

Os yanomami pegavam os cupins na boca dos ninhos e os comiam, para que lhes dessem notícias dos parentes mortos. Os cupins eram compreensivos e, ao passarem pela garganta dos homens, diziam frases de consolo: *não chorem, fiquem em paz. Todas as almas vivem ainda. Estão em silêncio e tem os olhos abertos.* (MARTINEZ, 1991, p. 27, tradução nossa).⁶

É possível perceber também o jogo entre a verdade oculta/negada, e a que se revela no deslocamento discursivo, pela intercalação entre as vozes de Carmona, do narrador e de personagens secundárias:

Falava com um tom neutro, como quem recita uma lição. O aluno respirou fundo. Não bem começou a cantar, o velho lhe meteu os dedos e pressionou as cordas vocais como se fossem as de uma harpa.

6 “Los yanomami atrapaban a las termitas en la boca de los nidos y se las comían, para que les dieran noticias de los parientes muertos. Las termitas eran comprensivas, y al pasar por la garganta de los hombres les decían frases de consuelo: No lloren, quédense en paz. Todas las almas viven todavía. Están en silencio y tienen los ojos abiertos.”

A dor pegou Carmona tão de surpresa que ele perdeu o controle do dó. A nota saltou como raio até um agudo que ele acreditava impossível. – Agora vai repetir esse mesmo dó – ordenou o professor. – Não posso – desculpou-se o garoto – Foi casual [...] Porém, quando se aliviou e os espasmos do pranto suavizaram, os *madrigales de Caccini* brotavam com a agilidade de um beija flor [...] Mãe, em seu dormitório, ouviu-o cantar e sacudiu Pai, que dormia: – Não te dá conta? – disse -. É um milagre. Carmona tem a mesma voz do menino dos Ikeda. (MARTINEZ, 1991, p. 109-111, tradução nossa).⁷

Anunciada na palavra do outro, a descoberta da bela voz de Carmona ainda é negada por ele, fato que se deve à repulsão de Mãe e Pai a uma suposta feminilidade a se denunciar no canto lírico:

– Eu gostaria que lhe deixássemos uma voz de soprano coloratura – disse -. Já que podemos fazer qualquer coisa, ao menos façamos algo que chame a atenção. Carmona permanecia calado. Sentia que os desejos de Mãe o incomodavam: e a Pai também. Mas nenhum dos dois se animava a contradizê-la. Por fim, Pai falou: – Não me convence que Carmona cante como uma mulher. Quando o olharem como um fenômeno, passarei muita vergonha. Já estou ouvindo o povo dizer: Não teria acaso um filho homem? O que

7 “Hablaba con un tono neutro, como quien recita una lección. El alumno tomó aliento. No bien empezó a cantar, el viejo le metió los dedos y pulsó las cuerdas vocales como si fueran las de un arpa. El dolor lo golpeó a Carmona tan de sorpresa que perdió el control del do. La nota saltó como rayo hacia un agudo que él creía imposible. — Ahorra vas a repetir ese mismo do —ordenó el profesor. — No puedo — se disculpó el muchacho —. Fue casual [...] Pero cuando se desahogó y los espasmos del llanto se alisaron, los madrigales de Caccini brotaron con la agilidad de un picaflor [...] Madre, en su dormitorio, lo oyó cantar y zarandeó a Padre, que dormitaba: — ¿Es que no te das cuenta? — le dijo —. Es un milagro. Carmona tiene la misma voz del niño de los Ikeda.”

lhe ocorreu? Isso será mais forte que eu (MARTINEZ, 1991, p. 113-114, tradução nossa).⁸

Vindo à tona a possibilidade de deslocamento da família tradicional, do gênero instituído e do patriarcalismo, torna-se oportuno considerar a recusa ao pressuposto de que existam apenas dois sexos biologicamente dados. Nesse sentido, ao comentar a obra de Judith Butler, afirma María Luisa Femenías:

[...] afirmar que os corpos são binariamente discretos em relação ao sexo responde a uma definição cultural interessada, sobre a qual se fundamenta o Ocidente, desconhecendo de que a matéria é um contínuo. Além disso, o binarismo se resolve sempre em uma hierarquização. Em síntese, é uma forma de opressão (FEMENÍAS, 2003, p. 75 – Tradução Nossa).⁹

No romance em análise, a indefinição sexual de Carmona corresponde à duplicação da instância narrativa e do tempo representado. No tempo presente, o narrador conta a história passada do protagonista cuja perspectiva orienta a narração e às vezes a conduz no momento atual da escrita, como na seguinte passagem:

Há umas poucas histórias que me esqueci de contar, e ainda que não formem parte de mim, sem elas eu

8 “— *A mí me gustaría que le dejáramos una voz de soprano coloratura — dijo —. Ya que podemos hacer cualquier cosa, al menos hagamos algo que llame la atención. Carmona permanecía callado. Sentía que los deseos de Madre lo incomodaban: y a Padre también. Pero ninguno de los dos se animaba a contradecirla. Por fin, Padre dijo: — No me convence que Carmona cante como una mujer. Cuando lo miren como a un fenómeno pasaré mucha vergüenza. Ya estoy oyendo a la gente: ¿No tenías acaso un hijo varón? ¿Qué le ha ocurrido? Eso será más fuerte que yo [...].*”

9 “[...] afirmar que los cuerpos son binariamente discretos respecto del sexo responde a una definición cultural interesada, sobre la que se fundamenta Occidente, que desconoce que la materia es un continuo. Además, el binarismo se resuelve siempre en una jerarquización.”

não seria quem sou. Um homem, ao final de contas, é somente aquilo que esquece. (MARTINEZ, 1991, p. 44, tradução nossa).¹⁰

Ilegítimo para as normas que definem o sujeito quanto ao sexo e, assim, excluído do princípio de inteligibilidade, Carmona é alheio à fala hegemônica, um “corpo abjeto”, na terminologia de Butler (1993, p. 3). Trata-se de uma vida que, além da heteronormatividade, tem sua materialidade entendida como não-materialidade. Essa abjetização envolve abjeção e normatividade, tal como o processo de humanização enfrentado pelos felinos cujos corpos abrigam o discurso que os representa de modo amedrontador:

Pai lhe havia ensinado a temer os gatos; tinham uma inteligência sobre-humana, viviam em constante estado de gozo sem se preocupar com o gozo dos demais e quando os homens dormiam lhes devoravam os testículos. (MARTINEZ, 1991, p. 31, tradução nossa).¹¹

Se a persistência dos corpos é constituída por sua materialidade, passível de ser pensada como efeito do poder das práticas linguísticas, estas devem conter o contrapoder da “inscrição”, da instituição e investida do sujeito, nunca acabada, mas que implica a incompletude, a instabilidade, a mobilidade, segundo o pensamento de Butler (1993, p. 223-225) e Femenías (2003, p. 78 e 112-113). Desse modo, não se revela gratuito, em *La mano del amo*, o deslize do protagonista desde a heterossexualidade indiferente ao homoero-

¹⁰ “Hay unas cuantas historias que he olvidado contar, y aunque no formen parte de mí, sin ellas yo o sería quien soy. Un hombre, al fin de cuentas, sólo es lo que olvida.”

¹¹ “Padre le había enseñado a temer a los gatos; tenían una inteligencia sobrehumana, vivían en perpetuo estado de goce sin preocuparse por el goce de los demás y cuando los hombres dormían les devoraban los testículos.”

tismo latente. O procedimento é aludido por um narrador heterodiegético que aos poucos começa a assumir a homodiegese em processo contínuo de interpelação, menção e nomeação: “Estava já amanhecendo e me dispus a contar o casamento de Leticia Alamino quando Carmona me conteve: Poderias narrar a história em primeira pessoa?” (MARTINEZ, 1991, p. 53, tradução nossa).¹²

Além de operar em nível discursivo, a diferença apresentada por essa personagem em termos de sexo-gênero age em nível político, a partir do momento em que ele apenas é sujeito quando paradoxalmente reconhece a precedência das condições discursivas reguladas por um sistema de relações de poder que o precedem e o excedem. Nesse círculo, a figura materna atua como professora no plano social, referendando a lei e a ordem estabelecida; no plano familiar, vigia a manutenção dos valores tradicionais que oprimem o protagonista:

Não poderia fazê-lo, disse, porque Mãe quis sempre que eu fosse outro: a imagem que ela tinha de mim. O que agora sou não sou eu senão minha batalha contra Mãe. Sou somente uma batalha. (MARTINEZ, 1991, p. 53, tradução nossa).¹³

Quanto ao nível ontológico, os conceitos de sexo-gênero e sexualidade, relativos a Carmona, não deixam de se submeter à lógica do idêntico a si mesmo. Se a identidade não é uma premissa, sendo impossível determinar previamente sua condição e significação (FEMENÍAS, 2003, p. 81), a complexidade identitária da personagem esbarra na tentativa de estabilização que a impede de se construir:

12 “Estaba ya amaneciendo y me disponía a contar el matrimonio de Leticia Alamino cuando Carmona me contuvo: ¿Podrías narrar la historia en primera persona?”

13 “No podría hacerlo, dije, porque Madre quiso siempre que yo fuera otro: la imagen que ella tenía de mí. Lo que ahora soy no soy yo sino mi batalla contra Madre. Soy sólo una batalla.”

O tempo passa e eu poderia morrer sem me conhecer. Se nem sequer Mãe chegou a saber quem era ela, como poderia eu saber? Conhecer-se é tão fácil!, ela costumava me dizer: trata-se apenas de uma decisão. No entanto, Mãe morreu no corpo de uma estranha, respirando com outro fôlego, dizendo frases que não lhe pertenciam (MARTINEZ, 1991, p. 53, tradução nossa).¹⁴

Entretanto, o protagonista toma consciência da possibilidade de ruptura com o modelo imposto, de transformar o gênero e produzir desvios que o mobilizem enquanto sujeito capaz de exceder e ampliar os limites da inteligibilidade cultural. A provável repetição paródica que diz ser capaz de encenar pela metáfora da escrita mostra a falibilidade dos padrões de “naturalidade” que a cultura e o tempo lhe impuseram:

Enganam-se sobre o que são e assim é inevitável que enganem aos demais. Se não sabem quem são, digo, tampouco sabem que se mentem. Não é assim – Carmona se impacienta –: não estão de acordo consigo mesmos. Como é possível ser alguém com o qual não se está de acordo? Vou te dar um exemplo: quando releio o que levo escrito, não queria que ninguém mais o lesse. O que está nestas páginas não sou eu, digo-me. Eu poderia fazê-lo muito melhor. (MARTINEZ, 1991, p. 54, tradução nossa).¹⁵

14 *“El tiempo pasa y yo podría morir sin conocerme. Si ni siquiera Madre llegó a saber quién era ella, ¿cómo podría saberlo yo? ¡Conocerse es tan fácil!, solía decirme ella: se trata apenas de una decisión. Y sin embargo, Madre murió en el cuerpo de una extraña, respirando con otro aliento, diciendo frases que no le pertenecían.”*

15 *“Se engañan sobre lo que son y así es inevitable que engañen a los demás. Si no saben quiénes son, digo, tampoco saben que se mienten. No es así – Carmona se impacienta -: no están de acuerdo consigo mismos. ¿Cómo es posible ser alguien con el que no estás de acuerdo? Voy a darte un ejemplo: cuando releo lo que llevo escrito, no querría que lo leyera nadie más. El que está en estas páginas no soy yo, me digo. Yo podría hacerlo mucho mejor.”*

A personagem parodia o discurso autobiográfico dentro do romanesco, conforme a ideia de Butler (2008, p. 15-17) sobre a paródia dos gêneros como exercício de liberdade. Tornando-se necessário reconhecer instâncias prescritivas na complexidade que deve ser conduzida a um “interjogo cultural dramático” (BUTLER, 2008, p. 313), a ruptura das categorias tradicionais e a refuncionalidade histórica se potencializam para diluir o binarismo sexual. Isso acontece no romance quando o deslizamento entre tempos verbais se acompanha do diálogo reflexivo de Carmona com uma consciência expressa através do narrador: “Mas o que farei comigo, sabendo quem, na verdade, sou eu? Poderei continuar sendo eu, ainda que um pouquinho menos? Ocorre que não vês a ti mesmo, Carmona, digo” (MARTINEZ, 1991, p. 56, tradução nossa).¹⁶

A concepção de paródia como teatralização dos gêneros, objetivando subverter a normatividade, comparece ao discurso literário por meio da fascinação de Carmona e Mãe pelo canto. O discurso cinematográfico também é reapropriado, pois além de a obra literária narrar partes de um filme, esse dialoga com outro texto:

A senhora Ikeda falou em voz baixa: ‘Ali está o título do filme: podes ler?’ ‘Sim’, Mãe confirmou com naturalidade. ‘*A mão do amo*. São os mesmos signos que apareciam no meu livro do primário’ (MARTINEZ, 1991, p. 26, tradução nossa).¹⁷

A partir do título do filme (o mesmo do romance em análise), o autor estabelece um link performático que favorece a inter-

16 “¿Pero qué haré conmigo, sabiendo quién de veras soy? ¿Podré seguir entonces siendo yo, aunque un poquito menos? Es que no te has mirado, Carmona, digo”

17 “La señora Ikeda habló en voz baja: ‘Allí está el título de la película: ¿alcanza a leer?’ ‘sí, confirmo Madre con naturalidad. ‘*La mano del amo*. Son los mismos signos que aparecían en mi libro de primer grado”

pretação, fazendo jus à ideia de clareza da linguagem defendida por Ricardo Piglia (2001a). O protagonista instaura um jogo similar ao refletir sobre a convivência entre seus pais, vinculada às matrizes que se tornam culturalmente inteligíveis e governam as instituições, tais como a família:

Eu custava a entender que seguissem vivendo juntos quando não eram capazes de se dar um ao outro a pouca felicidade da qual necessitavam. Mãe costumava dizer: ‘eu não sou escrava do prazer de ninguém. Não tenho amo’. O que seria para ela ter um amo? Em princípio, um amo é algo feminino. A fonte original da palavra é ama: a que alimenta. Mãe soa igual a Ama em hebreu, em sueco, em gaélico, em grego, em vasco, em castelhano (MARTINEZ, 1991, p. 48, tradução nossa).¹⁸

Confirmando a premissa de que o pessoal, autobiográfico, é também político, *La mano del amo* avaliza outras propostas de Piglia (2001a): do deslocamento e da verdade como objeto de confrontação com os sistemas de poder. Isso se observado através da representação da ex-centricidade do protagonista e dos sujeitos pertencentes a etnias habitualmente não identificadas ao ambiente de referência da narrativa. Assim são os vizinhos árabes de Carmona:

Mudaram-se para a casa do lado uns árabes barulhentos chamados Al Amein ou Alamino. Como a parede que separava os dois pátios era muito baixa, as vozes circulavam livremente. Mãe se sentia tão humilhada pelos vizinhos árabes que quando chegavam visitas

18 “A mí me costaba entender que siguieran viviendo juntos cuando no eran capaces de darse el uno al otro la poca felicidad que necesitaban. Madre solía decir: ‘yo no soy esclava del placer de nadie. No tengo amo’. ¿Qué creería ella que era tener un amo? En principio, un amo es algo femenino. La fuente original de la palabra es ama: la que alimenta. Madre suena igual que Ama en hebreo, en sueco, en gaélico, en griego, en vasco, en castellano.”

passava a maior parte do tempo se desculpendo por morar onde morava [...]. (MARTINEZ, 1991, p. 42, tradução nossa).¹⁹

A representação de sujeitos à margem do discurso identitário nacional da Argentina também se faz presente através das personagens de origem japonesa, como a família dos “Ikeda” cuja moradia deslocada se situa às margens da cidade provincial:

No centro do vale havia uma colina baixa, tão amarela que parecia de âmbar. Mãe surpreendeu-se ao ver uma cabana no topo da montanha e três rostos assustados na janela. Sempre havia morado ali uma família japonesa: Mãe não sabia disso. ‘Senhor Ikeda’, Pai chamou. Os três rostos cumprimentaram em unísono, como no palco de um teatro. (MARTINEZ, 1991, p. 21-22, tradução nossa).²⁰

Na moldura contextual do romance, a sociedade costuma enxergar a si mesma e buscar seu capital simbólico no *criollo* de origem espanhola ou nos descendentes de imigrantes europeus, concentrados majoritariamente na zona centro-pampeana, situada ao redor de metrópoles como Buenos Aires, Córdoba e Rosário. Desse modo, a narrativa promove outro tipo de deslocamento ao contemplar distintos planos espaciais. É o que se identifica quando, ao tentar a carreira

19 “*Se mudaron a la casa de al lado unos árabes estrepitosos llamados Al Amein o Alamino. Como la pared que separaba los dos patios era muy baja, las voces circulaban libremente. Madre se sentía tan humillada por la vencidad de los árabes que cuando llegaban visitas pasaba la mayor parte del tiempo disculpándose por vivir donde vivía.*”

20 “*En el centro del valle había una colina baja, tan amarilla y lustrosa que parecía de âmbar. Madre se sorprendió al ver una cabaña en la cúspide y tres caras asomadas a la ventana. Siempre había vivido allí una familia japonesa: Madre no lo sabía. ‘Señor Ikeda!’, llamó Padre. Al unísono, las caras saludaron, como en el escenario de un teatro.*”

de cantor, Carmona viaja em trem desde sua província à capital do país, em descrição que lembra *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino:

Havia lido que a capital era como as cidades de Kublai Kan, habitada por pessoas que não se conheciam e deviam comunicar os sentimentos com o olhar quando se cruzavam na rua; atravessada por pontes de toda espécie sobre canais sem água; com grandes cemitérios aos quais as pessoas se dirigiam para beber chá e palácios de mármore construídos somente para encher os olhos, onde ninguém jamais podia entrar. Abandonava-se ao prazer de imaginar, deixando que os detalhes se acomodassem à veloz corrente de suas esperanças, ciente de que a realidade chegaria em algum momento e corrigiria seus sonhos. Mas até que isso acontecesse, a capital seria sua e não teria que dividi-la com ninguém mais (MARTINEZ, 1991, p. 134-136, tradução nossa).²¹

Os deslocamentos discursivo e representacional mostram que os parâmetros do poder político jogam papel fundamental na elaboração do gênero como um efeito ontológico. Dessa forma, o protagonista ex-cêntrico, fora dos padrões “normais” para a sociedade representada, devido ao nome e à voz, mais propriamente femininos do que masculinos, ainda possuía “um corpo muito incerto. Tinha um corpo? Nunca soube se o corpo é nossa possessão; se de fato o temos ou, de fato, o levamos como algo alheio ao ser: uma carga”

²¹ “*Había leído que la capital era como las ciudades de Kublai Kan, habitada por personas que no se conocían y debían comunicarse los sentimientos con la mirada cuando se cruzaban por la calle; atravesada por puentes de toda especie sobre canales sin agua; con grandes cementerios a los que acudía la gente a tomar el té y palacios de mármol construidos sólo para homenajes de la mirada, a los que nadie podría entrar jamás. Se abandonaba al placer de imaginar, dejando que los detalles fueran acomodándose a la veloz corriente de sus esperanzas, a sabiendas de que la realidad llegaría en algún momento y le corregiría los sueños. Pero hasta que eso sucediera, la capital sería suya y no tendría que compartirla con nadie.*”

(MARTINEZ, 1991, p. 119, tradução nossa).²² Se o narrador desloca a categoria de gênero, ao tratar a personagem como “ele”, mas lhe atribuindo nome feminino, o discurso do protagonista inverte o gênero de muitas palavras, como “montanho” em lugar de “montanha”.

Esse tipo de inversão se estende ao narrador, que trata a gata Brepe como “o caudilho dos gatos”. Conforme Zuffi (2007, p. 85-86, tradução nossa), ocorre que:

[...] a construção simbólica de Mãe-Brepe gera um novo estado de vigilância e repressão onde o discurso autoritário anula a voz do outro, no caso, a voz do filho. A voz, como o corpo, é frágil, se quebra, e onde existe o discurso autoritário, a única resposta possível é o ‘paradigma do silêncio’ [...] A nova aliança Mãe-Brepe representa o novo Estado de terror entrelaçado com a tradição nacional dos bens da pátria. Os efeitos negativos dessa aliança se articulam com o poder da letra imposta pela voz pedagógica de Mãe. Todo o corpo social está contaminado quando se anula a capacidade de diálogo, quando se institui um princípio unilateral de normas e valores.²³

Em outras passagens, o jogo masculino-feminino é mostrado por intermédio das maneiras como as personagens veem Carmona. Por se distinguir em razão da voz que, vinda de algum lugar incerto,

22 “*Tenía un cuerpo muy incierto. ¿Tenía un cuerpo? Nunca he sabido si el cuerpo es nuestra posesión; si en verdad lo tenemos o más bien lo llevamos como algo ajeno al ser: una carga.*”

23 “*La construcción simbólica de Madre-Brepe genera un nuevo estado de vigilancia y represión donde el discurso autoritario anula la voz del otro, en este caso la voz del hijo. La voz, como el cuerpo, es frágil, se quiebra, y donde existe el discurso autoritario la única respuesta posible es el ‘paradigma del silencio’ [...] La nueva alianza Madre-Brepe representa el nuevo Estado de terror enlazado con la tradición nacional de los bienes de la patria. Los efectos negativos de esa alianza se articulan con el poder de la letra impuesta por la voz pedagógica de Madre. Todo el cuerpo social está contaminado cuando se anula la capacidad de diálogo, cuando se instituye un principio unilateral de normas y valores.*”

o leva a cantar como uma soprano, ele sofre ações decorrentes de uma relação desigual de poder:

[...] quando cantava como solista na Filarmônica, os colegas destilavam seu veneno sem dissimular: ‘E, tu?’, perguntavam a cotoveladas. ‘Para quando serão os gorjeios?’ (MARTINEZ, 1991, p. 94, tradução nossa).²⁴

As cisões/fusões feminino/masculino alcançam a (des)identificação entre Carmona e Mãe, a qual reproduzia a ideologia nacionalista, a palavra masculina, mas desde uma posição subordinada. Pouco a pouco os gatos (militares) passam a mostrar as garras e seu poder de mando:

– Não quero aplausos para mim, mas para os gatos.
– disse. A voz buscava a si mesma na garganta e não podia se encontrar. Ouvia-a ao longe como uma canção de mulher. Se ele separava os sons, apareciam timbres que lhe recordavam os de Mãe. Era uma voz que a cada momento se tornava mais alheia para ele. (MARTINEZ, 1991, p. 200, tradução nossa).²⁵

No seguinte trecho, é possível notar que a personagem principal busca amenizar as diferenças entre feminino e masculino, entre os tons de um tenor e de uma soprano. Ele utiliza máscaras a fim de desviar a atenção dos outros, de sua aparência para a voz:

Uma manhã, eu me apresentei no conservatório de canto e falei com os maestros. Quero ser contra

24 “[...] cuando cantaba como solista en la Filarmónica, los colegas destilaban sin disimulo su resentimiento: ‘¿Y, che?’, lo codeaban. ‘Para cuándo los gorgoritos?’”

25 “– No quiero aplausos para mí sino para los gatos. – dijo. La voz se buscaba a sí misma en la garganta y no podía encontrarse. La oía a lo lejos como una canción de mujer. Si separaba los sonidos, aparecían timbres que le recordaban a los de Madre. Era una voz que a cada momento se le volvía más ajena.”

tenor, disse a eles. Querias isso? Queria uma voz que fossem duas vozes ao mesmo tempo, disse Carmona. Assim comecei. Mãe concordou? A princípio, não: desconcertou-se. Eu ensaiava com máscaras: brancas, douradas, retratos de outros mundos. E ela não me via: ouvia a voz, o brilho espesso e ósseo de uma soprano ardendo nas fogueiras de muitas vozes. (MARTINEZ, 1991, p. 121, tradução nossa).²⁶

As relações firmadas entre as ordens do feminino e do masculino tornam-se paralelas aos deslocamentos realizados por Carmona, desde a submissão à Mãe à performatização dos significados e sons da frase “Amo a mão do amo”:

Carmona reconhecia os signos, mas não sabia como agrupá-los em sons. – A mo a mo a mão do a mo – Soletrou Mãe. – Sim – Agradeceu Carmona -: Mão do amo. Que bonito! – Vês? – disse Mãe -. Agora troque as letras de lugar. Carmona desenhrou um L. – Lambo a mão do amo – leu Mãe -. Não está nada mal. O menino se sentiu tão orgulhoso que lhe estendeu os braços ao pescoço e disse, sem pensar: – Te amo tanto, Mamãezinha! – nunca lhe havia chamado assim: somente ao sonhar com ela usava essa palavra. Irritada, Mãe se despreendeu: – Que ordinário és, Carmona! Nem pareces meu filho. No verso das planilhas de cálculos que Pai descartava, Carmona escrevia os sons recém aprendidos, deslocando-os de um lado a outro maliciosamente. Quando uma sílaba se movia, o conjunto inteiro mudava de significado: ‘*A dama me lambe o ânus/ O ânus anda na mala/*

26 “*Una mañana, me presenté en el conservatorio de canto y hablé con los maestros. Quiero ser contratenor, les dije. ¿Eso querías? Quería una voz que fuera dos voces a la vez, dijo Carmona. Así empecé. ¿Madre estuvo de acuerdo? No al principio: se desconcertó. Yo ensayaba con máscaras: blancas, doradas, retratos de otros mundos. Y ella no me veía: oía la voz, el brillo espeso y óseo de una soprano ardiendo en las fogatas de muchas voces.*”

O amo mama a nada. E escondia os papéis, para que Mãe não os visse. (MARTINEZ, 1991, p. 78-79, tradução nossa).²⁷

Construídos por possibilidades de ruptura como essa, mas também pela estabilidade, pela persistência e pela reiteração, os atos performativos se presentificam na condensação das funções materna e pedagógica numa mesma personagem. A associação simbólica Mãe-Pátria mostra-se imprescindível ao discurso político da ditadura cuja base normativa essencial “[...] está centrada no ‘ser nacional’, ‘ser argentino’ e a família é o centro gerador dos valores necessários à construção da ‘unidade’ nacional” (ZUFFI, 2007, p. 86, tradução nossa).²⁸

A ordem política não se desliga da esfera pessoal, já que o conflito interior de gênero vivido por Carmona exteriorizava-se desde o momento em que aprendia a escrever. Através da representação das sílabas e das palavras, o menino tentava expressar seus sentimentos, mesmo que não fossem notados. Perseguido pela obsessiva presença de Mãe mesmo após a morte dela, a possibilidade de se libertar dos espaços oficiais da família e da sociedade nacional é encontrada no deslocamento prazeroso das palavras que aprendeu durante a

27 “Carmona reconocía los signos pero no sabía cómo agruparlos en sonidos. — A mo a mo la ma no del a mo — silabeó Madre. — Sí —agradeció Carmona—. Mano del amo. ¡Qué bonito! — ¿Ves? —dijo Madre—. Ahora cambia las letras de lugar. Carmona dibujó una ele. — Lamo la mano del amo —leyó Madre—. No está nada mal. El niño se sintió tan orgulloso que le echó los brazos al cuello y le dijo, sin pensar: — ¡Te quiero tanto, Madrecita! —nunca la había llamado así: sólo al soñar con ella usaba esa palabra. Molesta, Madre se desprendió: — ¡Qué ordinario sos, Carmona! No parece que fueras hijo mío. En el reverso de las planillas de cálculos que Padre desechaba, Carmona escribía los sonidos recién aprendidos, desplazándolos de un lado a otro maliciosamente. Cuando una sílaba se movía, el conjunto entero cambiaba de significado: ‘La dama me lame el ano/ El ano anda en la mala/ El amo mama la nada.’ Y escondía los papeles, para que Madre no los viera.”

28 “[...] está centrada en el ‘ser nacional’, ‘ser argentino’ y es la familia el centro organizador de los valores necesarios para construir la ‘unidad’ nacional.”

alfabetização, no trocadilho iterativo que as repete de outra forma e remete ao título do romance:

O miado deixou-se discernir pouco a pouco e se pintalçou com a voz de Mãe: ‘Amo a mão do amo’, ouviu Carmona. ‘Mãe?’, chamou. A voz cessou por um instante e logo após, passando por cima dele, persistiu. Carmona se ergueu na banheira. ‘Mãe?’, repetiu. À medida que ia cobrando força, o miado retornava mais engasgado e obsceno. Vinha vestido com a voz cavernosa que Mãe teve na agonia, mas as ordens que destilava não eram dela: ‘Lamba o ânus do amo’, disse o miado. ‘Ame a mão do amo.’ (MARTINEZ, 1991, p. 100-101, tradução nossa).²⁹

Desdobramentos da expressão *La mano del amo* (A mão do amo) esclarecem o título da obra literária, como ocorre no seguinte fragmento, em que o marcador de gênero é alterado como indicativo da instituição do sujeito que, no tempo da escrita, reconhece de onde provinha as regulações exercidas sobre ele: “[...] *amo a mão da ama*” (MARTINEZ, 1991, p. 193, tradução nossa).³⁰ A propósito, quando segue a leitura de Michel Foucault à *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, Butler (1997, p. 38-39) considera que o trabalho do escravo consiste em ser entendido como marcação que regularmente se desmarcava, um ato signatário colocado sob rasura quando posto em circulação, o que sempre resultou de sua expropriação pelo amo.

29 “*El maullido se dejó discernir poco a poco y se tificó con la voz de Madre: ‘Amo la mano del amo’, oyó Carmona. ‘¿Madre?’, llamó. La voz cesó un instante y luego, pasándolo por alto, persistió. Carmona se irguió en la bañera. ‘¿Madre?’, repitió. A medida que iba cobrando fuerza, el maullido se volvía más grumoso y obsceno. Venía vestido con la bronca voz que Madre tuvo en la agonia, pero las órdenes que destilaba no eran de ella: ‘Lame el ano del amo’, dijo el maullido. ‘Ama la mano del amo.’*”

30 “[...] *amo la mano del ama.*”

O escravo trabalhava sob o nome ou o sinal de algum outro; a assinatura aposta nas coisas produzidas com o suor do próprio rosto foi apagada, sobrescrita, ressignificada. Ele atingiu a experiência da autorreflexividade criando objetos que traziam marcas de seu ser e

[...] compreendeu a si mesmo como alguém que faz ou cria objetos que duram além dele, um produtor de coisas permanentes. Para o amo, que ocupou a posição de puro consumo, os produtos se mostraram transitórios e ele mesmo foi definido como uma série de desejos transitórios. Para o amo, então, nada parecia durável, exceto talvez a própria atividade de consumo, o próprio desejo interminável. (BUTLER, 1997, p. 39, tradução nossa).³¹

O romance em análise permite observar as inter-relações escravidão-senhoria, permanência-transitoriedade, consciência-alteridade por meio dos vínculos de Carmona com a instância narrativa e com Mãe. A cisão/convivência entre o nome feminino e o tratamento no masculino equivale ao compartilhamento da história entre narrador onisciente e personagem que convive com uma espécie de simulação do narrador em terceira pessoa, como se fosse outra face identitária. Ao final da narrativa, a negação sexual, a autopunição imposta ao protagonista e que ele mesmo se impõe, acaba se ensaiando em prazer.

Trata-se de uma sensação muito similar à que Mãe experimentava com os gatos, ocorrendo num tipo de produção ritualizada

31 “[...] *thereby understood himself as a being who forms or creates things which outlast him, a producer of permanent things. For the lord, occupying the position of pure consumption, objects were transitory, and he himself was defined as a series of transitory desires. For the lord, then, nothing seemed to last, except perhaps his own consuming activity, his own endless desire.*”

em meio à qual a proibição e o tabu são transgredidos por atos performativos que consistem em copiar hábitos dos felinos e lhes impor comportamentos humanos. Ao mesmo tempo, Carmona veste as roupas, usa os objetos, repete as condutas da mãe morta. Tais ações sinalizam a regulação do corpo, a estrutura binária dos princípios freudianos do prazer e da realidade. Quanto a esse aspecto, Judith Butler pergunta-se:

Em que medida a sujeição requerida por um regime repressivo prova ser tanto o fracasso que a constitui quanto um locus potencial de resistência? Se o desejo tem como objetivo final a continuidade de si mesmo, e aqui pode-se vincular Hegel, Freud, Foucault, tudo retorna ao *conatus* de Spinoza – então a capacidade de o desejo se retirar e se reincorporar constituirá algo como a vulnerabilidade de qualquer estratégia de submissão. (BUTLER, 1997, p. 62, tradução nossa).³²

Havendo formas de ressignificar o ponto de ancoragem que se constitui em saída viável para o exercício da liberdade, *La mano del amo* permite repensar

[...] possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder [...] a possibilidade de uma repetição da lei que não representa sua consolidação, mas seu deslocamento. (BUTLER, 2008, p. 55-56).

32 “And to what extent does the attachment that a regulatory regime requires prove to be both its constitutive failure and the potential site of resistance? If desire has as its final aim the continuation of itself — and here one might link Hegel, Freud, and Foucault all back to Spinoza’s *conatus* — then the capacity of desire to be withdrawn and to reattach will constitute something like the vulnerability of every strategy of subjection.”

É nesse embate com ama ou amo, mátria ou pátria, que se aniquila o seu protagonista. Invertendo papeis, o brusco despertar de um instinto de maternidade levou-o a mergulhar no rio para salvar os gatos da morte. “Quando estava por chegar à boca da caverna, no ponto final do horizonte, Mãe o agarrou pelos cabelos e o arrastou para a margem. *Quem te deu licença para se afastar tanto?*, disse. *Não obedeces mais aos teus pais?*” (MARTINEZ, 1991, p. 206, tradução nossa).³³

Pela via literária, as excentricidades históricas e geográficas andam de *mano a mano* com os “deslocamentos discursivos, atrelando-se, por outro lado, a marcas identitárias que a periferia constrói para si num processo permanente ao transformar uma provável identidade estável e seu caráter essencialista numa identidade em processo” (GOMES, 2004, p. 17). No romance de Tomás Eloy Martínez, as performatizações revelam-se nos níveis linguísticos, na estruturação narrativa e na representação problematizada dos sujeitos. Espaços, personagens e tempos deslocam-se desde as margens, atuam sobre os limites da linguagem, fazendo transparecer na ficção o traço verdadeiro que resulta de seu confronto com o regime repressivo, uma perturbadora referência.

Referências

BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, México, v. 18, p. 296-314, oct. 1998.

³³ “*Cuando estaba por llegar a la boca de la caverna, en el punto final del horizonte, Madre lo agarró de los pelos y lo arrastró a la orilla. ¿Quién te dio permiso para alejar tanto?, le dijo. ¿Ya no te importa nada de tus padres?*”

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BUTLER, Judith. *The psychic life of power*. Stanford, CA: Stanford University, 1997.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FEMENÍAS, María Luisa. *Judith Butler: introducción a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. De Italo Calvino a Ricardo Piglia: do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 7, p. 13-25, 2004.

MARTÍNEZ, Tomas Eloy. *La mano del amo*. Buenos Aires: Planeta; Biblioteca del Sur, 1991.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001a.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/ Márgenes: Revista de Cultura*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, v. 2, p. 1-3, out. 2001b.

ZUFFI, Maria Griselda. Transgresiones de un paraíso perdido: la mano del amo. In: ZUFFI, Maria Griselda. *Demasiado real: los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez: 1973-1995*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. p. 79-99.



LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA E HOMOAFETIVIDADE – O aspecto político na ficção contemporânea

Antonio de Pádua Dias da Silva

O mundo grego antigo com suas mitologias e deuses exerceram fascínio em outras sociedades a ponto de práticas culturais como a pederastia serem adotadas em outros contextos culturais – como Roma o fez –, ou seus fortes modelos e concepções artísticas serem imitados ao longo de séculos, fosse na Roma antiga, no Renascimento, no Arcadismo, ou no Parnasianismo, fases em que, com mais veemência, diretamente percebe-se uma conotação grega em manifestações artísticas de várias culturas ocidentais, supervalorizando-se ideais estéticos pensados e mantidos por essa tradição.

Uma das práticas culturais que ainda tem exercido grande influência nas culturas letradas do Ocidente contemporâneo é, embora deslocada em sua ideia base, a pederastia, prática ainda chamada por muitos de amor grego, amor que não ousa falar o nome (aforismo wildiano), por mais que constituísse, como sabemos, um comportamento tolerado e institucionalizado na Grécia antiga, envolvendo a relação afetivo-educacional entre o erastes (homem mais velho) e

o erômenos (homem mais jovem). Em alguns casos correspondia, à sua maneira, à noção de homossexualidade com a qual hoje dialogamos (DOVER, 2007; NAPHY, 2006). Mesmo havendo tal correspondência, a “homossexualidade” grega não dispunha das técnicas de si (no dizer foucaultiano) similares ao que existe no século XX e hoje.

A amizade grega, uma expressão usada para fazer referência diretamente às relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo, mais propriamente entre homens, tem sido uma constante no campo representacional das artes, seja na literatura, na dramaturgia, na escultura, na pintura, na fotografia, em documentários. No campo da música, porém, tem sido menor a influência, salvo nas últimas décadas, quando artistas, bandas e suas composições, no redimensionamento de públicos, obras e temas têm resistido a antigos valores e apresentado ao público uma versão mais condizente com as políticas, ideias e discussões em torno da diversidade sexual e de gênero. No campo literário, segundo Alexandrian (1994), os homossexuais, invertidos, sodomitas, onanistas ou pederastas sempre foram representados, mesmo quando essa representação era pintada com as tintas do humor e da caricatura. A estereotipia era a marca central das personagens, reiterando-se, assim, a imagem que foi perpetuada, até meados do século XX, da pessoa homoafetiva ou daquela cujo objeto de desejo erótico endereçava-se para o outro do mesmo sexo.

Uma vez que a narrativa de ficção carrega a ideia de estetização de mundo, de pontos de vista, de assuntos referentes à filosofia do ser humano, é de interesse do estudioso da literatura contemporânea rever as narrativas de ficção – romances, contos, crônicas ou textos híbridos, passando a focalizar os temas emergentes na literatura. Nessa perspectiva, um tema que não é considerado novo na ficção literária, mas tem alcançado entre os leitores demandas antes não

pensadas, é o da homoafetividade, em alguns momentos denominada de sodomia, homossexualidade, homoeroticidade, gay ou *queer*,¹ para alguns estudiosos.

Acreditando ser necessária a abordagem, pelo estudo da literatura, da temática da homoafetividade, seja no campo da pesquisa ou da prática docente, objetivamos problematizar o foco de muitas narrativas trazerem à tona o tema em questão, de forma sistemática ou constante nos últimos anos, nelas sendo perceptível um ruído nas relações autor, narrador(es) e personagem(ns), quando, do plano da voz que narra, assume-se um ponto de vista que borra as visões clássicas sobre o assunto em pauta, integrando-o a uma nova perspectiva. Isto se justifica porque há um relativo e direto diálogo entre a pauta da agenda política contemporânea sobre a diversidade sexual (quanto às orientações homoafetivas e à reivindicação ou negação de subjetividades gays, lésbicas, *queer*) e a estetização dessas configurações no âmbito narrativo-ficcional, não como uma relação mimética, mas como aproveitamento de temas ou assuntos polêmicos e modernos a serem projetados na escrita contemporânea.

Defendemos a necessidade de discutir essa questão, num primeiro momento, a partir das literaturas brasileira e portuguesa. Num segundo momento, restringindo-nos à literatura brasileira, tomaremos como ponto central da discussão a escrita de si, as imagens de si no discurso, do *ethos* discursivo, da escrita do eu como um modo de falar de si na e pela subcultura gay.²

1 Entre os teóricos que adotam essa postura destaca-se Butler (1999), que direciona parte de seu foco discursivo para o entendimento das configurações de subjetividades *queer*, gays e lésbicas.

2 A expressão subcultura gay é aqui entendida conforme Eribon (2008), no sentido de que o estilo de vida gay sobrevive em meio à cultura hegemônica.

Pretendemos com essa discussão apontar as duas literaturas contemporâneas de língua portuguesa como capazes de demover lugares antes solidamente cimentados numa ou por uma cultura canônica, conservadora, e promover diálogos nessa literatura (a partir da formulação interna das obras, no âmbito representacional dos sujeitos e seus lugares nos discursos) que direcionem personagens-sujeitos a avançarem nas relações sociais de poder. Esse avanço é alcançado quando personagens questionam as posições antes não projetadas para que houvesse mobilizações sociais, e ascendem a posições de voz e de poder, principalmente quando elaboram formas de dizer de si, dos seus *topoi*,³ de suas linguagens cotidianas, das imagens que têm e propagam de si, valorizando a si e aos outros da mesma subjetividade, no âmbito físico-corporal, afetivo-sexual, nas relações com os demais sujeitos, no trabalho, nas relações de amizade, parentalidade, na constituição familiar, na crença religiosa, dentre outros fatores.

Estudar essa produção da literatura de língua portuguesa contemporânea significa abrir-se para o entendimento de um campo de discussão que pretende estar presente por um bom tempo na lógica da escrita e de projetos autorais, seja do lado português luso ou brasileiro (além das outras culturas que investem maciçamente na escrita de expressão gay, por questões principalmente de ordem política, a exemplo dos Estados Unidos). Essa tendência contemporânea de fazer emergir questões gays, lésbicas, *queer*, homoafetivas ou de outras nomenclaturas similares reacende velhas discussões em torno de

3 De acordo com a leitura dos textos de Costa (2008, 2010), é possível afirmar a topoanálise homoerótica no âmbito da geografia físico-cultural, que vai interferir na construção dos espaços nos quais transitam as personagens, muitas delas configurando uma microterritorialização homoerótica na literatura de ficção: lugares demarcados por e para os homoeróticos e aqueles com quem estes se relacionam afetivo-sexualmente.

parte da produção autoral de escritores que não foram devidamente valorizados em sua época e subseqüentes por questões não de ordem estética, mas de ordem “ética”, moral, religiosa, cultural, configurando forte preconceito e discriminação a autores e obras que buscaram refletir o tema do amor entre iguais, a exemplo de Abel Botelho, Antônio Botto, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, João do Rio, Cassandra Rios, Capadócio Maluco dentre outros.

Panorama da discussão nas últimas décadas

Discutir questões gays na e pela literatura, numa primeira visada, pode parecer um exercício estranho às atividades de um professor e crítico ou teórico da literatura, visto que o nível de discussão a ser entabulado exige daquele que se dispõe a tal o conhecimento de categorias teórico-metodológicas como *gênero* e *sexualidades*, às vezes nem sempre de domínio daquele que envereda por esse caminho. Também poder-se-ia contra-argumentar que, em razão do pouco domínio desse assunto por parte do profissional das letras/literatura, não haveria a necessidade de “invadir” outras cátedras ou áreas para se chegar à literatura ou às leituras do texto literário.

Argumentamos que, desde a década de 1960, estudiosos da literatura têm se preocupado não só com aspectos referentes às estruturas/sistemas literários em si, mas com o conjunto de discursos que gravitam em torno de obras de ficção, de forma que, sem querer explicar essa questão pela alta demanda dos Estudos Culturais, outros temas que antes estiveram fora da “lista canônica” invadem o cenário das letras, exigindo do profissional de literatura posturas cada vez mais críticas diante de fenômenos que são constantemente redimensionados nas culturas. Noções de gênero e de sexualidades

se tornaram pauta na agenda contemporânea não só de projetos autorais, do mercado, do público leitor, mas também como matéria de ensino contemplada nos Parâmetros Curriculares Nacionais até porque as atuais políticas públicas são favoráveis à inclusão da diversidade sexual ou dos temas LGBT na grade curricular do ensino básico no Brasil como forma de promover a interdisciplinaridade, fato que desemboca nas aulas de leitura do texto literário (nos cursos de graduação e pós-graduação em letras) ou no ensino básico, nas aulas de língua portuguesa, cujo estudo do texto literário dá-se no complexo programa de língua portuguesa.

Dois grandes obras que se centraram na sistematização “canonizante” do discurso em torno da literatura de expressão gay (ou homoerótica/homoafetiva), continuam ainda como pilares para os pesquisadores da área: *A history of gay literature – the male tradition* (1998), de Gregory Woods e *The gay canon – great books every gay man should read* (1998), de Robert Drake. Evidenciam-se nessas duas obras toda uma catalogação de textos universais que configuraram nas páginas da ficção o tema do desejo, da subcultura, da subjetividade, das dores, dos conflitos, dos dramas, das misérias e das vitórias dos gays. As duas obras são limitadas porque alcançam, no panorama que têm como meta, apenas as produções anteriores aos anos 2000, momento em que questões polêmicas sobre gênero e sexualidades se consolidam como um ramo de atuação no campo literário, visto que ampliam e, ao mesmo tempo, desagregam-se dos estudos feministas e de gênero, instituindo-se e solidificando-se os estudos gays, lésbicos e *queer*.

Em contexto brasileiro e português, considerações sobre os ruídos culturais causados pelos estudos homoeróticos na e pela literatura vêm desde antes dos anos 2000. Podemos perceber que

O homem que amava rapazes e outros ensaios (2002), de Denílson Lopes, constitui um dos títulos que procurou sistematizar pensamentos reunidos em torno da literatura, da cultura e do pensamento homoeróticos. *Imagem e diversidade sexual – estudos da homocultura* (2004), organizado também por Denílson Lopes e outros, referenda uma ampla discussão em tono de teorias, críticas, imagens, literaturas e leituras homoeróticas – todos esses textos publicados nos Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura - ABEH. Ainda em 2004, uma outra publicação – *Indisciplinar a teoria – estudos gays, lésbicos e queer* –, organizada por António Fernando Cascais, reúne ensaios que discutem, do ponto de vista da literatura, da dramaturgia, da psicologia, da filosofia e de teorias, as aporias em torno dos conceitos gênero e sexualidades, priorizando-se o diverso em detrimento das categorias classicamente lidas na relação polarizada ou binária, a saber, unicamente o masculino e feminino heterossexuais.

Eduardo Pitta, escritor e crítico literário português, em *Fractura – a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea* (2003) discute a questão da literatura gay, obra clássica nos estudos literários que gravitam em torno do pensamento gay. Nela, Pitta faz referência à primeira Antologia de Literatura Homoerótica Portuguesa, de 2001, embora construa um panorama dessa discussão em solo luso, trazendo à tona autores como Abel Botelho (com *O Barão de Lavos*), Mário de Sá-Carneiro (com *A confissão de Lúcio*) e António Botto (com *As canções* e outras obras). Nesta obra o autor passeia pelas décadas do século XX, chegando a autores contemporâneos como Al Berto, grande nome da lírica portuguesa contemporânea de expressão gay. Além de apresentar os autores que se subsidiaram das questões de gênero e de sexualidades, o crítico discute

a noção de literatura de representação e literatura gay, concluindo que, pela falta de engajamento político na ficção, não se pode afirmar a existência de uma literatura gay no Portugal contemporâneo. A produção de temática homossexual, no dizer do crítico, reitera apenas uma literatura de representação, porque se encontra calcada nos estereótipos sociais que foram projetados na e pela ficção.

À medida que autores da estirpe de Pitta trazem à tona questões teórico-críticas dessa natureza para arranhar, causar ruídos ou dessemiotizar os lugares estabelecidos da literatura com seus temas (também estruturas, formas, suportes), outras obras se proliferam e fazem nascer as mesmas e outras (ampliadas) discussões em torno do mesmo assunto, configurando uma necessidade ou uma urgência de se produzir conhecimento nesse sentido, a fim de que questões polêmicas no âmbito da literatura de ficção sejam dirimidas e a escrita de expressão homoafetiva possa negociar o seu lugar junto a leitores.

Dieter Ingenschay organiza, em 2006, *Desde aceras opuestas – literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Na coletânea, a literatura aparece como discurso competente para questionar lugares culturais de sujeitos. A revista *Bagoas*, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2007,⁴ traz à tona todas as questões até aqui mencionadas. Em *Estilísticas da sexualidade*, obra de 2006, Alexandre Fleming Vale e Antonio Cristian Paiva organizam a obra em cujos artigos são discutidas as noções de gênero, sexualidades e literatura gay, com destaque para a negação da existência, no Brasil, dessa literatura (cf. os ensaios de LEMOS, 2006; CARVALHO, G., 2006).

4 Este é apenas um exemplo de periódico, haja vista os vários números de outras revistas já consolidadas nacional e internacionalmente que dedicaram *dossês* específicos sobre os estudos gays, lésbicos e *queer*. O diferencial, nesse caso, é que *Bagoas* é um periódico exclusivo de veiculação de ideias norteadas pelos estudos *gay*, lésbico, *queer* ou referentes à subcultura *gay*.

Em 2005, a obra *Teoria literária – abordagens históricas e tendências contemporâneas*, organizado por Thomas Bonnici e Lucia Osana Zolin, aponta para a literatura homoerótica como um discurso cimentado, consolidado, seja pela relação de autores de ficção, seja pela crítica a essa produção literária. O próprio Bonnici, em obra de 2007, *Teoria e crítica literária feminista – conceitos e tendências*, elabora, a partir de verbetes, uma explicação simplificada das tendências teórico-conceituais no âmbito dos estudos feministas de gênero, gays, lésbicos e *queer*. A *Queer Theory*, traduzida pelo crítico como a crítica homoerótica, é o que há de mais pós-estruturalista no campo dos estudos sobre sexualidades e questões de gênero pela literatura (embora a *Queer Theory* não seja um discurso que fundamente discussões desconstrucionistas sobre sujeitos exclusivamente na literatura).

Essa exibição de títulos e de autores que consideraram a homoafetividade como ponto nodal dos atuais ou contemporâneos estudos literários, na interface com as tendências políticas de sujeitos e de subjetividades, é também uma forma de chamar a atenção para o fato de que importantes pesquisadores e críticos literários têm dedicado parte do seu tempo para atender à demanda homoafetiva no campo da literatura de ficção, especificamente a literatura brasileira e portuguesa. Essa focalização no tema da homoafetividade⁵ não soa como modismo, mas como uma necessidade de se pensar, através das personagens e narradores da ficção, as alteridades, a tolerância, a aceitação e o respeito ao ser humano por uma das formas material-discursivas que tem um caráter humanizador do sujeito, no dizer de Candido (1995), a saber, a literatura de ficção.

5 Termo mais recente nesse campo de discussão, por nós aqui adotado (além do termo gay), embora outros pesquisadores, a exemplo de Jurandir Freire Costa, José Carlos Barcellos, Mário César Lugarinho, Denílson Lopes, José Luiz Foureaux Souza Júnior e outros prefiram homoerótico ou gay.

Da necessidade da discussão frente às produções ficcionais contemporâneas

Marina Colasanti, em um conto intitulado “Apoiando-se no espaço vazio” (1986), conduz o leitor, através da voz narradora do texto, a conhecer a história de Ching-Ping-Mei e de seu marido, casados há mais de vinte anos. O conto é elaborado a partir do flagrante de um diagnóstico médico que traz à luz a condição sexual e existencial das duas personagens centrais: depois de Ching-Ping-Mei ter sido consultada, o narrador explicita que a mulher nunca pudera ter tido filhos porque era, em verdade, homem; e o homem da família, meio perplexo, não tinha em que se apoiar, porque ele, até aquele momento, vivendo como homem, biologicamente era uma mulher.⁶ Assim está escrito. A fábula atualiza uma problemática tão antiga quanto as estruturas socioculturais das comunidades de todos os recantos do mundo, que instituíam modos de ser e de estar dos seus sujeitos, principalmente quanto às performances de gênero, quanto aos estilos de vida íntima, pública e coletiva; quanto às formas de as pessoas se relacionarem no coletivo e nos domínios da vida privada.

Na esteira do conto de Colasanti, uma das produções literárias mais recentes, *A fantástica literatura queer* (2011), reelabora a concepção de fantástico na perspectiva *queer*, vez que essa produção congrega autores e narrativas que pensam subjetividades, valores, mundos e estilos de vida pautados no pessoal, no coletivo, no universo do provável, menos na lógica binária, conservadora, para muitos arcaica e em declínio, que interpretou as pessoas (projetadas nas

6 É evidente que o conto trabalha com as noções binárias e clássicas de homem e mulher, conceitos culturais forjados a partir unicamente da marcação biológica, reafirmando a necessidade do tratamento do tema, na e pela literatura, a partir da não discussão da diversidade sexual e de gênero no conto. O vazio deixado no enredo quanto ao assunto é preenchido pelas leituras que estabelecemos hoje.

personagens da ficção) como pertencentes a identidades fechadas, engessadas, bastante enraizadas, como se fosse possível um “universo do imutável”.

O título em apreço, publicado em dois volumes (vermelho e laranja), confere à literatura brasileira contemporânea uma importância singular naquilo que só mesmo após a década de 1980 foi possível de, numa lógica paralela à da saída do armário ou *coming out* dos sujeitos de sexualidade diversa (SEDGWICK, 2007), ser produzida, e, assim, demarcar território, conquistar um público leitor, criar uma demanda, ser objeto ou foco da crítica literária, ser produzida numa dinâmica sistematizada que relaciona editoras, leitores, mercado e mercadoria.

Isso vem configurar uma escrita que rearticula esteticamente as demandas política e ficcional das discussões em torno das sexualidades, dos não e pós-sujeitos, das pessoas que se orientam sexual e afetivamente para o outro do mesmo sexo e que aderem a um estilo de vida fundado numa “verdade” distante do essencialismo que tanto justificou os sujeitos nas culturas ocidentais, como também fundado numa perspectiva bastante “avançada”, mesmo para os dias de hoje, em que as pessoas são concebidas não como desorientadas ou em estado caótico quanto ao seu ser ou estar no mundo, mas também não alicerçadas em raízes imutáveis.

Em 2010, duas outras obras da literatura brasileira contemporânea, *Olívia tem dois papais*, de Márcia Leite e *Meus dois pais*, de Walcyr Carrasco, surgem acirrando a discussão da homoafetividade já polemizada em obras anteriores como *O gato que gostava de cenoura* (2001), de Rubem Alves, *O menino que brincava de ser* (2000), de Georgina da Costa Martins e *Menino ama menino* (2000),

de Marilene Godinho.⁷ A particularidade dessas obras é o tratamento da homoafetividade através de personagens crianças, fato recente na história da literatura brasileira que sempre teve receio de problematizar questões de ordem do corpo e da sexualidade na e pelas falas de crianças nas narrativas para crianças e jovens.

Esses exemplos revelam que não é à toa que chamamos a atenção para o fato de que vários estudiosos da literatura nacional, se não se sentem à vontade para discutir abertamente essa questão que tem alterado a paisagem representacional dos temas e dos sujeitos que habitam a ficção nacional contemporânea, podem começar a pensar o atual estado dessa literatura, atentando para a emergência de temas, autores e obras que sustentam toda uma discussão atual e polêmica em torno da temática relacionada aos afetos, às intimidades e às sexualidades e formas de se comportar afetivo-sexualmente das pessoas que são projetadas na literatura de ficção via personagens.

Obras como *Aspectos da literatura gay* (2008), *Configurações homoeróticas na literatura* (2009), *Literatura contemporânea e homoafetividade* (2011), *Estilísticas da sexualidade* (2006), *Literatura homoerótica em questão* (2006), *Herdeiros de Sísifo: Teoria da literatura e homoerotismo* (2007), *A escrita de Adé: perspectivas teóri-*

7 Cito esses três títulos, mas outros fazem parte do rol de obras que configuram a literatura infanto-juvenil de temática homoafetiva como *O amor não escolhe sexo*, de Giselda Laporta Nicolelis, *Cartas marcadas: uma história de amor entre iguais*, de Antonio Gil Neto e Edson Gabriel Garcia, *É proibido miar*, de Pedro Bandeira, *Sempre por perto*, de Ana Cláudia Ramos, dentre outros já estudados por Luciano Ferreira da Silva em tese de doutoramento sobre personagens homoafetivos da literatura infanto-juvenil brasileira (2006) e por Lúcia Facco, que transformou sua tese de doutorado no livro *Era uma vez um casal diferente: a temática homossexual na educação infanto-juvenil* (2009). Roberto Muniz Dias discutiu a mesma problemática relacionada às obras de língua inglesa no livro *O príncipe, o mocinho ou o herói podem ser gays: a análise do discurso de livros infantis abordando a sexualidade com foco na homossexualidade* (2009). Embora a discussão desse último livro seja superficial e esteja despida do caráter acadêmico-científico, ressaltamos a importância não dele, mas da discussão que suscita outras escritas críticas sobre o tema em foco.

cas dos estudos gays e lésbicos no Brasil (2002), além de outros, são títulos que, juntos, compõem um campo de estudo da literatura brasileira que lança olhares sobre uma produção contemporânea que emerge com potencial suficiente para, esteticamente, travar batalhas relacionadas às condições ou modos de estar de sujeitos, através de personagens ou narradores.

Dos títulos publicados recentemente e suas interfaces com a transformação da intimidade nas culturas

Títulos como os que encontramos nas duas últimas décadas⁸ em contexto de Brasil dão provas de que uma transformação da intimidade (GIDDENS, 1993) também ocorre nesse sistema de representação estética que é a literatura de ficção. Essa transformação exige da relação autor-obra-mercado-público uma outra abordagem, já que aspectos socioculturais da experiência pragmática dos sujeitos

8 Dos mais de duzentos títulos da literatura brasileira de expressão gay, catalogados por nós em pesquisa financiada pelo CNPQ, relacionamos aqui 27 títulos dessa literatura produzida na contemporaneidade: *Corações, blues e serpentinhas* (2007), de Lima Trindade; *Entre nós – contos sobre homossexualidade* (2007), organizado por Luiz Ruffato; *Um estranho em mim* (1999), de Marcos Lacerda; *O terceiro travesseiro* (1997) e *Apartamento 41* (2001), de Nelson Luiz de Carvalho; *Poesia gay underground: história e glória* (2008), de Hugo Guimarães e Travis Bates; *Olívio* (2003), de Santiago Nazarian; *São Paulo: 1930 – um romance proibido* (2004), de Fabricio de Oliveira; *Anatomia da noite* (2009), *Matéria básica* (2007) e *No presente* (2008), de Márcio El-Jaick; *Da vida dos pássaros* (2009), de Alexandre Ribondi; *Longa carta para Mila* (2006), de Andréa Ormond; *A céu aberto* (2008), de João Gilberto Noll; *Lábios que beijei* (1992), de Aguinaldo Silva; *Cão danado solto na noite* (1999), de Ricardo Thomé; *Cinema Orly* (1999), de Luís Capucho; *Amores no masculino* (2006), de André Ranzatti; *Trem fantasma* (2002), de Carlos Hee; *O teatro dos anjos* (2009), de Dirceu Kateck; *Bundo e outros poemas* (1996), de Valdo Motta; *Cicatrizes e tatuagens* (2007), de Felipe Alfaced; *Julietta e Julieta* (1998), de Fátima Mesquita; *Triunfo dos pelos* e outros contos GLS (2000), organizado por João Silvério Trevisan; *Caçadores noturnos* (2001), de Felipe Greco; *Musica para quando as luzes se apagam* (2007), de Ismael Canepelle; *Stella Manhattan* (1991), de Silvano Santiago; *Abra e entre* (2003), de Gisele Joras; *Depois de sábado à noite* (2008), de Kiko Riazze.

são transpostos para a realidade ficcional de forma que uma cultura letrada como a nossa, e ainda fortemente adepta do livro como códice, exige que as páginas desse suporte tratem a realidade da diversidade sexual como um tema instigante, provocador e capaz de abranger várias perspectivas de estudos; e que reorientem práticas de leituras de textos que possam suscitar discussões em torno da vivência e da movência das personagens que abraçam, à luz das práticas discursivas de seus autores, o desejo gay⁹ como um estilo de vida próprio e que também possa ser percebido na urdidura ficcional.

É verdade que o número de títulos dessa ficção que aborda o desejo gay, conforme transcrito na nota 8, não corresponde a um montante considerável, se adotarmos a perspectiva linear ou histórico-diacrônica da produção literária e constitutiva do cânone literário brasileiro. Todavia, se considerarmos o aspecto sincrônico, datado, particularizado ou isolado, até porque essa produção se ajusta mais certeira­mente a essa perspectiva, perceberemos que a década de 1980 marca, no Brasil, uma espécie de *boom* que tematiza a subcultura ou o desejo gay na ficção brasileira. Quanto à década de 1990 e os primeiros anos do século XXI, vemos florescer e frutificar, entre nós, essa literatura, firmando-se de forma bastante “amadurecida” (embora negada por alguns e desconhecida de muitos).

Essa produção no contexto contemporâneo brasileiro, vista por algumas casas editoriais como possível de ser produzida, alimentada, conquistada por um público leitor em alta escala, só emerge

9 Desejo gay, aqui, não se refere unicamente às questões de libido ou aos impulsos e/ou pulsões sexuais. Para além das questões físicas do desejo que a semântica do termo pressupõe, trabalhamos com o conceito de que desejo gay extrapola os limites car­nais: a expressão, do ponto de vista semântico-cultural, significa também formas de se relacionar, de conviver, de ajudar, acompanhar, querer, sentir, desejar, se acumpliciar ao outro do mesmo sexo, constituindo, dessa forma, um estilo de vida próprio de pessoas cujo endereçamento afetivo-sexual é para o seu outro igual ou do mesmo sexo.

devido à urgência de que sejam apreciados por leitores, produtores, mercado consumidor, leis ou códigos de ética e estética. Tudo isso, é evidente, relacionado às vivências das pessoas que convivem em uma época cuja característica central gira em torno da descoberta dos outros e diferentes, do respeito, da tolerância e da visibilidade dos que se aglomeram em coletividade (nichos, guetos, comunidades), que se identificam com a diversidade sexual, sem que esta seja exclusivamente o elemento/categoria norteador da “identidade”, subjetividade dos sujeitos ou grupos de pertença.

À medida que a intimidade se transforma nas culturas, as literaturas encontram formas de correlacionar as condições de produção àquilo que é plasmado nas páginas da ficção. Longe de subverter ou de querer ser uma literatura à parte, essa produção, pela importância e necessidade, emerge como alternativa, como possibilidade, como dever. Soma-se a toda uma produção já consolidada no cânone e no campo literário brasileiros. Mas nem por isso menor ou querendo superestimar os títulos da tradição já de valor clássico. Essa produção exige uma leitura mais profunda por parte dos estudiosos, para que possa ser incorporada com mais autoridade e sem questionamentos toda uma produção que abre um outro campo de atuação da literatura nacional, o campo da literatura de expressão gay, que traduz uma filosofia do sujeito contemporâneo constantemente questionador e desacreditado de estruturas ou categorias fixas como as de sujeito, conforme já apontado por Hall (1997), desestabilizado de seus antigos alicerces culturais (seus valores, suas crenças na filosofia do sujeito), como argumentou Berman (1986), que ocupa os interstícios da cultura ou chega a ser fomentado nos entrelugares, na linguagem de Bhabha (1998).

Uma questão literária a ser discutida: a escrita de si na ficção homoafetiva

Para o campo literário brasileiro, a crítica em torno da literatura de expressão gay se torna vetor importante nos estudos lésbicos, gays e *queer* porque encampa uma discussão não tão recente, mas que emerge com vigor nas últimas décadas: a escrita de si (LECLERCQ; MONSEU, 2009; GOMES, 2004) ou a escrita do outro (KLINGER, 2007), que relaciona em seu campo discursivo orientações teórico-metodológicas em torno da escrita de memória (CARLOS; ESTEVES, 2009), das aporias entre o eu biográfico e o eu ficcional ou do narrador ensimesmado (DAL FARRA, 1978). Entendemos essa expressão (literatura de expressão gay) não como um neologismo à brasileira, mas como uma aproximação, pela novidade (escrita de si), com o firmar um outro olhar sobre a temática sistematicamente produzida nas últimas décadas em contexto de Brasil e que produz uma estética do biográfico, validando-se, nessa perspectiva, *Le pacte autobiographique* (O pacto autobiográfico), como pensou Lejeune (1996), em que *O si mesmo [é visto] como o outro*, no dizer de Ricoeur (1991).

É evidente que se cadencia, paulatinamente, a importância dessa discussão para os estudos ou campo literário, não só do Brasil, mas de quaisquer culturas letradas e produtoras de ficção dessa natureza, principalmente porque traz à tona um conceito bastante discutido em contexto de Ocidente, quando se vão dirimir questões do texto literário envolvendo autor e narrador. De acordo com Maingueneau (2008) e Amossy (2008), a noção de *ethos discursivo* reitera uma antiga prática retórica da Grécia aristotélica: o caráter que o enunciador precisa imprimir ao seu discurso para que con-

vença o(s) seu(s) interlocutor(es) acerca das prováveis identificações de si ou de seu discurso com o outro.

No caso da literatura de expressão gay, a noção de *ethos* não só atualiza, mas, sobretudo, reitera a escrita de si, uma escrita de memória firmada num pacto (auto)biográfico que relaciona intimamente o sujeito da escrita/biográfico (o autor) ao sujeito escrito/ficcional (o narrador), ampliando-se a discussão e, em muitas delas, dirimindo-se antigas bases de convencionalização entre a pessoa/biografia e a personagem-narrador/ficção. No caso da literatura de expressão gay, fica evidente que, devido às várias polêmicas em torno do assunto, a exemplo do que pensam Edelman (1998), Halperin (1998), Pitta (2003), Barcellos (2006), Moriconi (2002) dentre outros, há uma identificação quase amalgamada entre o escritor que se assume gay e a sua produção de teor gay. Críticos e teóricos da literatura apoderam-se dessa perspectiva e afirmam, sem nenhuma dúvida, a indissociável relação autoria e produção gays, chegando-se à posição radical de que só é possível produzir literatura gay quem se assume pessoa/escritor gay.

À parte essas questões, a literatura que problematiza o desejo gay carrega consigo um teor particular, quase interno, que a singulariza sem com isso torná-la menos ou mais importante que toda a tradição literária desenvolvida e canonizada na e pelas culturas, mesmo em suas compartimentalizações. A singularidade que a torna “especial” diz respeito a uma sistematização ou a uma forma específica de o narrador desenvolver a trama, fazer atuar as personagens: a literatura de expressão gay, em quase sua exclusividade, utiliza-se da primeira pessoa para narrar os fatos acontecidos na trama, e as obras que narram os fatos em terceira pessoa utilizam-se do discurso do narrador para engendrar na narrativa a tipicidade discursiva ou o

ponto de vista sobre o qual as ações são narradas, dando-se sempre voz e direito às personagens de orientação homoafetiva, esvaziando, nessas produções, pelas vozes narradoras, as projeções preconceituosas e discriminatórias que determinados narradores mantinham em relação às personagens gays.¹⁰

Essa marca se torna importante não porque vem reivindicar uma literatura em particular, mas porque atualiza uma tendência antes exclusiva da chamada literatura (auto)biográfica, de si, do eu. É evidente que as descrições teóricas dessa escrita continuam como foram estudadas, a partir dos registros feitos nas culturas; todavia, nos dias de hoje, principalmente em razão de questões de ordem política quanto às pessoas homoafetivas e suas experiências de vida relacionadas ao registro literário, artístico e/ou histórico, a escrita de si toma outra dimensão: ela deixa de dizer respeito unicamente a uma forma específica de dizer o si e o outro, e passa a encampar esse si mesmo na perspectiva do homoafetivo que se representa, não e unicamente a si mesmo na dimensão literária, mas estabelece politicamente uma re-presentação da condição homoafetiva, sendo porta-voz de toda uma subjetividade ou parcela populacional que se vê visibilizada, projetada, configurada, vale salientar, de várias formas possíveis, assumindo, através das performances das personagens, papéis múltiplos e ocupando espaços vários nas sociedades em que são postas a atuar.

A escrita de si torna-se, assim, um foco de interesse para os estudos literários, porque redimensiona a base interpretativa dessa

10 Os narradores dos contos “História de gente alegre”, de João do Rio (2007), “A moralista”, de Dinah Silveira de Queirós (2007), “O iniciado do vento”, de Aníbal Machado (2007), “Píladas e Orestes”, de Machado de Assis (2007), por exemplo, deixam explícito ao longo das histórias a sua visão preconceituosa, moralista e discriminatória quanto às personagens homossexuais: estas são interpretadas de forma negativa.

discussão, trazendo à baila um conteúdo e uma forma de narrar não inéditas, mas com grande projeção no campo representacional da literatura e exibidos constantemente pelas mídias. Essa escrita valoriza personagens que são projeções verossímeis de sujeitos focalizados por várias políticas públicas. Como a literatura tem a capacidade de fazer transitar em seus espaços os tipos sociais, as personagens “encarnam” os vários modelos de pessoas com as quais convivemos na vida chamada real; e, no âmbito da diversidade, elas, as personagens – gays, lésbicas ou *queer*¹¹ –, são, ou estão, nas estórias construídas.

Cremos que as questões lésbicas, gays e *queer* não devem passar em brancas nuvens pelos estudos literários. Às vezes, o preconceito do estudioso pode impedi-lo de debruçar-se sobre a produção, negando-se a entender a recepção, o mercado, o investimento nessa área. Lembremos que as estratégias de marketing sobre essa produção alcançam hoje uma demanda antes não imaginada; são várias as defesas de dissertações e teses que acompanham e tornam visível o assunto na e pelas produções literárias; várias remissões são feitas a obras, autores e outras produções lançadas no mercado a partir de textos engendrados na ficção literária, como filmes, peças dramáticas, documentários, músicas.

A literatura de expressão gay hoje tem acompanhado a transformação da intimidade dos sujeitos, proporcionando às suas personagens uma experiência subjetiva que se coaduna aos atuais estágios de discussão em torno das políticas em favor dos sujeitos nas culturas e nas sociedades, das formas de ler e interpretar o outro. Em decorrência desse quadro, garante-se, via estética e política pró-

11 A preferência pelo termo gay ou homoafetivo é motivada por questões de ordem operacional, vez que simplifica a discussão e não torna detalhista nem descritivo o encontro discursivo com os vários eus homo, embora torne problemática a relação com os vários outros de orientação do desejo e estilo de vida para o mesmo sexo.

prias, a vivência de subjetividades (não apenas homoafetivas), de diferenças e de estilos de vida antes não pensados nas e por culturas cujas estruturas político-organizacionais (fato que desembocava nas representações sociais, subjetivas) estiveram sempre centradas em uma maioria convencionada como heterossexual, branca, cristã, de família nuclear, não portadora de necessidades especiais, despreocupadas com categorias como idade (infância, juventude e velhice), sexualidades (heterossexuais, homossexuais, mulheres, bissexuais), cor (o pensamento majoritário branco impedia o acesso discursivo dos negros e de demais subjetividades étnicas), corporais (o corpo inteiro era o privilegiado pelo estado, desconsiderando os corpos mutilados, enxertados, refeitos, montados, faltosos, surdos, mudos, cegos, tetraplégicos, anões, hermafroditas, dentre outros).

A expressão homoafetiva por uma voz que (se) narra distante do preconceito, do estereótipo e da discriminação é ponto crucial para se entender o pensamento em processo de uma subjetividade que ascende ao patamar da escritura, que nega o dizer de si pela voz do outro quando abraça, por si, o construir uma visão da condição em que se encontra ou em devir, reformulando-se, de tal maneira, as perspectivas sobre os modos de dizer do eu, de si. As vozes cruzadas ou as interfaces autor e narrador confundem-se, por assim dizer, numa tônica nem sempre visível, nem sempre possível de ser estabelecida, pois há escritas como as de Ferreira Leal (*Um homem gasto*), Adolfo Caminha (*O Bom-Crioulo*), Abel Botelho (*O Barão de Lavos*), Machado de Assis (“Píldes e Orestes”), Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*), produções da “alta literatura” cujos enredos são organizados em torno da questão homoafetiva, mas sem que se faça uma relação direta entre as subjetividades da autoria e das vozes narrantes ou personagens homossexuais; ao mesmo

tempo grande parte da produção literária de temática homoafetiva tem sido produzida por sujeitos homoafetivos, a exemplo de *A la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust), *L'imoraliste* (*O imoralista*, de André Gide), “Frederico Paciência” (de Mário de Andrade), *Stella Manhattan* (de Silviano Santiago), boa parte da produção de Caio Fernando Abreu, para ficar em alguns autores também canonizados, além daqueles citados na nota 8 e da maior parte dos escritores aqui não mencionados.

Os motivos aqui discutidos e outros não ditos nos fazem concluir provisoriamente que urge desvendar os ainda polêmicos aspectos que gravitam em torno da literatura de expressão gay. Percebemos a necessidade de continuar construindo para consolidar esse campo de estudo, tendo em vista que os silêncios, os vazios e questões obscuras sejam dirimidas, e essa produção/escrita, bastante singular, seja levada a sério como literatura, não como manifestação ou registro de pessoas homoafetivas que se apropriam do ato de escrever para relatar seu cotidiano (falacioso esse discurso que interpreta a voz gay na literatura de ficção).

A escrita de si emerge como uma produção bastante valorizada, porque em tempos de negociações estético-políticas as várias literaturas têm alcançado *status* antes não pensados porque confessa nas páginas da ficção o drama das personagens homoafetivas, seus afetos, suas formas de amar, os desordenamentos libidinais, sexuais e de desejo. Talvez o motivo de toda uma gama de preconceito contra essa produção tenha sido o fato dela revelar uma faceta não (re) conhecida por pessoas não abertas às várias formas de ser e de estar no mundo. Concluímos que é preciso ir além dos preconceitos e valores pessoais. O estudioso da literatura tem que tomar essa produção, lê-la, estudá-la, questioná-la, falar sobre ela, não falar dela numa

atitude pouco pensada, pois, agindo sem considerar o aspecto profissional, deixa-se de (re)conhecer uma produção que, pelo número de títulos, configura uma escrita, uma memória, um registro gays, em razão do ranço pessoal do preconceito e incapaz, em muitos momentos, de separar valores de si (do sujeito particular) dos objetos de estudos desse mesmo profissional (a literatura de expressão gay).

Referências

- ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ALFACE, Felipe. *Cicatrizes e tatuagens*. São Paulo: GLS, 2007.
- ALVES, Rubem. *O gato que gostava de cenoura*. São Paulo: Loyola, 2001.
- AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 9-28.
- ASSIS, Machado de. Pílades e Orestes. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 23-36.
- BAGOAS: ESTUDOS GAYS – gêneros e sexualidades. Natal: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes-UFRN, 2007-2012. Semestral.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá, PR: Eduem, 2007.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, PR: Eduem, 2005.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and subversion of identity*. New York; London: Routledge, 1999.

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANEPPELLE, Ismael. *Música para quando as luzes se apagam*. São Paulo: Jaboticaba, 2007.

CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.

CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (Org.). *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Assis, SP: Ed. da Unesp, 2009.

CARRASCO, Walcyr. *Meus dois pais*. São Paulo: Ática, 2010.

CARVALHO, Gilmar de. Literatura e homoerotismo: alteridade e paixão. In: VALE, Alexandre Fleming Câmara; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva (Org.). *Estilísticas da sexualidade*. Campinas, SP: Pontes, 2006. p. 229-240.

CARVALHO, Nelson Luiz de. *Apartamento 41*. São Paulo: GLS, 2001.

CARVALHO, Nelson Luiz de. *O terceiro travesseiro*. São Paulo: GLS, 1997.

CASCAIS, António Fernando (Org.). *Indisciplinar a teoria: estudos gays, lésbicos e queer*. Lisboa: Fenda, 2004.

COLASANTI, Marina. Apoiando-se no espaço vazio. In: COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 93-94.

COSTA, Benhur Pinós da. O espaço social, os sujeitos e as múltiplas microterritorializações urbanas. In: PEREIRA, Sélvia Regina; COSTA, Benhur Pinós da; SOUZA, Edson B. Clemente de. (Org.). *Teorias e práticas territoriais: análises espaço-temporais*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 99-114.

COSTA, Benhur Pinós da. *Por uma geografia do cotidiano: território, cultura e homoerotismo na cidade*. 2008. 361 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DIAS, Roberto Muniz. *O príncipe, o mocinho ou o herói podem ser gays: a análise do discurso de livros infantis abordando a sexualidade com foco na homossexualidade*. Brasília, DF: Clube de Autores, 2009.

DOVER, Kenneth James. *A homossexualidade na Grécia Antiga*. Tradução de Luís Krauss. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

DRAKE, Robert. *The gay cânon: great books every gay man should read*. New York: Anchor Books, 1998.

EDELMAN, Lee. Homographesis. In: RIKVIN, J.; RYAN, M. (Ed.). *Theory of literature: an anthology*. Oxford: Blackwell, 1998. p. 731-744.

- EL-JAICK, Márcio. *Anatomia da noite*. São Paulo: GLS, 2009.
- EL-JAICK, Márcio. *Matéria básica*. São Paulo: GLS, 2007.
- EL-JAICK, Márcio. *No presente: romance*. São Paulo: GLS, 2008.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FACCO, Lúcia. *Era uma vez um casal diferente: a temática homossexual na educação literária infanto-juvenil*. São Paulo: Summus, 2009.
- FISCHER, André; TREVISAN, João Silvério. (Org.). *Triunfo dos pêlos e outros contos GLS*. São Paulo: Summus, 2000.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- GODINHO, Marilene. *Menino ama menino*. Belo Horizonte: Armazém das Ideias, 2000.
- GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.
- GRECO, Felipe. *Caçadores noturnos*. São Paulo: Desatino, 2001.
- GUIMARÃES, Hugo; BATES, Travis. *Poesia gay underground: história e glória*. São Paulo: Annablume, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HALPERIN, David M. L'identité gay après Foucault. In: ERIBON, Didier (Dir.). *Les études gay e lesbiennes*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998. p. 117-123.

- HEE, Carlos. *Trem fantasma*. São Paulo: Mandarim, 2002.
- INGENSCHAY, Dieter (Org.). *Desde aceras opuestas: literatura/ cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2006.
- JORAS, Gisele. *Abra e entre*. São Paulo: Landscape, 2003.
- KATECK, Dirceu. *O teatro dos anjos*. São Paulo: Giz Editorial, 2009.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LACERDA, Marcos. *Um estranho em mim*. João Pessoa: Ed. UFPB, 1999.
- LASAITIS, Cristina; PINHEIRO, Rober (Org.). *A fantástica literatura queer: laranja*. São Paulo: Tarja Editorial, 2011.
- LECLERCQ, Jean; MONSEU, Nicolas (Org.). *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*. Dijon: Université de Dijon, 2009.
- LEITE, Márcia. *Olivia tem dois papais*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.
- LEMOS, Saulo. A inexistência da literatura 'invertida'. In: VALE, Alexandre Fleming Câmara; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva (Org.). *Estilísticas da sexualidade*. Campinas, SP: Pontes, 2006. p. 257-267.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOPES, Denilson et al. (Org.). *Imagem e diversidade sexual: estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.

- MACHADO, Aníbal. O iniciado do vento. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *Entre nós: contos obre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 49-90.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 69-92.
- MARTINS, Georgina da Costa. *O menino que brincava de ser*. São Paulo: DCL, 2000.
- MESQUITA, Fátima. *Julieta e Julieta*. São Paulo: Summus, 1998.
- MORICONI, Ítalo. Literatura moderna e homossexualismo: pressupostos básicos, ou melhor, mínimos. In: GOLIN, Célio; WEILER, Gustavo (Org.). *Homossexualidades, cultura e política*. Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 95-110.
- MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1996.
- NAPHY, William. *Born to be gay: história da homossexualidade*. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70, 2006.
- NAZARIAN, Santiago. *Olívio*. São Paulo: Talento, 2003.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008.
- OLIVEIRA, Fabrício. *São Paulo: 1930: um romance proibido*. São Paulo: Eterna, 2004.
- ORMOND, Andréa. *Longa carta para Mila*. São Paulo: GLS, 2006.
- PITTA, Eduardo. *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

- QUEIRÓS, Dinah Silveira de. A moralista. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 91-98.
- RANZATTI, André. *Amores no masculino*. São Paulo: Edição do Autor, 2006.
- RIAZE, Kiko. *Depois de sábado à noite*. Porto Alegre: Fábrica de Leitura, 2008.
- RIBONDI, Alexandre. *Da vida dos pássaros*. São Paulo: GLS, 2009.
- RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. São Paulo: Papyrus, 1991.
- RIO, João do. História de gente alegre. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 37-48.
- RUFFATO, Luiz (Org.). *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002.
- SEDGWICK, Eve Kosowski. Epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 1, n. 28, p. 19-54, jan./jun. 2007.
- SILVA, Aguinaldo. *Lábios que beijei: o romance da Lapa*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2008.



A ALMA ENCANTADORA DO BECO: uma dramaturgia com carga identitária

Djalma Thürler

O texto que apresento aos leitores, *A Alma encantadora do Beco*, é o resultado dramático do espetáculo homônimo encenado na cidade de Salvador entre os meses de outubro e dezembro de 2012 com a *drag queen* Valerie O’Harah e o ator Duda Woyda. Dramático porque

[...] quando se trata de considerar a interação do extrato linguístico-literário com os demais códigos envolvidos na elaboração do produto artístico que é levado ao palco, para a leitura pública e coletiva por parte dos espectadores, trata-se do texto dramático. (PEREIRA, 1999, p. 71).

Pós-moderna, pós-dramática ou performativa, nossa proposta com *A Alma encantadora do Beco* é a de se aproximar daquilo que Lehmann (2010, p. 15) chamou de “o teatro no ponto do desaparecimento”, espécie de movimento dos anos 1980 e 1990 que não pensava mais o teatro como a realização de um grande ato, num grande palco, mas que continuava, mesmo assim, sendo teatro. Durante o

processo investigativo de elaboração, várias inquietações davam conta da discussão acerca dos procedimentos teatrais, da fusão dos elementos significantes, do desinteresse pela complexidade psicológica da personagem ficcional e a potencialização das relações entre ator e personagens, entre personagens e linguagens; do deslocamento da hegemonia da escrita, da revisão do papel preponderante do texto na construção do espetáculo ocidental-brasileiro-baiano, passando a tomá-lo como um suporte de maior flexibilidade.

A Alma encantadora do Beco nasceu assim, mestiça, híbrida, enviesada. Uma dramaturgia não apenas textual, mas cênica, intertextual, citacional, inorgânica – para pensar com Burger (2008); e performativa – para pensar com Féral (2008).

A ALMA ENCANTADORA DO BECO

(VOZ EM OFF) Essa noite nasce abençoada pelos boêmios de plantão, uma pitada de Vinícius de Moraes aqui, uma dose de Baudelaire ali, uma colher de sopa de Antonio Maria, duas colheres de João do Rio, aquela bicha gorda e maravilhosa que ajudou a batizar esse encontro e tantos outros que cantaram e contaram sobre a rua e sobre as personagens que habitam esse espaço ambíguo, que seduz e amedronta. Esse show é feito do que eles disseram, escreveram e cantaram...

O ENCONTRO / CENA / DIÁLOGO

Valerie - Eu aceito as tuas desculpas, garoto.

Duda - Assim ela me disse antes que eu pudesse abrir a boca para me desculpar. Então ficou no olhar o meu pedido. No olhar antes perdido o meu pedido. Levantou a mão esquerda e fez um carinho

no cabelo, a ponta das unhas entrando entre os meus fios molhados, uma sensação entre o aconchego e o susto, como quem diz sem dizer.

Valerie - Eu aceito as tuas desculpas, garoto, relaxa que não foi nada demais.

Duda - Pediu uma dose de tequila e foi rapidamente atendida, o barman sorriu e eu percebi que já se conheciam. Quem sabe ela não aparece todas as noites por aqui? Quem sabe?

Valerie - Me acompanha?

Duda - Não, obrigado. Tequila me derruba e eu já bebi 2 cervejas hoje.

Valerie - Duvido.

Duda - Como?

Valerie - Duvido que tequila te derrube.

Duda - Acredite. Minha relação com o álcool é fálica. Raramente nos entendemos.

Valerie - Ok, mas uma bebida eu vou te pagar, então escolha uma que não te derrube.

Duda - Vou continuar no coquetel. Mas não precisa...

Valerie - Você fuma?

Duda - Não. Não gosto do cheiro. Da fumaça. Do cheiro da fumaça, fica na roupa, na pele, na boca.

Valerie - Não fumante? Não estou dando uma dentro, hein? Mas um baseadinho...

Duda - Um baseadinho é um baseadinho...

Valerie - E seu... sua... enfim, sua namoradina, onde está?

Duda - Namoradinha? A última namoradinha que eu tive ‘Os Goonies’ ainda estava passando no cinema.

Valerie - Aquelas crianças sujas? Nossa, um viva para a sua memória. Não tinha um monstro do chocolate?

Duda - O Sloth.

Valerie - Lembro vagamente. Mas lembro da trilha da Cyndi Lauper. Um arraso. Outra noite, zapeando a TV, encontrei um episódio de “Os Assumidos”, ela fez uma participação. Estava fazendo um show na boate, Babylon, linda como sempre. Não é que os putos explodiram com tudo? Explodiram a boate, explodiram a Cyndi Lauper, explodiram os gays.

Duda - Deixei de acompanhar essa série. Mas eu tinha lido da explosão.

Valerie - Depois ela reaparece cheia de poeira, ajudando no resgate. Sacanagem chamar a mulher para explodirem o show dela e ainda sujarem ela toda depois. Você não acha?

Duda - Não sei. Eu tinha que ver. Para poder ter uma opinião.

Valerie - Verdade. Parece justo. Bom, se não tem uma namoradinha, onde está o...

Duda - Também não há um namorado. Estou sozinho. E antes de pisar no teu pé, eu estava ali naquele canto, achando que estava paquerando aquele rapaz de camisa vermelha que está se beijando, aliás, está quase estuprando aquele outro ali.

Valerie - Mentira que ele preferiu aquele troglodita?

Duda - Vai entender? Eu estava ali desde que saí do banheiro. Achei que estivesse rolando uma paquera. De verdade. O garçom passou, eu pedi esse coquetel, foi o tempo de virar e os dois já estavam de conversa.

Valerie - Meu bem, iniciativa faz a diferença. Por que não se aproximou?

Duda - Não sei. Timidez, eu acho.

Valerie - Falta de iniciativa eu posso até compreender. Mas timidez é desculpa para os adolescentes. E essa barba linda te exclui da condição de menor de idade. Às vezes no meio de uma paquera, a gente acha que encontrou a pessoa certa. Quando digo certa, digo pelas próximas horas, pelo resto da noite, pelo menos. Que você sente que ao ser correspondido no flerte, vai deixar a caça de lado e vai relaxar ao lado de alguém. Tudo parece se encaixar, tudo parece combinar. Mas se você não age, se fica esperando o outro agir, você corre o risco de ficar sozinho. De voltar ao ponto zero. Ainda mais aqui, meu bem, que é tão...

Duda - Descartável. Atravessei a pista para chegar até aqui e tropecei nas pessoas dançando.

Valerie - Sim, e pisou no meu pé, me deu uma cotovelada e quase tira a minha peruca do lugar.

Duda - Mas cheguei inteiro. Eu não me apresentei, me desculpe. Eu me chamo...

Valerie - Não, nada de nomes. Não quero nomes.

Duda - Por mim tudo bem, mas posso perguntar a razão?

Valerie - Nomes são muito pessoais. Desdobram conversas irreversíveis. E eu só estou te pagando um drink. E conversando, veja que



raro. Conversando. Sabe que hoje eu nem ia aparecer? Faço show aqui toda quinta e domingo. Sábado eles me pagam para ficar por aí, animando a casa. O dinheiro é bom, tenho contas.

Duda - As contas...

Valerie - Então eu venho e fico por aí observando. Danço se tiver vontade. Solto a franga montada. Bebo um tanto. Mas hoje eu não estava no clima. Acordei decidida. Um cinema, uma comidinha especial, um bom papo. Mas eu lembrei dessa bota, não é um escândalo essa bota? Aí fiz as combinações, a maquiagem, esse penteado não é um luxo? Quando eu vi, estava pronta, maquiada, perfumada. Chamei o táxi e não quebrei a rotina. Eu me olhei no espelho do quarto e me achei deslumbrante. Então eu pensei que já que estava me sentindo tão maravilhosa, por que um filme, um jantar, um amor?

Duda - Porque nós precisamos de alguém. De atenção, do olhar de alguém, do carinho, do toque. A gente precisa dessa sensação de potência que o desejo desperta. E por mais deslumbrante que você esteja, se não há vida, se não tem recheio, humanidade, é de plástico, é vazio.

Valerie - Vazio uma porra, meu bem. Olha bem para mim. O que você vê? Vai, me diz a verdade, sem rodeios, precisa ter vergonha não. Me olha nos olhos e me diz, assim sem pensar, o que você vê?

Duda - Eu vejo uma mulher sozinha sedenta de atenção e carinho. Exatamente como eu.

Valerie - Um cavalheiro. Que lindo. Sabe que eu acho que você só entrou aqui hoje para me encontrar? Foda-se o gatinho de camisa vermelha atracado com o gostosão de calça apertadinha. É isso, você só entrou aqui para me provar que ainda é possível. Que ainda é tempo de desejar. Não o querer pelo querer, desse querer de ir ali no

banheiro e se resolver. Mas o querer de planejar. O querer de quem se reconhece. Que se vê porque ousou olhar nos olhos. E viu a fantasia, a magia. O amor. E suas farpas.

Duda - Eu adorei a conversa. Mas preciso ir embora.

Valerie - Obrigada.

Duda - Não agradeça. Não fiz nada.

Valerie - Obrigada por me olhar e ver uma mulher. Sozinha. Mas uma mulher. E também pela atenção. A maior parte das pessoas que entram aqui não falam comigo. Alguns engravatados procurando um pau. Outros procurando um pai. Tem as novinhas atrás de comprimidos. Fotos. Diversão. Mas o que é que essa louca quer, você deve estar pensando? Alguém que entre na boate para conversar amenidades? Tecer o sonho do amor perfeito, da casa própria, dos carnês do baú em dia? Obrigada lindinho. A gente se esbarra outra vez. Fica pra assistir o meu show.

Duda - Muito prazer. Eu sou o Duda.

Valerie - Eu sou o Flávio.

Duda - Muito prazer, Flávio.

MÚSICA /BALADA DE GISBERTA/ SOLO MUSICAL AO VIVO / VALERIE

Perdi-me do nome,
Hoje podes chamar-me de tua,
Dancei em palácios,
Hoje danço na rua.
Vesti-me de sonhos,

Hoje visto as bermas da estrada,
De que serve voltar
Quando se volta p'ro nada.
Eu não sei se um anjo me chama,
Eu não sei dos mil homens na cama
E o céu não pode esperar.
Eu não sei se a noite me leva,
Eu não ouço o meu grito na treva,
E o fim vem-me buscar.
Sambei na avenida,
No escuro fui porta-estandarte,
Apagaram-se as luzes,
É o futuro que parte.
Escrevi o desejo,
Corações que já esqueci,
Com sedas matei
E com ferros morri.
Eu não sei se um anjo me chama,
Eu não sei dos mil homens na cama
E o céu não pode esperar.
Eu não sei se a noite me leva,
Eu não ouço o meu grito na treva,
E o fim vem-me buscar.
Trouxe pouco,
Levo menos,
E a distância até ao fundo é tão pequena,
No fundo, é tão pequena,
A queda.
E o amor é tão longe,

O amor é tão longe... (...)

E a dor é tão perto.

Duda: (Fundo musical) Essa canção é de um cantor português chamado Pedro Abrunhosa, ela chama-se “Balada de Gisberta” e Gisberta, a personagem-título, na verdade não era Gisberta, trata-se de Gilberto Salce Júnior, transexual brasileiro brutalmente assassinada por 13 jovens com idades entre 13 e 16 anos. Gisberta não tinha lar, morava em um porão na cidade do Porto em Portugal onde se prostituía, já estava muito debilitada pelo vírus HIV e foi mantida em cárcere, torturada e morta pelos menores que jogaram seu corpo em um poço de água. Jogaram apenas o corpo, pois a vida de Gisberta já tinha sido toda destroçada pelo sofrimento que consumiu sua história de vida e consagrou sua morte.

Um caso de estarrecer, que ultrapassa qualquer condição de homofobia dos menores e nos mostra a crueldade do ser humano com aqueles que frequentam a margem, dentro do lado de fora, fora dos padrões de gênero, de sexo, dos padrões sociais. O caso de Gisberta aconteceu em Portugal, mas por lá e pelo mundo todo existem Gisbertas que não morreram pelos 13 menores, mas morrem a cada dia apenas por serem diferentes.

Valerie: Se não fosse esse nosso imenso e difícil amor, não fosse esse abismo entre nós, eu te convidava a dançar... O meu último bolero. Quero que você me dê a mão que eu vou sair por aí sem pensar que chorei, que cantei, que sofri. Me dê a mão, vamos sair pra ver a Rua.

DANÇA / PELA RUA / Dolores Duran /

No ar parado passou um lamento
Riscou a noite e desapareceu
Depois a lua ficou mais sozinha
Foi ficando triste e também se escondeu
Na minha vida uma saudade meiga
Soluçou baixinho
No meu olhar
Um mundo de tristeza veio se aninhar
Minha canção ficou assim sem jeito
Cheia de desejos
E eu fui andando pela Rua escura
Pra poder chorar.

Duda: E “E eu fui andando pela rua escura /Pra poder chorar..”
A rua... Segundo o João do Rio, não existe escritor moderno que não tenha cantado a Rua, o lugar por excelência da contradição. Uns acham que é um lugar ameaçador, selvagem, violento, de malandragem e perdição, malefícios, vícios e medos. Outros acham que a Rua é um universo encantado onde florescem o comércio das mercadorias e das pessoas convertidas em mercadorias.

Valerie: A embriaguez irresistível da luz artificial, o divertimento, o prazer, as promessas de felicidade e as diversas possibilidades de conquistas, paixões inesperadas e súbitos abandonos.

Duda: A Rua é o lugar onde a vida dura encontra e exige fortes emoções, distrações excitantes, em meio ao vai-e-vem da multidão sempre agitada, à procura de novidades. Esses sentidos se completam, misturam, confundem. Mas a rua é mais do que isso, a rua é um fator da

vida das cidades, a rua tem alma! A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. A rua é a transformadora das línguas.

Valerie: E vejam que transformação. Alguém sabe aqui o que é Badalhoca? Alguém aqui já baixou a pomba, baixou a vovó? Quando foi a última vez que você beliscou o azulejo? E você? Beth Faria? Porque se não Débra Kerr. Mas gosto também quando falam que foi a maior dança do rebuceteio quando os Alibãs resolveram pegar o aqué nas monas de equê.

Duda: E assim a rua segue, continua matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros.

Valerie: É a Rua escrevendo, fazendo a nossa língua. Caralho, por exemplo. Que expressão traduz melhor a ideia de muita quantidade do que caralho. O caralho tende para o infinito, é quase uma expressão matemática:

A Via Láctea tem estrelas pra caralho!

O Sol está quente pra caralho!

O universo é antigo pra caralho!

Em Salvador tem bicha pra caralho!

Eu sou bonita pra caralho!

(Espaço para número de plateia. Nesse momento Valerie deve falar de outros palavrões, como o nem fodendo, puta que o pariu e finalizar com a bosta. Nesse momento ela fala):

Valerie: Bosta, por exemplo, eu adoro! A arte não poupa seus receptores e – tem mostrado que qualquer palavra, palavrinha ou palavra, é passível de ser incorporada...

DUBLAGEM / MÚSICA / TUDO VIRA BOSTA / RITA LEE

O ovo frito, o caviar e o cozido
A buchada e o cabrito
O cinzento e o colorido
A ditadura e o oprimido
O prometido e não cumprido
E o programa do partido
Tudo vira bosta...

O vinho branco, a cachaça, o chope escuro
O herói e o dedo-duro
O grafite lá no muro
Seu cartão e seu seguro
Quem cobrou ou pagou juro
Meu passado e meu futuro
Tudo vira bosta...

(Refrão)

Um dia depois
Não me vire as costas
Salvemos nós dois
Tudo vira bosta...

Filé ‘minhão’, ‘champinhão’, ‘Don Perrinhão’
Salsichão, arroz, feijão
Mulçumano e cristão

A Mercedes e o Fuscão
A patroa do patrão
Meu salário e meu tesão
Tudo vira bosta...

O pão-de-ló, brevidade da vovó
O fondue, o mocotó
Pavaroti, Xororó
Minha Eguinha Pocotó
Ninguém vai escapar do pó
Sua boca e seu loló
Tudo vira bosta...

(Refrão 2x)

Um dia depois
Não me vire as costas
Salvemos nós dois
Tudo vira bosta...

A rabada, o tutu, o frango assado
O jiló e o quiabo
Prostituta e deputado
A virtude e o pecado
Esse governo e o passado
Vai você que eu 'tô cansado'
Tudo vira bosta...

(Refrão)

Duda: A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Mas a rua também comete crimes, desvaria a noite, treme com a febre dos delírios, faz as

celebridades e as revoltas e criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça, um tipo feito de risos e de lágrimas, de patifarias e de crimes irresponsáveis, de abandono e de inédita filosofia, tipo esquisito e ambíguo com saltos de felino e risos de navalha.

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar.

Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar?

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar ali à esquina, seguir com os garotos até as praças, conversar com os cantores é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um lugar, para deixar de lá ir. É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas.

Eu sou um pouco esse tipo complexo, e, talvez por isso, cada rua é para mim um ser vivo e imóvel, cada rua tem uma individualidade topográfica a mais, uma individualidade que tem fisionomia e alma. Algumas dão para malandras, outras para austeras; umas são pretensiosas, outras riem aos transeuntes. Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam

para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, *snoobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes. E se a rua é tudo isso, se ela tem religião, cor, aura, qual aura tem esse pedaço de rua entre a Avênida Oceânica e a Rua Marquês de Leão? Essa artéria da cidade cravada na Barra, um beco onde transitam tribos de todas as identidades, um beco que fratura as homogeneidades desta cidade preconceituosa e revela detalhes de uma cartografia do submundo que poucos conhecem.

MÚSICA / SE ESSA RUA FOSSE MINHA

Se essa rua, se essa rua fosse minha
Eu mandava eu mandava ladrilhar
Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhante
Só pro meu, só pro meu amor passar.

*Se essa rua, se essa rua fosse minha
Eu mandava eu mandava pendurar
Prateleiras com garrafas de uísque
Para o meu, para o meu tesão chegar*

Valerie: Isso me lembra um caso. Certa feita, Vinícius e Antonio Maria voltavam para casa pela orla do Rio de Janeiro, num carro conversível do segundo, quando o dia já amanhecia. Estacionaram o automóvel defronte da praia de Copacabana e ficaram a ver ao longe um grupo de velinhos, já então adeptos do estilo de vida saudável, que resfolegavam e balançavam as carnes flácidas na ginástica à beira mar.

Vinícius encara o companheiro e o conclama:

— Meu Maria!

— Fala meu poeta.

— Vamos fazer aqui e agora um pacto e um juramento inquebrantáveis: jamais faremos ginástica na nossa vida!

Cumpriram religiosamente o prometido.

Duda: Essa história do Vinícius eu ouvi na rua e isso é muito singular. É na rua que eu ouço muitas histórias, eu as capto, as coleciono. Por causa da rua eu me tornei um colecionador de frases alheias. Vou anotando tudo, que é um modo como outro qualquer de salgar a carne para o banquete futuro. Tudo sem hierarquia, um açougue de chã de dentro, gordura e letras. Anotei outro dia de um para-choque de caminhão: “Se o mundo fosse bom, o dono moraria nele”. Anotei uma vez quando trabalhei com a Elza Soares (história da Elza/MÚSICA INCIDENTAL) Eis o meu hobby. Anoto frases, que é uma forma de expressar meu carinho para com elas e as guardo. As minhas frases dormem com essas frases estranhas que eu trago da rua e toda noite eu rezo para que elas se reproduzam. O que nasce daí, um tiroteio interminável de frases iluminando a noite das ideias. Em 1989 eu anotei essa música inteira, foi no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro. A travesti Rogéria fazia “Querelle”, uma das peças de Jean Genet, e Cazuzu e Lobão compuseram essa música, que conta a história do personagem principal da peça, o marinheiro homossexual Querelle, e faz referências também a quem o interpretava, em versos contundentes:

MÚSICA / QUERER ELE

Quero ele, mas quero muito
Ouço no meu gravador murmúrios dele
Procuro ele no mar, por todo o navio
Quero ele, menino triste
Quero ele por trás dele
Por cima da mesa
Quero Querelle, quero querê-las
Quero tê-las, seus bagos, suas orelhas
Quero ele brocha, quero ele rocha
Quero ele com seus pentelhos
E seu doce sorriso nas sobranceiras
A brisa de espada
Quero arrumar sua mala
E cuidar dele quando estiver doente
A gente sente coisas estranhas
Dores, horrores nas entranhas
Mãe, pai, aonde estou nessa noite devagar
Querelle não, Querelle corre
Querelle pode e deve mentir
Quero Querelle e seu irmão
(Quero Rogéria e seu pauzão)
Quero em Brest, todos os santos
Quero as fadas e os gigantes

Quero escovar seus dentes, passar colônia
Contar histórias pra sua insônia
Quero curar seu mal de sexo
Quero sem nexos, sem camisinha

Quero, sim, quero carinho
Quero a luz dos obscuros
Quero querer, quero mamar, quero preguiça
O Rio, Angra, Paranaguá
Quero vocês, meus companheiros
Meus marinheiros, meus caloteiros
Quero vocês, quero com a faca cortar a dor
E ser mulher (mulher Rogéria, Astolfo macho)

Valerie: Toda vez que eu faço um espetáculo aqui, no teatro, em outro palco – pode não parecer –, mas eu tenho um repertório que eu obedeço rigorosamente desde a estreia até o último dia da temporada. E normalmente quando eu volto pra minha casa nos meus dias de folga, que são poucos, eu sempre me pego cantando músicas não incluídas no repertório de cena. Normalmente são músicas muito fortes, muito apaixonadas, metáforas muito ricas. Essas músicas sempre me são lembradas através de gravações incríveis da Bethânia. A Bethânia tem essa coragem, o jeito de cantar no palco o que até então eu só tinha coragem e jeito de cantar dentro da minha casa.

**DUBLAGEM SONHO IMPOSSÍVEL/ BETHÂNIA /
SOLO VALERIE**

Sonhar
Mais um sonho impossível
Lutar
Quando é fácil ceder
Vencer
O inimigo invencível
Negar

Quando a regra é vender
Sofrer
A tortura implacável
Romper
A incabível prisão
Voar
Num limite improvável
Tocar
O inacessível chão
É minha lei, é minha questão
Virar esse mundo
Cravar esse chão
Não me importa saber
Se é terrível demais
Quantas guerras terei que vencer
Por um pouco de paz
E amanhã, se esse chão que eu beijei
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu delirar
E morrer de paixão
E assim, seja lá como for
Vai ter fim a infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
Brotar do impossível chão

DUDA: Bethânia estreou no Show *Opinião*, em 1964 ao lado do Zé Ketti. Esse foi um show muito importante, uma espécie de arena política durante a ditadura. O *Opinião* se tornou uma referência na chamada “música de protesto” e é considerado um dos mais importantes da história da MPB. Era popular, tinha muito sambista e uma noite

especial dedicada a esse gênero, “A noite do samba”. Esse Projeto revelou Leci Brandão, sambista carioca nascida em Madureira. Leci era lésbica, mas só descobriu isso no colégio, que é quando a professora escolhe quem vai hastear a Bandeira do Brasil na semana da Pátria. É o *choque da injúria*. Em 1978, quando a diversidade sexual era ainda mais territorializada, quando a Rua ainda era espaço privilegiado dos “normais”, Leci cantou:

OMBRO AMIGO / DUO DUDA E VALERIE

Ombro amigo
Você vive se escondendo
Sempre respondendo
Com certo temor
Eu sei que as pessoas lhe agridem
E até mesmo proíbem
Sua forma de amor
E você tem que ir pra boate
Pra bater um papo
Ou desabafar
E quando a saudade lhe bate
Surge um ombro amigo
Pra você chorar.
La, laia, laia
Laia, ralaiê iê
La, lalaiala, laralalaia, laralalaia.
Num dia sem tal covardia
Você poderá com seu amor sair
Agora ainda não é hora

De você, amigo, poder assumir
Por isso tem que vir pra boate
(Refrão)
La, laia, laia
Laia, ralaiê iê
La, lalaiala, laralalaia, laralalaia.

Valerie: Esse espetáculo termina aqui e quer consagrar este espaço como o espaço do encontro das multidões. Na Rua todo o encontro, ainda que furtivo, se transforma em espetáculo. Esse espetáculo nasceu assim e quer celebrar isso. EU AMO A RUA é uma frase do João do Rio que eu quero pra mim: ruas, objetos e passantes.

Referências

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.

COUTO, Edvaldo. Walter Benjamin: ruas, objetos e passantes. In: COUTO, Edvaldo; MILANI DAMIÃO, Carla. (Org.). *Walter Benjamin: formas de percepção, estética da modernidade*. Salvador: Quarteto, 2008. p. 63-82.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade, o teatro performativo. *Sala preta*, v. 8, p. 197-210, 2008.

LEHMANM, Hans-Thies. Teoria e experiência do teatro. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Org.). *Ensaio em cena*. Salvador: Abrace; Brasília, DF: CNPq, 2010.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



TRANSGENDERS NO PARAÍSO

Eliane Borges Berutti

O livro *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*, de João Silvério Trevisan, é pioneiro no estudo da sexualidade transgressora no país. Na advertência à primeira edição, o autor esclarece que sua obra privilegiou a homossexualidade masculina, já que a análise do lesbianismo exigiria outro estudo.

Alocada no Departamento de Letras Anglo-Germânicas (LAG) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), minha pesquisa atual intitula-se “*Além do rosa ou azul: questões de gênero e sexualidade nos Estados Unidos e Brasil*”. Meu objetivo primordial nesta pesquisa é tentar fazer uso da teoria *queer* norte-americana nesses dois países. Cabe registrar que, ao longo dos últimos anos, venho desenvolvendo uma investigação sobre indivíduos que transitam entre os dois gêneros e sexos biológicos, não obedecendo ao padrão binário rígido exigido pela sociedade, que prescreve homem = masculino/mulher = feminino. Essas pessoas são conhecidas pelo termo “transgender”.

Ao ler o livro acima mencionado, pude constatar que o rótulo “homossexualidade masculina” também abrange *transgenders*,

visto que alguns desses ditos homossexuais expressam seu gênero de forma “feminina”, ou de alguma outra forma que não seja a determinada como “masculina”. Elegi, por conseguinte, contemplar neste ensaio alguns *transgenders* que são estudados por Trevisan como homossexuais masculinos.

Creio que devo pontuar aqui a diferença estabelecida nos Estados Unidos entre os termos “orientação sexual” e “expressão de gênero”, para que fique clara minha argumentação. “Orientação sexual” relaciona-se à atração sexual que um indivíduo experimenta por alguém de seu próprio sexo (homossexual), do sexo oposto (heterossexual) ou por ambos os sexos (bissexual). Já o segundo termo pode ser assim conceituado:

Expressão de gênero se refere a todas as características e comportamentos que são socialmente definidos como ou masculino ou feminino, tais como vestuário, maneirismos, padrões de discurso e interações sociais. (GREEN, 2000, p. 3, tradução nossa).¹

Portanto, um homem que, além de se sentir atraído por outro homem, também expressa seu gênero de forma feminina na sociedade em que vive recebe uma dupla classificação – homossexual ou gay, enquanto orientação sexual, e *transgender*, enquanto expressão de gênero, contrariando o uso comum do termo “homossexual” para englobar as duas classificações.

Há ainda na teoria *queer* norte-americana um terceiro termo que deve ser inserido neste ensaio:

1 “*Gender expression refers to all of the external characteristics and behaviors that are socially defined as either masculine or feminine, such as dress, mannerisms, speech patterns and social interactions.*”

‘Identidade de gênero’ diz respeito a um aspecto interno de uma pessoa, sentido de maneira profunda, de ser masculina ou feminina, ou algo além ou no meio. Porque identidade de gênero é interna e pessoalmente definida, não é visível para os outros. (GREEN, 2000, p. 3, tradução nossa).²

De acordo com as definições citadas, identidade de gênero contrasta com expressão de gênero, ao levar em consideração o aspecto da visibilidade. Em outras palavras, cabe ao próprio indivíduo definir sua identidade de gênero, ao passo que é relegado à sociedade estabelecer a expressão de gênero de um indivíduo, conforme os padrões sociais vigentes.

Em seu livro em discussão, João Silvério Trevisan faz referência à expressão “devassos no paraíso”, utilizada pelo historiador Abelardo Romero para se referir aos índios brasileiros:

A verdade é que, entre os indígenas, os códigos sexuais nada tinham em comum com o puritanismo ocidental daquela época; por exemplo, davam pouca importância à virgindade e até condenavam o celibato. (TREVISAN, 2002, p. 64).

Cumprе ressaltar que o próprio autor chama a atenção para casos que desafiam a visão tradicional de gênero, encontrados por pesquisadores estrangeiros entre as tribos indígenas no Brasil:

No princípio do século XIX, Carl von Martius relatou, entre os índios guaicurus, a existência dos chamados *cudinas*, homens castrados, segundo ele, “que se vestem como mulheres e se entregam exclusivamente

² “‘Gender identity’ refers to a person’s internal, deeply felt sense of being either male or female, or something other or in between. Because gender identity is internal and personally defined, it is not visible to others.”

a ocupações femininas como: fiar, tecer, fabricar potes etc”. Tal costume foi confirmado, em 1894, pelo etnólogo italiano G. A. Colini entre os guaicuru-caduveos, para quem os *cludinas* ou *cludinhos* (nomes designativos dos animais castrados) representavam na tribo o papel de prostitutas. Em 1859, ao viajar pelo Nordeste brasileiro, o pesquisador alemão Avé-Lallement tentava uma explicação ao escrever que, entre os índios botocudos, não havia homens e mulheres mas sim homens-mulheres e mulheres-homens, pois sua própria constituição física não variava muito de um sexo para o outro – ao contrário do sistema patriarcal-ocidental, responsável pelos padrões de força no homem e de fragilidade na mulher, conforme a análise do sociólogo Gilberto Freyre. (TREVISAN, 2002, p. 66).

Para quem indaga se há *transgenders* no Brasil, a resposta pode ser encontrada na pesquisa de Trevisan. Tribos indígenas no país desafiavam o sistema patriarcal-ocidental, baseado no binário de sexo biológico e de gênero, que impede a transição de um polo ao outro do binário. E, se formos comparar essa citação com a encontrada no já mencionado manual político norte-americano *Transgender Equality* (CURRAH; MINTER, 2000), iremos constatar que os casos acima descritos se tratam de *transgenderism*.

Pessoas *transgendered* são indivíduos de qualquer idade ou sexo cuja aparência, características pessoais, ou comportamentos se diferenciam de estereótipos sobre como homens e mulheres devem ser. Pessoas *transgendered* têm existido em todas as culturas, raças e classes, desde que a história da vida humana tem sido registrada. Apenas o termo ‘transgender’ e a

tecnologia médica disponível para pessoas transexuais são novas. (GREEN, 2000, p. 1, tradução nossa).³

João Silvério Trevisan abre o capítulo “Reminiscências da cena travestida” com a seguinte frase:

Ao contrário dos dias de hoje, em que a profissão de ator/atriz chega a gozar de grande prestígio mesmo quando associada à marginalidade, no Brasil do século XVIII o teatro “arrastava-se sob o signo da infâmia”, no dizer do teatrólogo Waldemar de Oliveira. (TREVISAN, 2002, p. 231).

No período do Brasil colônia, era proibida a presença de mulheres no palco. Nos autos jesuíticos de catequese, homens interpretavam os poucos papéis femininos.

Sabe-se também que a *Ratio Studiorum* – livro de regras promulgado pela Companhia de Jesus em 1599 – proibia papéis femininos nos teatros dos seus colégios, com exceção dos personagens da Santa Virgem. (TREVISAN, 2002, p. 231).

Em 1780, no reinado de Dona Maria I, um decreto foi assinado, banindo a apresentação de mulheres no teatro assim como sua circulação em bastidores, camarins e salas de espetáculo, decreto esse revogado em 1800. Trevisan admite que, no Brasil, havia exceções em elencos que contavam com a participação de atrizes.

O autor também acusa a presença de *castrati* italianos que atuaram na Capela Real bem como nos palcos, tendo vindo ao Brasil

³ “Transgendered people are individuals of any age or sex whose appearance, personal characteristics, or behaviors differ from stereotypes about how men and women are ‘supposed’ to be. Transgendered people have existed in every culture, race, and class since the story of human life has been recorded. Only the term ‘transgender’ and the medical technology available to transsexual people are new.”

como membros da comitiva de D. João VI, por ocasião da vinda da família real em 1808. E cita os nomes de Giuseppe Gori, Giovanni Fasciotti e Angelo Tinelli.

Em História dos Castrati, Patrick Barbier define o termo:

O *Dicionário da Academia Francesa* dava, em 1778, esta definição da palavra castrado: “Aquele que se castrou para que permanecesse com uma voz semelhante a das crianças ou das mulheres. *Há muitos castrados na Itália.*” Este pequeno “exemplo” final mostrava bem a que ponto, aos olhos dos franceses como aos de todos os outros povos, a Itália era mesmo a pátria por excelência dos eunucos-cantores. Anjos para uns, monstros para outros, os *castrati* representavam um fenômeno musical, social e cultural sem precedentes na história europeia dos séculos XVII e XVIII. Protegidos pela Igreja, mas principalmente impulsionados pela ópera que estava nascendo, através dela eles viriam a desabrochar, antes de desaparecer dos palcos líricos no surgimento do romantismo, quando o mundo da ilusão, do artifício, do disfarce sexual e da ambiguidade vocal começaria a perder sentido. (BARBIER, 1993, p. 1).

Por que optei por incluir os *castrati* neste ensaio? Sob meu olhar, também podem ser lidos como *transgenders*. Barbier afirma em sua citação que os *castrati* eram considerados tanto anjos como monstros. Anjos por sua voz angelical que adquiria um timbre inconfundível e inimitável por homens e mulheres, devido a sua castração física antes de atingir a puberdade. E monstros porque esses indivíduos não se encaixavam nas categorias rígidas de homem e mulher, embora apresentassem características de ambos. A exclusão dessas categorias fixas permite a classificação dos *castrati* no conceito de *transgender*.

Trevisan salienta em seu livro que o travestismo predominava no teatro. E acrescenta: “Na vida brasileira, parece que essa modalidade de travestismo teatralizado evoluiu por duas vertentes diversas.” (TREVISAN, 2002, p. 241) A primeira convergiu no carnaval, período em que homens heterossexuais, solteiros ou casados e pais de família se permitem vestir-se de mulher para brincar como foliões. A segunda vertente visa à profissionalização do que já acontecia no passado – o ator-transformista que encontrou nas revistas-musicais seu espaço no palco.

Oriundo da França, mas devidamente digerido e transformado no Brasil, esse gênero teatral abrasileirou-se, passando em *revista* os acontecimentos, ideias e costumes da época, tudo de forma cômica. (TREVISAN, 2002, p. 243).

O *show* de travestis substituiu esse gênero teatral, passando a travesti a ocupar um espaço social que não se restringia ao palco. O antropólogo Silva (2007, p. 10), por exemplo, designa as travestis pelo termo “atores sociais” em sua pesquisa sobre a Lapa (Rio de Janeiro).

Antes de tratar especificamente da travesti neste artigo, gostaria de abrir espaço para a menção de “[...] um grupo teatral *sui generis*, que buscou embaralhar os padrões de gênero masculino e feminino, em suas apresentações”, citado por Trevisan (2002, p. 287) em seu capítulo sobre os anos 1970.

Os Dzi Croquetes colocaram nos palcos brasileiros uma ambiguidade de virulência inédita entre nós – influenciados também pelo espírito dos *gender-fuckers* americanos. Em seus espetáculos, homens de bigode e barba apresentavam-se com vestes femininas e cílios postiços, usando meias de futebol com sapatos de salto

alto e sutiãs em peitos peludos. Assim, nem homens nem mulheres (ou exageradamente homens e mulheres), eles dançavam em cena e contavam piadas cheias de humor ambíguo, tentando furar o cerco repressivo desse período ditatorial em que a censura e a polícia mobilizavam-se ao menor movimento que destoasse dos parâmetros permitidos. [...] Foram eles que trouxeram para o Brasil o que de mais contemporâneo e questionador havia no movimento homossexual internacional, sobretudo americano – antes que os saudosos *gender-fuckers* fossem substituídos pela moda conformista dos *gay machos* da década de 1980 e das *barbies* dos anos 90. (TREVISAN, 2002, p. 288).

Não posso deixar de acrescentar aos comentários de Trevisan, o documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, intitulado *Dzi Croquettes* (2009), sobre o grupo formado por treze homens biológicos que brincavam com o gênero enquanto desafiavam, de forma irreverente, a ditadura militar. Esse documentário permite a recuperação da discussão do grupo revolucionário em questões de gênero, contextualizada no Brasil dos anos 1970, não apenas para quem teve a oportunidade de vê-los no palco (assim como eu) mas, principalmente, para quem não teve.

Voltando a tratar da travesti no livro de Trevisan, acho necessário explicar o uso do termo neste ensaio, designado pelo pronome feminino, uma vez que o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira qualifica o termo “travesti” como substantivo masculino e também como substantivo de dois gêneros (FERREIRA, 2009, p. 1984). Entretanto, sabe-se que essas pessoas empregam apenas o pronome feminino para se nomearem. Utilizo o pronome feminino para honrar a expressão de gênero dessas pessoas e não seu sexo biológico.

Em “Travestis tipo exportação”, Trevisan (2002, p. 417-418) traça um quadro bastante perspicaz da travesti:

Geralmente vindos das camadas populacionais mais pobres do país, muitos rapazinhos não encontram outras opções, diante da família e da sociedade, para viver sua homossexualidade. Na quase totalidade dos casos, quando manifestam tendências homossexuais, são expulsos de seus lares ainda muito jovens, depois de sofrerem assédios, espancamentos e estupros múltiplos [...] Muitos foram expulsos ainda antes da adolescência [...]

A partir daí, perdem-se quase totalmente os vínculos familiares, o que é o primeiro passo para a marginalidade social. Muitos travestis se prostituíram aos 14 anos, antes ainda de terem seu corpo definido [...]

Para além do *glamour* de concursos e carnavais, em que os travestis brilham, é indiscutível que eles precisam se prostituir, como um preço pago à sua compulsória marginalidade social: mal tiveram chance de se alfabetizar, menos ainda de aprender uma profissão.

No mesmo capítulo, constato três desdobramentos da equação: travesti + marginalidade social = prostituição, que considero pertinentes para discussão neste ensaio. O primeiro diz respeito a um tipo de recurso empregado pelas travestis como “a forma clássica de revanche”, na ótica de Trevisan, da violência perpetrada pela polícia nas batidas e prisões efetuadas – a automutilação. Citando como fonte os depoimentos recolhidos por Hugo Denizart em seu livro *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*, o autor comenta:

Tais fatos foram objeto de um estudo em que o antropólogo Luiz Mott analisou o recurso à automutilação como um inusitado sistema de coação e de defesa

adotado pelos travestis brasileiros que, relegados à condição de párias, não têm nada a perder além da vida. (TREVISAN, 2002, p. 419-420).

O segundo desdobramento está relacionado ao uso de silicone industrializado pelas travestis com o objetivo de transformar seu corpo, tornando-o, por conseguinte, mais atraente e feminino no exercício da prostituição. Entretanto, o uso indiscriminado da técnica pelas “bombadeiras” ocasionou graves consequências nesta população marginalizada. Trevisan notifica:

Em 1983, a cidade de São Paulo viu-se abalada pela notícia de que um grande número de travestis estava ameaçado de morte dolorosa, quando não efetivamente morrendo, em consequência da aplicação – nos seios, quadris e rosto – de silicone industrial tóxico, fraudulentamente vendido como silicone filtrado. Nem os médicos sabiam o que fazer para evitar que aumentasse o número de óbitos, até hoje desconhecido. (TREVISAN, 2002, p. 421).

No já citado livro de Hugo Denizart, *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*, há um depoimento que complementa a citação acima sobre o uso excessivo do silicone industrializado, que por sua vez, passa a se tornar uma obsessão para as travestis. Este depoimento é da travesti Luciana:

A busca da perfeição, para nós, se torna tão obsessiva que você vai colocando mais, vai colocando mais, entendeu? Para nós, vai-se tornando um vício, um círculo vicioso... [...] Se tem uma mulher, uma irmã dele, que tem um busto 42 que ele admira, então ele vai botar 44. Por quê? Porque ele quer superar aquela mulher... Uma forma mais avantajada, que chame

mais atenção do que a mulher e que, a partir dessa experiência, ele tivesse um corpo legal, sonhado... (DENIZART, 1997, p. 34).

A busca do corpo feminino, sonhado, acaba se tornando uma obsessão que, de uma forma amarga, equipara a procura da perfeição com a de sua própria destruição. Por fim, uma vez que o Brasil significava marginalidade social, violência e morte, as travestis tentaram buscar outro “paraíso” no exterior:

Acuados num beco sem saída, os travestis brasileiros passaram a ver a Europa como seu grande sonho de viver uma vida tranquila e financeiramente mais folgada. A partir da década de 1970, grande número deles aportou em Paris, tida então como o paraíso da prostituição para travestis. Lá, segundo consta, eles conseguiram fazer pequenas fortunas no *trottoir* ou, mais raramente, em *shows* de cabaré. No auge desse inusitado movimento migratório, houve até mesmo vôos *charters* organizados especialmente para transportar travestis do Brasil para Paris. [...] Mas na verdade, mudara apenas o pano de fundo, já que os travestis brasileiros na França continuaram fundamentalmente vivendo à margem e sujeitos a outros tipos de extorsão, numa espiral de violência que provocou até assassinatos. [...] Acima de tudo, não passavam de exóticos objetos de consumo – tanto quanto eram exóticos os primeiros índios levados para a Europa, após a descoberta do Brasil. [...] (TREVISAN, 2002, p. 421-422).

Considero esta citação bastante relevante, pois conjuga o exotismo dos índios com o das travestis, contribuindo para uma falsa imagem do país como um paraíso tropical, onde pessoas viram *commodities*, objetos de consumo. É importante ressaltar que, apesar

dos séculos que separam os índios do Brasil colônia das travestis de exportação dos novecentos, o país conseguiu manter a mesma imagem. Trevisan atesta a difusão das travestis na Europa em busca de um lugar para sobreviver: “Com as dificuldades impostas pela França, os travestis brasileiros se espalharam pela Alemanha, Portugal, Espanha, Suíça e Itália, sobretudo. [...]” (TREVISAN, 2002, p. 422). A procura da sobrevivência em países europeus confirma que, no Brasil do século XX, as travestis eram consideradas como “marginais do gênero” (*gender outlaw*), na expressão de Bornstein (1995).

O título de meu ensaio “*Transgenders no paraíso*” prova ser irônico, pois o país está longe de ser um Éden para o/as que ainda ousam desafiar o sistema binário de gênero e de sexo no início do século XXI. A meu ver, o Brasil somente poderá se tornar um “paraíso” para *transgenders*, quando lhes for dado direitos civis.

Referências

BARBIER, Patrick. *História dos castrati*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BERUTTI, Eliane Borges. *Gays, lésbicas, transgenders: o caminho do arco-íris na cultura norte-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BORNSTEIN, Kate. *Gender outlaw: on men, women and the rest of us*. New York: Vintage Books, 1995.

CURRAH, Paisley; MINTER, Shannon. *Transgender equality: a handbook for activists and policymakers*. New York: The Policy Institute of NGLTF; The National Center for Lesbian Rights, 2000. Disponível em: <<http://www.thetaskforce.org/downloads/reports/reports/TransgenderEquality.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2012.

DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DZI Croquettes. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção de Tria Produções e Canal Brasil. Edição de Raphael Alvarez. Brasil, 2009. Documentário. (110 min), Imovision, color.

GREEN, Jamison. Introduction to transgender issues. In: CURRAH, Paisley; MINTER, Shannon. *Transgender equality: a handbook for activists and policymakers*. New York: The Policy Institute of NGLTF; The National Center for Lesbian Rights, 2000.

SILVA, Hélio. *Travestis: entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

TRAVESTI. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Ed.). *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009. p. 1984.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.



RELAÇÕES SEXUAIS HOMOERÓTICAS NA LITERATURA: o lugar do sujeito

Fábio Figueiredo Camargo

A produção literária brasileira contemporânea no que tange à homo-cultura configura-se a partir de textos variados, mas, em sua maioria, publicam-se relatos de cunho pessoal muito semelhantes ao que Michel Foucault identificou como “escritas de si”. Existem muitos diários, relatos de experiências no meio gay, descoberta da sexualidade por adolescentes gays, relações amorosas entre sujeitos de mesmo gênero que apontam para o quanto a experiência os dimensiona. Nos muitos textos que analisamos, podemos perceber o quanto essa produção volta-se sobre as experiências pessoais dos próprios sujeitos narradores, o que pode configurar a necessidade de autoexpressão dos desejos, das vivências e das dores pelas quais estes, em sua condição social/sexual, têm passado. Essa escrita de si tem como base o desejo de confessar as experiências desses sujeitos e, muitas vezes, possui um caráter pedagógico.

Segundo Foucault, a confissão passou a ser uma questão imperativa dentro da cultura a partir do século XVII, de modo que o sujeito devia “[...] não somente confessar os atos contrários à lei,

mas procurar fazer de seu desejo, um discurso” (FOUCAULT, 2005, p. 24). A conduta sexual da população tornou-se ao mesmo tempo “[...] objeto de análise e alvo de intervenção” (FOUCAULT, 2005, p. 29). Essa intervenção seria produzida pelos poderes instituídos, principalmente a Igreja, a medicina e o Direito/Justiça. Segundo o teórico francês, esse poder que

[...] toma a seu cargo a sexualidade, assume como um dever roçar os corpos; acaricia-os com os olhos; intensifica regiões; eletriza superfícies; dramatiza momentos conturbados. Açambarca o corpo sexual. Há, sem dúvida, aumento da eficácia e extensão do domínio sob controle, mas também sensualização do poder e benefício do prazer. O que produz duplo efeito: o poder ganha impulso pelo seu próprio exercício; o controle vigilante é recompensado por uma emoção que o reforça; a intensidade da confissão relança a curiosidade do questionário; o prazer descoberto reflui em direção ao poder que o cerca. (FOUCAULT, 2005, p. 44-45).

Esses poderes, portanto, se apossariam dessas confissões e produziriam discursos os quais, ao mesmo tempo em que oprimem o sujeito confesso, utilizam-se dele como forma de prazer. Essa escrita de si está vinculada diretamente ao desejo de expressar, em um primeiro momento, a sexualidade dita desviante do sujeito que necessitava ou era impelido, fosse pelos médicos, confessores ou pedagogos, a relatar suas experiências. Muitas vezes, essas descrições de atos ou de relacionamentos vinculavam-se à necessidade de se estudar o que faziam os chamados “sujeitos perversos” do mesmo modo que podiam ser classificados, moldados, estudados e catalogados em seus modos de ser e experimentar suas atividades sexuais tidas como depravação.

Essas práticas advindas do século XVII e aprimoradas no século XIX, passando pela Igreja, pela Medicina e pelo Direito, eram utilizadas muitas vezes para fazer com que os sujeitos fossem castigados ou criminalizados bem como possibilitavam a sua cura, conforme acreditavam alguns poucos médicos e advogados. Acreditava-se que, se a perversão era confessada, ficava muito mais fácil de o sujeito considerado anormal ser tratado e, quem sabe, curado de seu desejo definido como desviante das leis heteronormativas. No século XX, essas práticas permaneceram, mas, além da Igreja, da Medicina e do Direito, elas foram levadas à literatura em um grau elevado, não só porque os sujeitos que escreviam suas memórias pareciam necessitar desses discursos para se (re)conhecerem, mas porque havia um público muito interessado na biografia de sujeitos, principalmente aqueles famosos, como artistas de cinema e teatro, escritores etc. Cabe ressaltar que não só a vida dos ditos perversos interessavam, uma vez que a onda de biografismos fez muito sucesso dos anos 1980 em diante, conforme demonstra Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária*, publicado nos anos 1990, e *Biografismos – Reflexões sobre as escritas da vida*, de Sérgio Vilas Boas, publicado em 2008.

Nesse sentido, em pleno século XXI, quando o desvio não é mais considerado como doença, pelo contrário, é até mesmo valorizado pelas teorias de gênero e pela teoria *queer*, por exemplo, esses relatos continuam a ser produzidos com suas especificidades. A cada momento, é possível perceber o quanto eles se organizam em modos do que pode ser tomado como modelo para uma pedagogia dos sujeitos portadores de desejos semelhantes, seja para apresentar ao mundo o quanto o desejo homoerótico possui de benéfico e/ou o quanto a adversidade pode ser superada diante da necessidade de se lutar pelos direitos dos sujeitos que manifestem esses desejos.

Isso implica que essas narrativas têm se aferrado a dar uma visibilidade ao desejo homoerótico e às práticas desses sujeitos, de modo a demonstrar que eles têm vez e voz no momento. Modos bastante positivos de aglutinar seguidores e/ou fomentar a produção de conhecimento sobre o assunto, além de fortalecer políticas de *coming out*, por exemplo, bem como ganhar espaço junto às mídias diversas para a causa gay.

Muitos desses relatos se aproximariam da situação vivida pelos brasileiros, que, saídos da ditadura militar, em luta por se fazerem ouvidos e terem seus direitos preservados, colocaram suas vidas em livros para criar no Brasil o que Flora Süssekind chamou de “literatura da confissão”. Segundo a autora, na literatura brasileira, há muito existem narrativas autobiográficas e memorialísticas. A crítica intitula essa produção de “prosa de ficção autobiográfica”, marcada por seu tom confessional, testemunhal, que não se preocupa com a questão de uma criação mais literária, mas meramente com o depoimento (SÜSSEKIND, 2004, p. 93-94).

Para Flora Süssekind, esse tipo de texto estaria carregado de cacoetes, como a representação de um Brasil literário, a denúncia social e o pouco caso para com a literatura, mas encontraria no leitor, ávido por conhecimento da vida das pessoas e de alguns fatos históricos, principalmente sobre a ditadura militar, uma recepção calorosa, criando, assim, uma armadilha para os autores brasileiros. Ao apontar para esse tipo de produção, a crítica levanta uma questão importante naquele momento — década de 1980 — para a literatura brasileira: a diferenciação entre alta literatura e paraliteratura. Os textos autobiográficos sempre foram tomados como literatura menor. Na opinião da ensaísta, bons textos seriam aqueles que se afastam dessa armadilha confessional para construírem, a partir da

biografia de seus autores ou de acontecimentos reais, um texto literário por excelência. Em seu trabalho, encontra-se a ideia de que a arte supera a vida ou a ultrapassa em sua forma de representá-la. Vida e realidade seriam apenas um ponto de partida para se fazer a “grande arte”, que não se deixaria levar inteiramente pela realidade, não produzindo um texto naturalista demais, nem superficial, confiando nos artifícios literários. Estariam, no caso das produções que operam com as questões homoeróticas, repetindo essas armadilhas das quais fala Flora Süssekind?

Como dito anteriormente, há, em pleno século XXI, o uso da confissão para uma pedagogia do sujeito homoerótico, agora não mais para falar sobre sua cura, mas para dar a esses sujeitos a sensação de terem uma identidade, um lugar seguro ao qual aportar uma sexualidade excêntrica. A confissão utilizada pela Igreja, pela Medicina, pela Pedagogia vem em nova roupagem, um contradiscurso que utiliza a mesma ferramenta dos poderes instituídos. Desse modo, pode-se perceber um gozo em falar do prazer sexual, que, ao roçar os corpos, devolve aos poderes instituídos sua contrapartida de afirmatividade gay. Os relatos confessionais publicados dão conta das experiências homoeróticas e contam com um público ávido por saber como funcionam essas relações, ou um público que pretende se ver espelhado nesses relatos, bem como esperam que estes lhes apontem caminhos de comportamento, de solução de problemas etc. Há relatos na ficção gay que se parecem demasiadamente com livros de autoajuda, por exemplo.

Este artigo interessa-se por dois relatos que possuem esse tom de confissão, mas que, embora não reformulem nada e não alterem a linguagem, lançam mão de artifícios literários e exercitam a criatividade para narrarem suas histórias. Embora com bases realistas, apre-

sentam possibilidades de um trabalho diferenciado da maioria dos relatos produzidos sobre a temática na contemporaneidade, aproveitando-se do que a literatura tem de polissêmico e dos inúmeros modos de se jogar com a representação. Esses textos não aparecem advindos de sujeitos que pretendem relatar suas experiências apenas. Digo “apenas” porque esses sujeitos empíricos, os escritores Luís Capucho e Marco Lacerda, estão implicados em suas escritas — inclusive, Marco Lacerda se autorrepresenta em seu próprio romance, mas há um diferencial em seus relatos que os distingue da maioria das outras narrativas, como é o caso da consciência crítica que eles parecem demonstrar. O fato de Luís Capucho ter se graduado em Letras e de Marco Lacerda ser jornalista pode ser tomado como uma comprovação de que eles não fazem meros relatos de suas vidas, mas conhecem teoria literária e utilizam-na para suas produções. Nesse ponto, os romances parecem apresentar-se estranhos ao meio gay, pois não demonstram, a princípio, interesse em enviar mensagens edificantes ou pedagógicas, avultando aqui a questão de que não são literatura engajada ou, se o são, o são de um modo muito peculiar, mais próximo de uma teorização *queer* do que propriamente de uma militância muito fechada e altamente combativa.

Não deixa de ser irônico nesses relatos o quanto também eles carregam suas confissões de autoficção. O que implica ir contra a tese de Flora Süssekind, indicando que eles não estão apenas interessados em fechar a discussão ou aumentá-la em prol da visibilidade gay e do engajamento político, mas de ser um texto literário entre muitos. *Rato*, de Luís Capucho (2007), e *As flores do jardim da nossa casa*, de Marco Lacerda (2007), merecem atenção especial por se tratarem de relatos em primeira pessoa que produzem a representação de sujeitos homoeróticos e de suas relações sexuais. A partir dessas relações,

pretende-se discutir como essas representações são produzidas em pleno século XXI e demonstrar que, ao invés de simplesmente engajarem seus textos na luta de modo combativo, eles criam textos que se autorrefletem, personagens que se (re)pensam em suas buscas por si mesmos e se confessam não simplesmente para alimentar o poder ou o desejo de seus leitores, mas para alimentarem seus próprios desejos, e assim se autoconhecerem de modo prazeroso. Saliento que, em minha visão, esses romances, mesmo a princípio não sendo uma literatura empenhada, fazem mais pelas representações de sujeitos homoeróticos do que a quantidade imensa de meros relatos constantes nas livrarias e, principalmente, na internet.

Os lugares ocupados pelos sujeitos homoeróticos são os mais variados hoje em dia, embora ainda pese o status de marginal no qual esses sujeitos se veem retratados. Temos hoje um mercado voltado para produtos gays e para esse público, o que faz com que esses sujeitos sejam vistos como consumidores em potencial. Há uma luta pelos direitos dos sujeitos antes considerados pervertidos, leis em processo de votação no Congresso Federal, muitas organizações criadas para debater as questões relacionadas à causa gay e uma visibilidade bastante grande, o que reforça o poder dessa minoria que esteve por muito tempo silenciada.

Mesmo com essa força emergente, ainda há questões muito antigas que perpassam o discurso sobre os sujeitos LGBT. Há posições que se encerram no imaginário coletivo de que os sujeitos homoeróticos se inscrevem, principalmente em suas relações sexuais, como ativos ou passivos conforme o lugar que ocupam na hora de se relacionarem sexualmente uns com os outros. Essas definições são bastante ambíguas e muitas vezes apresentam-se de modo a turvar a concepção binária e simplista do senso comum. Embora utilizadas

de um modo muito simplificado pelo uso geral, assumem uma correlação de forças que delega aos ativos o lugar de quem escolhe o seu objeto de desejo, e o penetra, correlacionando essa atividade com o gênero masculino; ao passivo, que recebe o ativo dentro de si, o que o faz parecer inativo, cabe-lhe a correlação com o gênero feminino. Por mais que as teorias de gênero tenham discutido isso, colocado essas questões em xeque — pois, para Butler (2003), o binarismo não existe naturalmente, mas sim como forma de construção da sociedade que se vale dos discursos científicos, principalmente, para conceber este tipo de separação —, é voz corrente no meio gay e fora dele a existência do binarismo ativo/passivo. Os casos relatados por Kulik (2008) em seu estudo sobre as travestis que muitas vezes são procuradas por homens reconhecidos pela sociedade como ativos para serem por elas penetrados, inclusive selecionando aquelas que possuem dotes avantajados, é outro modo de demonstrar como esse binarismo é falso.

Não deixa de ser interessante perceber que, muitas vezes, os passivos procurem por seus objetos de desejo, e os procuram para serem penetrados, o que joga por terra esse binarismo. Essas duas categorias, mesmo ambíguas, podem ser levadas para uma leitura maior do lugar ocupado pelos sujeitos na vida e também, em se tratando de mercado literário, pode-se pensar o caso dos escritores que trabalham com a questão, seus editores etc. Especialmente nos casos analisados neste artigo, escrever sobre as relações sexuais colocaria esses escritores em uma posição de atividade ou passividade diante do mercado, além de colocá-los em uma vitrine que, muitas vezes, é mirada como um lugar indesejado, pois não colabora para o “bem” da humanidade.

Escrever sobre o desejo erótico, embora tenha produzido livros os mais diversos e feito o sucesso de muita gente, foi também dor de cabeça para muitos escritores, haja vista o caso de livros queimados, proibidos, indexados, censurados nas diversas partes do mundo. Escritores como o Marquês de Sade, James Joyce, D. H. Lawrence e seus textos são exemplos tristes do quanto uma literatura erótica ou que possui traços de erotismo é execrada e, ao mesmo tempo, lança uma aura de fascínio em seus leitores. Se os textos sobre questões eróticas heteronormativizadas já sofreram censuras, o que dizer de textos que tocam nas relações eróticas homoeróticas?

Os relatos de que tratamos neste artigo não parecem colaborar para uma causa gay, pois lhes falta, em um primeiro olhar, atividade militante. Apenas o fato de ser um livro que retrate sujeitos homoeroticamente orientados não serviria como ponto de referência para os militantes, pois há uma exigência, por parte da militância, principalmente na contemporaneidade, de que o texto seja positivo com relação à vida desses sujeitos. Já se tem notícia de que as editoras ditas GLS querem que os personagens sobrevivam ao final das narrativas, ou que eles aprendam suas lições e continuem suas vidas, mas estabilizados afetivamente. Isso parece ser também um desejo dos leitores que consomem esses relatos em forma de romance. O fim trágico para os personagens gays, pelo menos em narrativas, parece ter chegado ao fim. Os relatos com os quais trabalharemos negam-se a entrar nessas questões e, se não optam por fins trágicos, estão longe de pleitearem finais felizes. Os personagens são seres humanos cotidianos e, nesse sentido, comportam-se como humanos, demasiadamente humanos.

De *Rato*, pode-se dizer que é um romance construído e narrado por um narrador em primeira pessoa que confessa suas desven-

turas em meio a um local inseguro, pois mora em uma “cabeça de porco” em Niterói e divide o espaço com sua mãe e os pensionistas dela. O narrador afirma: “Eu (minha narrativa) precisa da iluminação de um leitor!” (CAPUCHO, 2007, p. 10-11). Além de precisar de um leitor, produzindo já um metarrelato, deve-se notar o quanto o narrador necessita de alguém para ouvi-lo, o que faz seu texto se parecer com uma confissão. Não é de se estranhar que ele já se coloca no lugar de sua narrativa, ao equipará-la, pelo uso dos parênteses, ao pronome pessoal que lhe designa narrativamente. É como se ele dissesse: “eu sou o meu discurso”. Nesse sentido, todos os atos devem ser confessados; seu discurso, portanto, trará cenas sexuais nas quais sua sexualidade aparecerá de modo explícito, sem meias palavras. O narrador é um sujeito tímido que está conhecendo a vida de um sujeito homoerótico na sociedade e sua narrativa é uma tentativa de buscar a si mesmo, o que vai ao encontro das escritas de si apresentadas por Michel Foucault. É essa consciência, por parte do autor, das questões ligadas à vida gay e ao modo como essas confissões foram tratadas no passado que fazem com que o autor crie um personagem que descobre a si, sem pudores, desvelando-se para seus leitores em seus mínimos detalhes. A confissão é tratada de modo diverso do tratamento dispensado pela Igreja, Medicina ou Justiça, demonstrando o quanto os gays já conseguiram visibilidade e o quanto seus desejos podem ser tratados de forma explícita, desabrida, tanto quanto os desejos dos sujeitos ditos heterossexuais. Não se confessam mais pecados e suas culpas, mas prazeres sem medo, por isso os corpos aparecerão explicitamente em suas funções sexuais. O narrador precisa de um leitor que compartilhe com ele esse prazer, não para incriminá-lo ou censurá-lo, penitenciando-o, mas para gozar junto com ele. Esse gozo não é obrigatoriamente sexual, mas

a possibilidade de que o sujeito leitor reconheça a possibilidade do desejo do outro como algo comum, ordinário, que faz parte da humanidade, identificando-se com o sujeito da confissão no momento da leitura, sem o desprezar.

O narrador já se define logo no começo do romance, pois se considera alguém diferente, nem masculino nem feminino:

[...] passo ao largo desse universo de coisas para fazer, considerado o universo masculino. Quanto mais o tempo passa, mais me afasto, mais vejo outras possibilidades de ser que não são propriamente possibilidades femininas, mas possibilidades limpas, como, por exemplo, intrigar-me neuroticamente com o canto dos bem-te-vis, que não é nada, nem masculino nem feminino, é limpo. (CAPUCHO, 2007, p. 14).

O desejo por uma neutralidade no que tange às diferenciações binárias de gênero está no fundo das tensões propostas pela teoria *queer*, que defende o fim das relações de gênero a partir da instituição de algo que não defina mais o masculino e o feminino, mas que se oriente para um único gênero possível, o gênero humano. O *queer*, que surge no começo dos anos 1980, é uma forma bastante radical de se operar teoricamente com a questão do estranho e aponta para o fim dos conceitos de “heteronormatividade” e “homoafetividade”, abarcando a excentricidade do sujeito em seu modo mais radical. A teoria *queer* pressupõe um espaço em que o desejo torna-se o móvel e o sujeito da representação organiza-se como excentricidade, não necessitando mais do centro ou tendo como possibilidade um outro centro para se organizar enquanto sujeito. A teoria *queer* trabalha com algo instável, pois não há uma única política para esse tipo de questão ou estratégia única, mas, como existem *queers* de

todo o tipo e práticas sexuais as mais diversas, essa teoria tenta dar conta dessa instabilidade, percebendo que o que há é a diferença.

Para David Halperin, citado por Nikki Sullivan, *queer* seria mais um posicionamento do que uma identidade, no modo de pensar humanista; não está restrito a gays e lésbicas, mas pode ser tomado por qualquer um que se sinta marginalizado como resultado de suas práticas sexuais (HALPERIN apud SULLIVAN, 2003). Nikki Sullivan cita um panfleto anônimo intitulado “*Queer power now*”, que diz o seguinte:

Queer significa foder com gênero. Existem héteros *queers*, bissexuais *queers*, transexuais à espera da cirurgia de redesignação sexual *queers*, lésbicas *queers*, viados *queers*, sado-masoquistas *queers*, praticantes de *fisting queers*. (SULLIVAN, 2003, p. 44, tradução nossa).¹

Não há, portanto, uma única identidade, há identidades em determinados momentos e determinadas situações que podem ser desfeitas ou refeitas, desconstruídas, montadas, desde que o sujeito deseje, o que equivale a dizer que há um descentramento e que tudo é deslocamento. Vale lembrar, ainda, que a teoria *queer*, conforme Gloria Anzaldúa, é uma teoria que serve para abarcar uma série de *queers* ligados à raça, etnias, classes etc, e que, nesse momento, é utilizado para solidificar as prioridades desses grupos. Ela lembra que o termo também homogeneiza e apaga as diferenças (ANZALDÚA apud SULLIVAN, 2003).

Essa foi a polêmica que os militantes mais radicais apresentaram em 2010 ao se oporem aos estudos *queer* no Brasil. Para alguns,

¹ “*Queer means to fuck with gender. There are straight queers, bi-queers, tranny queers, lez queers, fag queers, SM queers, fisting queers.*”

a teoria *queer* divide o que parecia tão bem ajustado sob o rótulo de “homoerotismo” ou “políticas LGBT” ou pela palavra “Gay”. Para Leandro Colling, um dos estudiosos da teoria *queer* no Brasil:

O que a Teoria *Queer* faz [...] é apontar os limites das políticas identitárias. Ora, há uma imensa diferença entre apontar limites, criticar determinados aspectos de certas ideias e estratégias, e ser inimig@ dessas pessoas, dos movimentos e das suas estratégias. Essa diferença precisa ser compreendida para não entrarmos em uma disputa que só nos enfraquecerá. (COLLING, 2011, p. 9)

Esse parêntese foi necessário, pois tomo o personagem-narrador de *Rato* por uma mirada *queer*, o que significa aceitá-lo em seu desejo de neutralidade, em sua diferença, respeitando sua vontade confessada. Embora ele não seja neutro, utilizando a linguagem corrente para se chamar pelo pronome masculino muitas vezes, ele quer se (re)conhecer como neutro, longe “[...] desse universo de coisas para fazer, considerado o universo masculino” (CAPUCHO, 2007, p. 14). O personagem se autointitula um rato e afirma: “Escrevendo, estou na superfície. Dessa forma, tomo as rédeas da vida com minhas mãos, um jeito de estar na superfície sem sair da toca, sem sair do fundo, revelando-me” (CAPUCHO, 2007, p. 29). Essas revelações às quais o leitor assistirá dão conta de apresentar o sujeito *queer* em sua humanidade. Essa humanidade advém de sua marginalidade, de seu sentimento em se configurar como pária diante da sociedade de consumo. O narrador de Capucho é instável, tem problemas financeiros, é um sobrevivente que se questiona, mas muitas vezes segue com a vida que leva, impelido pelas condições socioculturais que apresenta. Mesmo tendo uma linguagem correta demais diante de sua condição cultural e financeira — ele tem 22 anos e terminou

apenas o ensino médio —, querer que a narrativa seguisse com uma linguagem muito diferente seria o mesmo que exigir que os personagens de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, não se expressassem do modo que o escritor alagoano o fez.

O narrador apresenta uma psicologia elaborada e condizente com sua situação socioeconômica. Sua escrita de si demarca sua busca por uma identidade que não seja apenas aquela que indica que um sujeito do sexo masculino deva ser efeminado, seguindo o que é ditado pela cultura heteronormativa. Sua busca é por uma neutralidade, nem masculino, nem feminino, “limpo” como ele mesmo afirma, *queer*, assumindo sua diferença. No momento, interessa-nos uma relação sexual sua. Ele confessa ao leitor:

Desce-me da janela e colocando-me de costas, virado, com as mãos para o alto, para a parede, arria minhas calças e passa com a mão uma grossa camada de cuspe no meu cu. Com seu pau também lubrificado de cuspe, começa a me comer em silêncio, não sem que eu antes sinta a dor veloz para que seu pau entre. (CAPUCHO, 2007, p. 42-43).

A narrativa é naturalista nesse sentido, pois opta por uma representação muito próxima da realidade, literatura como reflexo, mas trabalhada em distanciamento a partir das indicações do narrador de que sua narrativa é escrita, o que aponta para o fato de que não é um mero relato de experiência para que os outros aprendam com sua vida. Os atos e os gestos, principalmente no que tange ao ato sexual, assumem a dimensão de sua cotidianidade, sendo possível visualizar o que se configurou chamar na literatura contemporânea de “hiper-realismo”, conforme nos aponta Scholhammer (2000). Além das relações sexuais cruas, o narrador transmite ao leitor o modo de

se relacionar com os homens, desafiando uma série de estágios possíveis de serem elencados em quase todas as narrativas que apresentem a questão gay, como, por exemplo, a clandestinidade com a qual sujeitos como ele convivem.

O narrador assume sua posição de passivo na relação sexual. É digno de nota o fato de os verbos que indicam ação no trecho citado serem relacionados a outro sujeito, o ativo da relação, pois é ele quem desce o narrador, o coloca de costas, arria suas calças e o penetra, o que marca sua conformação ao padrão heteronormativo. Ao narrador, cabe sentir a “dor veloz” da penetração. Nesse momento, aquela neutralidade da qual falava o sujeito que narra parece deixar de existir, mas devemos lembrar que a situação do *queer* é instável e essa oscilação é uma constante. Retomo aqui a separação binária e o quanto ela é falsa, pois, ao mesmo tempo em que é passivo, ele é o sujeito que narra e, ao narrar, ele age, como ele mesmo diz, tomando a rédea de sua vida nas mãos, o que o faz ser ativo e não passivo.

O vocabulário encontra-se em consonância não só com seu lugar social, mas com a própria situação vivida. Ele não quer em sua confissão deixar espaço para o velamento, mas quer tornar tudo explícito como se necessitasse dessa explicitação para se encontrar. Nisso reside a confissão e o prazer da própria confissão, pois coloca o leitor também como *voyeur* do seu ato sexual, desse modo teatralizando, encenando a relação sexual para o olhar do outro, pressuposto básico da literatura erótica, o que aponta ainda mais para o fato de o texto não ser um mero relato, mas literatura consciente de sua representação. Poder e prazer misturam-se e não há censura que segure o desejo do discurso. O erotismo do ato é trazido em sua carnalidade e as expressões consideradas baixas contribuem para o incremento da concretude dos objetos descritos. Desse modo, a rela-

ção sexual parece concreta como em um filme no qual a câmera vai se imiscuindo na carne dos atores para deleitar o leitor.

Essa relação também remete à noção de “superfície” da qual o narrador fala. Se narrar é permanecer na superfície, a superfície do corpo, da carne, é mostrada para dar vazão ao desejo do sujeito que se esgueira no limiar entre o masculino e o feminino, entre o ativo e o passivo, em busca de se autoconhecer. Só que esse conhecimento, esse saber, passa a ser construído pelo relato — torno a lembrar que o eu e sua narrativa se reconhecem como a mesma coisa, e isso implica um exercício poderoso de literatura, pois ela não só se contenta em mostrar a cena, mas se reflete a si mesma como algo a ser desvendado, embora pareça com a mera superfície. Desse modo, a confissão é retomada como modo de vida a positivizar a experiência gay não como mera questão real, mas como estética produzida da “veadagem”, da sequência sexual em prol de uma homotextualidade, conforme Lopes (2002). Assim, o escândalo, a sacanagem, a putaria são valorizadas e passam a fazer parte da literatura, que não se quer mais bem comportada para tratar desses sujeitos e de seus desejos, mas também se faz gay, marca-se, institui-se, assumindo suas relações eróticas para dentro de si, expondo a “pegação” e os locais nos quais ela ocorre de modo positivo. Lembro que “positivo” aqui não se vincula a lugares limpos e assépticos, mas locais mais próximos da clandestinidade, locais incomuns, estranhos, *queer*, uma marca de que a dignidade desses sujeitos passa ao largo de meras questões morais apontadas pelo senso comum ou pelas restrições heteronormativas, por exemplo, apontando para a homosociabilidade cotidiana desses sujeitos.

Em outra sequência, o narrador informa:

[...] aos treze anos, é que começaram meus primeiros entusiasmos sexuais e, como o sexo quer libertar a gente, não sentia falta de mamãe [...]. É claro que desde que os rapazes tornaram-se empolgantes e necessários para mim, passei pela grande aflição de ter que reacomodar meu cérebro ao sexo feito dessa maneira. Clandestino. Com outros homens. Mesmo sabendo que, comumente, os rapazes faziam com as outras moças, não pude evitar que quisesse fazer com outro homem. Foi tormentoso, tumultuado, mas como disse um certo rapaz mais inteligente com quem uma vez fui: ‘Isso é uma coisa que não tem jeito!’ (CAPUCHO, 2007, p. 67).

A clandestinidade é sua condição de vida, ele ama em lugares sujos, sórdidos, quase sempre abandonados. A descoberta da sexualidade mostra-se tormentosa, tumultuada, assim como sua primeira relação homoerótica. Ele confessa que isso passa a ser sua maneira ordinária de ser, pois já falaram pra ele que “isso não tem jeito”. O fato de “não ter jeito” aponta para uma noção essencialista sobre a questão gay, discurso corrente nos mais diversos modos de lidar com esse objeto. É importante salientar o quanto essa questão aparece na maioria das narrativas de relatos confessionais como um modo de naturalização, como parte da identidade gay. Novamente, a questão da passividade se faz presente, pois, se a situação não tem jeito, nada há a fazer senão se conformar e acatar seu estado de passividade frente à vida. Seu desejo é algo espúrio, mas que não tem conserto, pois, mesmo sabendo que é considerado errado, como ele mesmo nos informa, ele o realiza. No caso do narrador, mesmo que naturalizado, ele aprende que sua condição é ser sempre marginal, como a de um rato. Desse modo, o que cabe a ele e a seus pares — no caso,

por exemplo, de sua relação sexual com Plínio, morador na pensão de sua mãe —, muitas vezes, é o provisório. Aqui vai um diferencial entre o narrador e o autor empírico, pois, ao criar um narrador que acredita na questão essencialista de que não há jeito para ele, repetindo o senso comum, a ideia é, ao mesmo tempo, criticada, perfazendo um outro modo de enxergar a questão gay, pois, se o narrador é jovem, sem muita instrução, suas ideias adviriam de outros, no caso o rapaz mais inteligente, não devendo ser levadas a sério, pois elas são um moto contínuo que o senso comum e as práticas heteronormativizadas impuseram aos sujeitos homoeróticos.

É muito raro encontrar no texto uma fala como a que se segue, na qual o narrador se diz apaixonado:

Nos aconchegamos sobre um papelão bem no fundo dela, onde a chuva não respinga muito e começamos uma sacanagem serena, descascada, crua, de dois caras apaixonados. É tão gostoso trepar. Além de parecer que estou desabando para sempre, que estou definitivamente transformado na sensação de uma cascata que desaba com força feroz, o fato de eu estar trepando com outro homem, um cara que também possui um pau e uma bunda de homem, me faz sentir que desabo no céu e caio derramado. Não é um derramamento para o abismo. É mais como se me propagasse, como se dilatasse em todas as direções. / Um homem é o centro para onde vou. / Trepando com Plínio posso fugir do meu centro, quando lhe beijo a boca quente ou arregaço seu pau com meu lábio. (CAPUCHO, 2007, p. 97).

Note-se que o próprio narrador aponta para sua narrativa ao afirmar que ele ama de modo cru; desse modo, insisto, há aqui um distanciamento entre o mero relato e a construção literária. O uso

das expressões “trepar” e “trepando” aponta para o quanto isso é corriqueiro nessa representação, mas há expressões como “desabar”, “derramamento”, “abismo”, que apontariam para uma elaboração maior da linguagem, uma seleção vocabular que metaforiza o ato de gozar. O derramamento deixa de ser a concretude do esperma que se libera do pênis e passa a ser algo transcendente para o narrador. O lugar do narrador continua clandestino, mas a sua plenitude se dá pelo ato sexual com o outro do mesmo gênero, que possui pau e bunda de homem, como são os seus. Mais uma vez o provisório, a instabilidade da neutralidade, apontando sua condição *queer*. A relação sexual é vista aqui como uma “sacanagem serena”, marcando a distância entre a relação sexual com o objeto amado e outras relações mais efêmeras que ele já experimentou. Desse modo, é possível visualizar em *Rato* uma tentativa de pensar o sujeito homoerótico em uma posição social em que a passividade vivida na relação sexual seja deixada de lado quando se trata de fazer escolhas na vida. Embora o personagem-narrador seja subalterno em seu lugar social, é dele a escolha de permanecer nesse lugar, em sua clandestinidade, em sua toca, como um rato, do mesmo modo como é dele a confissão prazerosa na qual assume seus desejos sem culpa ou medo. Sem pensar em redenção ou em pedagogia, a confissão do narrador é uma recusa ao papel de vítima social. Sua sexualidade é escolhida e vivida como ele deseja, mesmo com todos os problemas que ele tem que enfrentar.

Em *As flores do jardim da nossa casa*, de Marco Lacerda, há um subtítulo que aponta para um paradoxo, pois o autor deixa claro se tratar de uma autobiografia não autorizada. O fato de ser uma autobiografia já daria o caráter de um texto confessional, mas a não-autorização do autor, embora haja a indicação de que é o próprio quem escreve, cria um jogo complexo entre realidade e ficção. Mais

uma vez se faz presente a ideia de uma confissão, mas que não seria toda ou completa, pois não foi autorizada. Na narrativa de Marco Lacerda, a mera confissão, na qual se diz toda a verdade sobre todos os desejos do sujeito em busca de redenção ou cura, é levada à sua condição paradoxal de ficção encenada pelo sujeito para se dar conta de si e de sua vida. Não se pode perder de vista que o narrador coloca-se como o escritor do próprio relato, possui o mesmo nome do autor e é um jornalista e escritor premiado, que sabe muito bem como lidar com essas questões de embaralhar verdade e ficção em seu relato. Embora não tenha sido autorizada, essa autobiografia, ainda assim, diz do sujeito que nesse instante posa de rebelde das letras. Cria um texto que pode não ser sua autobiografia, mas, ao mesmo tempo, representa sua vida, desde a infância em Belo Horizonte até o dia fatídico, quando completava quarenta anos, em que foi aprisionado em seu próprio apartamento por um dos garotos de programa que costumava contratar.

A narrativa parte de uma situação inusitada, pois o narrador, sequestrado em sua própria casa e amarrado em sua cama, pensa em sua vida, em como se tornou homossexual. Narra ao leitor suas memórias até aquele momento, o que também é comprovado pela construção do texto como um metarrelato. O narrador afirma que é “[...] autor deste relato e, portanto, o único a saber o que acontecerá até a última linha destas páginas” (LACERDA, 2007, p. 33). Saliento o quanto esse tipo de informação coloca em xeque a constituição do texto como um mero relato, apresentando um narrador consciente dos artificios literários, o que implica um distanciamento operado pelo autor. O narrador conta-nos que sofreu abuso sexual na infância, primeiramente, narrando os contatos com um professor que o fazia de modelo para suas fotografias com uma “câmara imaginá-

ria”, fotografias que vão ficando mais ousadas à medida que o tempo passa. O professor passa a sentar o menino no colo, depois deita o menino sobre ele, fazendo com que as nádegas do menino apareçam nas fotos (LACERDA, 2007, p. 62). Mais adiante, em suas memórias, o narrador conta como foi sua primeira experiência sexual de fato:

Sentado ao meu lado, Wilson abriu a braguilha e tirou para fora o pau já duro e o exibiu para mim. Como não mostrei surpresa, ele se aproximou e, forçando-me para baixo com as mãos nos meus ombros, mandou que eu ficasse de joelhos diante dele, esfregou o pau no meu rosto e disse: chupa! Eu disse que não ia colocar na boca uma coisa usada para fazer xixi, mas ele insistiu, pode chupar que está lavado e, puxando minha cabeça com as mãos grandes, tentou, à força, enfiar o pau dentro da minha boca. Fiquei de pé, afastando-me dele. Wilson repetiu então as palavras do professor Roberto: isso é normal, garoto, todo mundo faz. E levantou-se com o pau enrijecido, virou-me de costas com violência e apertou meu corpo contra o dele, com força, encaixando minha bunda entre suas coxas, já com as calças abaixadas e descendo o meu calção, roçando meu ânus com o dedo, empurrando-me para a frente e para baixo, pela nuca, ordenando, abaixa, garoto, abaixa que eu vou te comer gostoso. Até que eu fiquei de joelhos, de quatro no chão, atrás de um tanque de lavar roupa que sobrara da demolição naquele terreno baldio. Ajoelhado atrás de mim, tampando minha boca para eu não gritar, Wilson me penetrou como os cachorros vadios, com seu pau grosso e peludo. Senti uma dor lancinante. Joguei-me para a frente e senti o pau de Wilson sair de dentro de mim e um líquido morno e espesso jorrar sobre minhas costas, ele tremendo como um epilético e dizendo: é isso, cadelinha, arregacei o seu rabo! Só muito depois eu viria a saber que o nome daquilo era estupro. (LACERDA, 2007, p. 64-65).

Optando pelo discurso indireto livre neste trecho, o narrador de *As flores do jardim da nossa casa* apresenta sua narrativa muito próxima da realidade com uma linguagem desprendida de muita elaboração formal, alcançando um realismo que se aproxima bastante da “verdade” autobiográfica pretendida. A iniciação sexual — ou, melhor dizendo, o abuso sexual —, produzida com violência, desencadeará um comportamento posterior no narrador, como um sentimento de inadaptação e clandestinidade em suas relações com homens. Há uma separação no relato entre o narrador, o menino abusado, e seus algozes. Isso se dá por meio da linguagem utilizada para representar esses sujeitos. Enquanto o professor Roberto é um sujeito razoavelmente bem posto na vida, com uma linguagem simples e decorosa, pois ele está levando o menino, mesmo contra a vontade deste, a uma relação que não ultrapassa sua noção de descrição, de certo modo, bem comportado. Ele não pode forçar o garoto e deve levar a cena com delicadeza. O próprio narrador informa que o Professor Roberto havia dito “que isso é normal, garoto, todo mundo faz”. Mais uma vez nota-se o essencialismo da questão gay, aplicado a um personagem que possui um saber e uma experiência maiores que o garoto abusado, como aparece em *Rato*. Lembro que essa experiência e esse saber não conseguem resolver a questão essencialista, pois ela é apresentada a partir de noções muito desgastadas, o que apontaria para a aceitação de uma verdade exterior ao sujeito, à qual ele se submeteria sem escolha. Desse modo, o narrador apresenta-nos um personagem mais velho que abusa de um sujeito sem possibilidades de defesa e o “ensina” como é a vida gay. Assim, a revelação/confissão do narrador que se lembra das palavras do professor em meio a uma narrativa de seu estupro leva-o a pensar em sua condição de sujeito passivo diante da vida, que seria sempre abusado por outros, embora

seja ele quem faça o relato, ou, como ele mesmo disse em sua ação afirmativa, ele é o dono do relato. Essa estratégia serve para devolver os lugares aos abusadores de modo a se vingar deles, devolver o que eles lhe fizeram por vias indiretas. Nesse momento, mesmo relatando seu estupro, é ele quem penetraria em seus algozes. Saliento o fato de que o sujeito vai se construir em meio a seu relato, tomando a partir dele resoluções que o façam repensar sua vida e suas escolhas.

No relato sobre a experiência com Wilson, garoto mais velho do que o narrador naquele momento, a linguagem é mais próxima das ruas, diferente da linguagem utilizada pelo professor. Desse modo, a voz narrativa imputa ao estuprador expressões como “eu vou te comer gostoso” e “é isso, cadelinha, arregacei o seu rabo!”. Na voz do narrador, a única expressão que indicaria o baixo calão seria a palavra “pau” que ele utiliza para se referir ao órgão sexual do estuprador; sua genitália (do narrador) é chamada com um nome bem mais comportado: “ânus”. Nessa seleção vocabular, podemos perceber a separação operada pela voz narrativa. O que sofre a ação é tratado como se fosse alguém digno de figurar com uma linguagem mais adequada e aquele que pratica a ação é negativizado por suas expressões baixas. Não quero com isso afirmar que há uma consciência total nessa construção, mas faz parte da confissão essa seleção quase automática de vocabulário, bem como o fato de que o sujeito da confissão escolhe seus algozes como modo de produzir o prazer de seu ato. No ato de reviver a cena, quem sabe o quanto de gozo existe nisso? Não é uma confissão qualquer, mas uma confissão ficcionalizada, pelo distanciamento no tempo e no espaço, memórias sobre memórias, distorção da verdade para imputar aos algozes sua parcela de culpa, seu lugar de impotentes diante do relato, pois eles não terão vez nem voz a não ser aquelas que seu narrador/senhor lhes der.

Assim como o personagem de *Rato*, o narrador de *As flores do jardim da nossa casa* passa a viver suas relações amorosas na clandestinidade quando de sua assunção gay. Os relacionamentos com sujeitos do mesmo gênero são tomados por ele, refletindo noções heteronormativas, como uma anormalidade, e devem ser produzidos sem afeto, pois ele desenvolve uma

[...] atração pelo gozo às escondidas em banheiros públicos inundados de urina, no escuro dos cinemas, nas escadas ermas de prédios de escritórios depois do expediente. Sexo feito em pé, marcado pela dor, martírio disfarçado de êxtase, como se só pelo castigo do corpo o prazer fosse possível. Sexo pago a quem nem gostava daquilo, só fazia pela grana: office boys, mecânicos, porteiros, soldados, pedreiros, desempregados à cata de uns trocados que eu arrastava para exaurir comigo os restos de tesão até o amanhecer. Houve um tempo em que eu não tinha corpo, era meu corpo que me tinha. (LACERDA, 2007, p. 153-154).

Essa clandestinidade e esse martírio foram as consequências dos abusos produzidos pelos outros no narrador. A culpa, o medo e o sentimento de inadequação controlam o sujeito, que passa a ser escravo de seu próprio desejo, considerado espúrio pelo mundo e pelo sujeito, incapaz de solucionar seus problemas. Segundo ele, depois “[...] do episódio no lote, passei a viver confinado num comportamento sexual que nunca pude assumir como meu, mas ao qual, por uma estranha força da natureza, tive de me adaptar” (LACERDA, 2007, p. 69). Suas relações sexuais ocorrem com os sujeitos da mais diversa ordem, geralmente sujeitos de baixa extração social, demonstrando o pouco apreço por si e pelos outros. Assim, o corpo parece dominar o sujeito, ele é regido por seus instintos sexuais e não por

uma questão racional. Sua passividade fica comprovada justamente no fato de ser controlado por aquilo que nele é mais baixo, o corpo, utilizado como algo apartado da mente. De alguma forma está explicado o porquê de o narrador se encontrar na situação do começo do romance. Ele que sempre vivenciou o sexo como algo violento está sendo sequestrado por um ex-amante, garoto de programa.

Mais uma vez, retomo a fala de Wilson, o estuprador, e do professor Roberto, pois é a mesma do rapaz que tem uma relação sexual com o narrador de *Rato*. Ao informar ao narrador de que “todo mundo faz”, há uma tentativa de naturalizar o ato em si e a própria condição à qual o narrador terá de se adaptar. Essa naturalidade acaba por contaminar não só a condição de que todo sujeito homoerótico deva se comportar clandestinamente como pode naturalizar a iniciação sexual de todos os garotos gays na infância. Essa naturalização dá-se através da linguagem e é repetida à exaustão na maioria dos relatos confessionais que pesquisamos até o momento. Desse modo, confessar o crime continua a ser um modo de operar com a sexualidade desviante de modo a convencer-se de que as coisas sempre foram assim, e ao sujeito homoerótico basta aceitar sua postura passiva em relação ao mundo que o cerca. Ele não pode ser senhor de seu próprio corpo ou tem que passar por certas situações que o deixem em estado desconfortável para toda a sua vida, devido ao fato de ser e estar sempre inadaptado ao mundo heteronormativizado, como o narrador informa a seus leitores:

Seriam muitos anos vivendo em constantes deslocamentos, de lugar em lugar, sempre rechaçando tudo o que pudesse significar compromisso duradouro. E se alguma coisa aprendi nessa andança foi que a esperança nunca estava nos lugares aonde cheguei, nem nos lugares para onde ia. Estava na viagem. (LACERDA, 2007, p. 180)

O narrador insiste em sua instabilidade, em sua errância pelo mundo e pelas relações com as quais ele se vê envolvido. Essa provisoriedade vai desde seu trabalho até aquilo que o liga aos outros seres humanos, encaminhando-o a um nunca acabar de parcerias. Essa instabilidade coloca-o no lugar de ex-cêntrico, *queer*, que vive uma vida sem paradeiro, explicada por seus infortúnios. Devo lembrar que esse não é um mero relato, mas uma narrativa que quer convencer ao leitor de que é um relato. Assim, o narrador com distanciamento vai apresentar ao leitor uma sequência sexual na qual seus infortúnios não são impedimento para a experimentação de uma relação sexual prazerosa, mas parece que foram vencidos. O narrador conhece Maurício e tem uma relação sexual, diferente, conforme nos conta:

Por alguns momentos sequer nos olhamos, espantados pela proximidade um do outro. Sentados no chão de asfalto, entre fileiras de carros encalhados pela greve, nos beijamos na escuridão, nos acariciamos sem pressa entre palavras brandas, despimos um ao outro devagar, com ternura sossegada e uma felicidade parecida com o amor. Não sabíamos como fazer o que estávamos fazendo, fomos inventando, hesitantes, guiando-nos mutuamente com carinho. Aos 26 anos eu era uma enciclopédia de pornografia, mas tão virgem quanto Maurício em matéria de amor. / Pela primeira vez fiz sexo olhando a cara do meu parceiro, observando as mudanças de expressão em seu rosto. E como eram bonitas aquelas mudanças! Até conhecer Maurício eu só fizera sexo com desconhecidos. Minha necessidade de ser amado era tão grande e o amor, tão inacessível, que não parecia existir à luz do dia, só às escondidas. Com Maurício descobri a indecência que é fazer sexo com estranhos. Ainda trago marcas dessas agressões no meu corpo e na minha alma. Não importava o que acontecesse depois, eu levaria

comigo aquele dia em São Bernardo para recordar para sempre. A descoberta do prazer físico, do gozo sem violência entre iguais, me fez, pela primeira vez, me sentir homem. (LACERDA, 2007, p. 198)

O narrador informa que foi essa a sua primeira vez. Dessa vez, não mais de um modo brutal, clandestino, sem afeto, mas, ao contrário, bonita, afetuosa, digna. É importante o quanto o narrador insiste na mudança radical, pela escolha, por ter ido contra a questão da essência e da falta de escolha. Ao optar por se relacionar sexualmente com Maurício, uma nova vida parece se descortinar à sua frente. Um novo modo de se (re)conhecer. Uma forma prazerosa que o faz sentir-se homem, como ele mesmo afirma. Nessa vertente, a sua provisoriedade teria fim? O narrador informará a seu leitor que não, pois Maurício irá morrer em decorrência da AIDS. Nessa vida de encontros e desencontros, voltamos ao ponto em que se encontrava o narrador, amarrado em cima de sua cama, tentando se compreender e produzindo sua confissão. A saída que pareceu restar talvez seja a da escrita na qual se configure seu modo de se vingar do mundo que o explorou, que o marcou com esse estigma, e imputar a culpa a seus algozes. Desse modo, se não é senhor de seu corpo, dentro do relato ele se torna ativo e, portanto, altera seu destino, transfigura sua realidade. A linguagem escrita serve como modo de redimir-se de seu passado ou de se conhecer de outro modo que aquele até o momento. Seu sofrimento pode ser expiado por sua confissão, que pode ajudar a vários outros sujeitos a não se portarem como ele ou a escaparem das armadilhas que o mundo monta para sujeitos com esta orientação sexual.

Cabe ressaltar a importância desses relatos literários, autoficcionais, que fazem o distanciamento para criticar as posturas tanto

dos algozes como das vítimas. Ao recriarem as confissões, refletem e podem ser refletidos de um modo menos passional e mais radical por isso mesmo, pois trazem a dúvida, ao invés de instaurarem a verdade; apelam para uma liberdade maior de raciocínio, ao contrário da pedagogia, que tenta colocar o sujeito em seu devido lugar; ancoram o desejo em lugares mais disparatados e menos comuns, pois produzem seus próprios desejos de acordo com suas necessidades, circunstâncias, contextos e pulsões, demonstrando que não há um único lugar para esses sujeitos, nem uma única identidade, mas que há tantos desejos para quantas situações houver e, que se estranhar — tornar-se estranho a si mesmo — é demasiadamente humano e saudável.

Referências

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

CAPUCHO, Luiz. *Rato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

COLLING, Leandro. Políticas para um Brasil além do Stonewall. In: COLLING, Leandro (Org.). *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, 2011. p. 7-19.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 16. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005. v. 1.

KULICK, Don. *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Tradução de César Gordon. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2008.

LACERDA, Marco. *As flores do jardim da nossa casa*. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

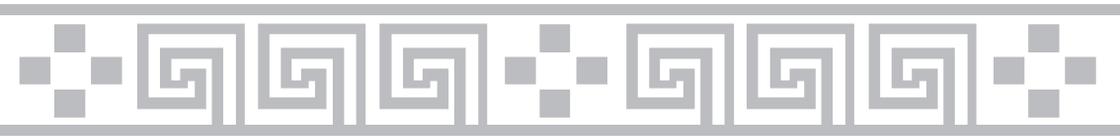
LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259.

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

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VILAS BOAS, Sérgio. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.



CONFIGURAÇÕES DO DESEJO GAY EM *ABJETOS*: *desejos*, de Antonio de Pádua Dias da Silva

Flávio Pereira Camargo

Abjetos: desejos, publicado em 2010, pelo escritor e crítico Antonio de Pádua Dias da Silva é o quarto livro¹ de contos publicados pelo autor. Trata-se de um livro composto por narrativas curtas, por meio das quais o escritor nos apresenta personagens que estão em constantes deslocamentos em busca do outro do mesmo sexo para saciar um desejo interior e também para suprir uma carência afetiva.

O próprio título do livro nos remete aos desejos desses personagens: um desejo que é considerado abjeto, desprezível, sem importância. O desejo como abjeto, justamente porque essa abjeção está relacionada ao fato de o desejo dos personagens gays ser pelo corpo do outro do mesmo sexo, que é objeto tanto de investimento erótico e sexual, quanto de afetividade. Mas esse desejo também é considerado abjeto porque em relações entre dois homens há sangue, há

¹ O autor já publicou os seguintes livros de contos: *Sobre rapazes e homens* (EDUEPB, 2006), *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão* (Ed. UFPB, 2008) e *Eis o mistério da fé* (Realize, 2009). Recentemente, ele publicou seu primeiro romance: *Mosaicos azuis desejos* (Giostri, 2011).

dor, há suores, há líquidos seminais e há a merda, mas há, sobretudo, prazer e satisfação de um desejo interior.

Eve Sedgwick, em *Between men*, afirma que a palavra *desejo* revela uma potencialidade erótica, além de permitir a possibilidade de nomear uma *estrutura* em sentido análogo ao da psicanálise – “libido” –, não para nomear uma emoção ou um sentimento particular, mas a força social ou afetiva, principalmente quando esta manifestação é hostilizada e odiada ou, algumas vezes, invertida, formando importantes relações de amizade entre homens em diferentes espaços de sociabilidade, o que é por ela denominado como “male homosocial desire” – desejo homosocial masculino. (SEDGWICK, 1985, p. 1-2)

O desejo, assim compreendido, está associado aos impulsos sociais, cuja ênfase recai no erotismo dos corpos que despertam os desejos latentes. É justamente esta associação do desejo aos impulsos sociais que nos remete às distintas relações entre homens em espaços estritamente masculinos, nos quais prevalece o preconceito e a discriminação em relação ao desejo gay.

O termo “homosocial”, segundo a referida autora, é usualmente empregado na história e nas ciências sociais para descrever vínculos ou laços sociais entre pessoas do mesmo sexo. Trata-se, pois, de um neologismo formado com “homossexual” e, também, é obvio, para se distinguir dele, pois homosocial se refere, nesse caso, às atividades com “vínculos estritamente masculinos” que em nossa sociedade são caracterizados intensamente pela homofobia, pelo medo e pelo ódio aos sujeitos homoafetivos.

Nesse sentido, o que percebemos em nossa sociedade é certa fobia em relação às “amizades particulares” ou às amizades masculinas, que dizem respeito a um modo de vida gay, a uma existência marcada por conflitos, por questionamentos, pela interdição, pelo

medo, mas, principalmente, pelo desejo de possuir o outro, de tê-lo em seus braços e com ele estabelecer relações afetivas e/ou sexuais, pois “desejar rapazes é desejar rapazes” (FOUCAULT, 1981).

É essa espécie de “desejo-inquietação”, de que nos fala Foucault (1981), que provoca no sujeito uma ansiedade que o leva a buscar constantemente pelo seu *objeto de desejo*, que “responde à *interioridade* do [seu] desejo” (BATAILLE, 1987, p. 20, grifo do autor). Neste caso, o objeto de desejo se restringe a uma atração entre corpos do mesmo sexo, que provocam entre si excitação e desejo. Daí a contínua peregrinação dos personagens homoafetivos pelos espaços diversos das grandes metrópoles em busca do outro para saciar sua sede de desejos. Não se trata somente de uma satisfação do desejo, mas de uma ânsia pelo outro do mesmo sexo, revelando a carência afetiva de personagens marcados pela solidão e pela angústia existencial, como veremos mais adiante em nossas análises.

Para Georges Bataille (1987), nós somos “seres descontínuos” e, portanto, buscamos no outro a nossa continuidade, que está associada à satisfação do desejo erótico, e também ao próprio erotismo dos corpos. Por isso, a busca constante pelo outro de nosso afeto para o contentamento da latência de um desejo erótico interior.

É justamente a interioridade desse desejo erótico que a diferencia da atividade sexual, pois enquanto esta está relacionada à reprodução, o desejo erótico corresponde a uma satisfação da interioridade do sujeito, que estabelece, portanto, uma transgressão em relação aos padrões preestabelecidos, uma vez que o desejo erótico pode ocorrer tanto entre dois homens quanto entre duas mulheres e não apenas entre um homem e uma mulher.

Esses vínculos afetivos e sexuais entre homens, e também entre mulheres, são frutos daquele desejo-inquietação que pode sola-

par os pilares de uma heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2008) que tenta a todo o custo manter uma relação de continuidade entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, a partir de um regime de poder-saber e prazer, ou seja, há uma tentativa de controlar as sexualidades através de práticas discursivas e de (não) subjetivação que cerceiam nossos desejos e nossas práticas sexuais, seja através dos discursos religioso e científico, seja por meio do ritual da confissão, do controle pedagógico do corpo e da sexualidade da criança, do processo de disciplinarização dos corpos e dos desejos em circunstâncias diversas, ou até mesmo da abominação das sexualidades consideradas “periféricas”, por serem consideradas “contra a natureza” ou “contra a lei” divina (FOUCAULT, 2010).

As interdições e as proibições são históricas em nossa sociedade. Elas se referem, principalmente, à tentativa de controlar, de vigiar e de punir os corpos daqueles que transgridem as normas preestabelecidas, regulando o desejo e as práticas sexuais, daí a necessidade de criação dos chamados “dispositivos de sexualidade” (FOUCAULT, 2010), tais como a pedagogização do corpo da criança, a socialização das normas de procriação e a psiquiatrização do prazer perverso, incluindo-se aí as práticas sexuais consideradas “anormais”, “perversas”.

Como nos mostra a história da sexualidade e os vários estudos empreendidos, por exemplo, por Sedgwick (1985), Butler (2008) e Foucault (1981, 2010), sempre houve e ainda persistem os discursos que tentam moldar nossos corpos e nossa subjetividade aos padrões predefinidos, em uma vã tentativa de fixar e de padronizar as diferentes identidades culturais.

No caso dos sujeitos homoafetivos, instaura-se uma descontinuidade entre o sexo, o gênero, o desejo e suas práticas sexuais, que desestabilizam e subvertem os sistemas classificatórios das identida-

des de gênero e sexuais, expondo as fissuras e os fossos que instauram uma “crise de identidade” em relação aos padrões preestabelecidos (WOODWARD, 2007).

Essa crise de identidade decorre justamente do fato de haver representações sociais e culturais que se querem como homogêneas, marginalizando aquelas identidades que não se encaixam ou não se adéquam aos sistemas classificatórios, particularmente o que diz respeito às identidades de gênero e à diversidade sexual.

A distinção e a diferença entre essas identidades são demarcadas e definidas *a priori* como fronteiras simbólicas que estabelecem o que está incluído e o que está excluído, havendo aí uma nítida exclusão das identidades dos sujeitos homoafetivos justamente porque estes sujeitos rompem as fronteiras delimitadas entre os gêneros. Portanto, seus desejos e suas práticas sexuais, assim como quase tudo o que diz respeito ao seu universo social e cultural, são rechaçados na e pela sociedade.

Por isso, recorreremos novamente às reflexões de Sedgwick (1985) ao afirmar que há uma necessidade de pensarmos em um contínuo entre homossexualidade e homossociabilidade, ou entre homossexual e homossocial, que é marcado profundamente por descontinuidades e pela homofobia, que é, para a autora, uma forma de manutenção dos valores de uma estrutura patriarcal que condena veementemente as relações afetivas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo, particularmente aquelas que se referem ao desejo homosocial masculino.

É precisamente em decorrência dessa marginalização histórica dos sujeitos homoafetivos, de sua cultura e de seus modos de vida, que há uma necessidade de um olhar mais acurado em relação

às várias textualizações de aspectos diversos da “subcultura” gay na tessitura do texto literário (BARCELLOS, 2006).

Na economia discursiva do texto literário o leitor deve estar atento às textualizações dos códigos culturais de um estilo de vida gay, ou seja, ele deve prestar muita atenção ao modo como as experiências subjetivas dos sujeitos homoafetivos são apresentadas, questionadas, reafirmadas ou discriminadas na tessitura do texto, pois há modos diversos de negação e também de reconhecimento de uma subjetividade gay inscrita no texto literário.

Silva (2009, 2010b), em seus estudos sobre a história da literatura brasileira gay ou de temática homoerótica, afirma que há, com frequência, certo silêncio em torno da produção literária brasileira que tenha como temática o homoerotismo ou aspectos diversos relacionados à cultura e ao modo de vida gay.

O resgate de produções literárias que textualizam a subjetividade gay na economia do texto literário pode levar em consideração dois aspectos: o estético e o político, pois a textualização de um estilo de vida dos sujeitos homoafetivos e de seus valores sociais e culturais pode romper, em alguns casos, com aquelas representações já enriquecidas em nosso imaginário social, que compreende esses sujeitos e suas sexualidades como uma patologia.

A elaboração estética não prescinde de um posicionamento político, mas toda representação do outro é, de certa forma, política, pois ela depende de quem fala, o que e de onde fala, de que perspectiva e com quais objetivos. Por isso, acreditamos que o texto literário, enquanto objeto artístico, cultural e simbólico, que apresenta em sua tessitura uma gama de códigos culturais referentes a uma subjetividade gay, tão complexa e múltipla como a subjetividade heterossexual, também pode ser lido sob um viés político.

É por esses e outros motivos que defendemos a necessidade de elegermos essas produções literárias como objeto de pesquisa, pois elas

[...] expõem o universo da subcultura gay: a forma como a sociedade pensa essa subcultura, sem deixar de exhibir o sujeito gay na sua particularidade, sendo descrito/narrado através de recursos técnicos próprios de uma arte que se centra na sua gramática, na sua sintaxe, no seu código, como é assim a literatura de ficção, encerrando na ficcionalização do discurso aspectos de *desejos* filtrados pelo olhar gay, não como afronta a uma norma, a uma prática, a um dado cultural, mas como mecanismo de visibilização. (SILVA, 2009, p. 37, grifo do autor).

Essa visibilidade tem se mostrado mais forte nas últimas décadas em decorrência de aspectos quantitativos e qualitativos no tocante à produção literária brasileira produzida recentemente, que traz em seu bojo uma textualização de elementos constitutivos de um estilo de vida gay. É certo que ainda há resistências: de um lado, a do público leitor – heterossexual –, de outro, a crítica acadêmica que insiste em não dar a devida atenção a essas produções por julgar que elas não trazem contribuições relevantes para a área dos estudos literários.

Por isso, insistimos na contribuição dessas obras para dar uma maior visibilidade aos modos de vida gay, aos nossos estilos de vida, e, principalmente, por expressarem uma perspectiva que leva muitos dos leitores a estabelecerem certa identificação com os seus personagens, seus dilemas, suas angústias, suas dores, e, sobretudo, com suas carências afetivas e sexuais em uma sociedade nitidamente homofóbica, como podemos observar em *Abjetos: desejos*, de Antonio de Pádua.

No percurso de leitura das narrativas que compõem essa coletânea, o leitor se depara com variados sentimentos e emoções que

emanam de corpos que ardem de desejo. São estes desejos latentes que levam os personagens gays a constantes deslocamentos espaciais e temporais, em uma tentativa de suprir suas carências afetivas e sexuais. Enfim, são textos por meio dos quais o escritor perscruta um modo de vida gay, incluindo-se aí o que diz respeito à cultura, às fantasias, aos desejos e às práticas sexuais dos personagens gays.

Esse desejo-inquietação provoca nos personagens gays, da narrativa de Silva (2010a), uma ansiedade pelo outro de seu desejo, além de expor a fragilidade dos vínculos humanos, principalmente os afetivos e os sexuais, na “modernidade líquida” de que nos fala Bauman (2004), pois são relações afetivas passageiras, sem durabilidade. Enfim, não há o estabelecimento de laços afetivos mais duradouros, daí a instantaneidade e a fragilidade dos “relacionamentos virtuais” (BAUMAN, 2004, p. 12) nos quais as possibilidades românticas são cada vez mais raras no “líquido cenário da vida moderna”.

É por isso que há uma ânsia pelo outro, por afeto, por um instante que seja de troca de sentimentos, de afetividade, de carinho e de atenção. São a solidão e a angústia existencial que marcam os sujeitos homoafetivos em suas relações líquidas, passageiras, a exemplo do que ocorre com os protagonistas dos contos “Abjeto desejo” e “Do desejo e do objeto”, que passaremos a analisar.

A efemeridade dos relacionamentos afetivos e sexuais contribui ainda mais para o sentimento de descontinuidade do ser, pois, como vimos com Bataille (1987, p. 20), o desejo erótico corresponde a uma busca constante pelo objeto do desejo para a satisfação de uma interioridade do próprio desejo. Se há essa fragilidade e essa efemeridade dos relacionamentos, em especial dos homoafetivos, no caso de nosso objeto de estudo, então o sujeito está constantemente

buscando a sua continuidade do ser no outro do mesmo sexo, que é o objeto de seu afeto e de seu investimento sexual.

No caso do conto “Abjeto desejo”, a epígrafe fornece ao leitor pistas sobre o enredo da narrativa. Trata-se da letra da música “Non, je ne regrette rien”, composta por Michel Vaucaire e Charles Dumont, eternizada pela interpretação de Edith Piaf. A letra de “Não, eu não me arrependo de nada” revela ao leitor um eu lírico que rememora as lembranças de um passado marcado pelas alegrias e pelos amores fugazes, restando-lhe apenas um sentimento de solidão e o desejo de recomeçar do zero as suas novas alegrias ao lado de quem se ama.

Como vemos, a epígrafe aponta ao mesmo tempo para um sentimento de solidão afetiva e para a possibilidade de um recomeço ao lado de um verdadeiro amor, tal como ocorre com o protagonista de “Abjeto desejo”. Trata-se de um personagem que é denominado na narrativa apenas pelo pronome pessoal “ele”. A ausência do nome nos remete a uma experiência que não é única, singular, mas, pelo contrário, pode ser compreendida como recorrente no universo gay, sobretudo o que diz respeito à solidão e à carência afetiva, consideradas pelo protagonista como dores da alma, em uma sociedade cujos laços afetivos e sexuais tornam-se, a cada dia, mais instáveis e vulneráveis.

Nesse conto, o autor se vale da estratégia narrativa de um narrador em primeira pessoa, que relata suas angústias, suas dores, sua solidão, e, principalmente, a sua carência afetiva na noite densa da metrópole, havendo, ainda, a interferência do discurso de um narrador em terceira pessoa. Trata-se, pois, de uma narrativa de si, do eu, que relata a intermitência de uma dor contínua, que pulsa em seu interior, principalmente diante da indiferença do outro em relação à sua afetividade que não é correspondida.

Se o ser busca a sua continuidade no outro de seu afeto, o protagonista, na madrugada de uma noite de sábado, em uma boate gay, sente-se um desfibrado, e pensa ao mesmo tempo em Arlon – um rapaz branco, bem educado, calmo, de família burguesa, além de ser extremamente caseiro e muito limpo – e em Mário – um espécime de “gato selvagem e afoito”, que vivia metido em brigas, em bares e em trajés sujos, pois não gostava de tomar banho e trocar de roupas –, ambos, “homens do seu afeto” (SILVA, 2010a, p. 28).

Apesar de sentir outros corpos, outros homens, suados, molhados, quentes, que se aproximam de seu corpo e o desejam, “ele” não corresponde a esses investimentos, pois a interioridade de seu desejo se satisfaz apenas com aqueles dois homens nos quais investe afetiva, sexual e financeiramente, pois tanto Arlon quanto Mário trocam sexo por dinheiro, não havendo, portanto, uma ativa correspondência de investimentos afetivos e sexuais entre ambos.

Paralelo aos seus pensamentos sobre Arlon e Mário, ao mesmo tempo “ele” se vê como um marginalizado:

Assumo o que sou na perspectiva que melhor me convém. Não adianta querer enfrentar todo um olho vigilante e onipresente. Em cada esquina onde meu corpo dobra encontro suado um pedaço de meu pesadelo, que ainda continua sendo ser rejeito de uma sociedade que insiste em me querer numa outra margem, distante e segregada da que abarca todos os ‘homens brancos’. (SILVA, 2010a, p. 23-24).

Notamos, na passagem supracitada, uma referência àquela tentativa de a sociedade controlar, vigiar e disciplinar os corpos, os desejos e suas práticas sexuais dentro de um padrão preestabelecido que alija todos aqueles que não se encaixam nele, como, e.g., o nosso

protagonista, que tem plena consciência da abjeção à qual está sujeito constantemente.

Trata-se, pois, de um corpo que não pesa, que não tem importância, justamente porque não se adequa aos valores morais e sociais impostos por uma sociedade heterocêntrica. É um corpo, um desejo e uma prática sexual que são considerados como abjetos, e, como tal, são realocados à margem da sociedade, daí o deslocamento espacial do protagonista pelas ruas escuras da cidade, sozinho, triste, com uma dor na alma que revela ao leitor a saudade, a carência e a solidão. Enfim, o amor como falta e “[...] a saudade de dois homens que [ele] inventou de amar sem ter a real noção do que sentia, por quem transgrediria as leis do mundo!” (SILVA, 2010a, p. 26).

A invisibilidade dos sujeitos homoafetivos, de suas identidades e de seus modos de vida, decorre, como vimos, de uma segregação que solapa dos homoafetivos o pleno direito à cidadania, que desconsidera o aspecto humano, como se a dor, a angústia, a solidão, a carência afetiva e sexual fossem sentimentos unicamente homoafetivos e não universais.

Arlon e Mário são os objetos de investimento afetivo e sexual do protagonista, mas esse relacionamento tem como base o que Bauman (2004, p. 36) denomina de “relação de bolso”, ou seja, são relações descartáveis que são construídas e mantidas a partir de uma barganha: sexo, disponibilidade e atenção em troca de certa quantia de dinheiro, de mesadas ou de presentes para saciar instantaneamente o desejo interior do outro.

Exemplar é a relação estabelecida entre Arlon e Mário com o protagonista, pois este, em seu momento de crise e de angústia existencial, resolve ligar para ambos. Arlon está com o celular desligado, e Mário, após ter se encontrado e se refestelado com a namorada,

está dormindo um sono profundo, do qual desperta depois de insistentes chamadas. Ao atender, ele ouve do outro lado da linha o chamado desesperador do protagonista:

Alô? Mário? Sou eu, preciso ter você ainda hoje, pode ser? Estou indo pra casa. Se tu puder, passa aqui pela esquina da Irineu Joffily com a Floriano Peixoto, tá? Tá certo, to indo, respondeu com uma voz macia de quem está com bastante sono e não sabe o que está respondendo. (SILVA, 2010a, p. 29).

Após Mário encontrar-se com “ele”, ambos seguem para o apartamento de sempre, e lá o protagonista, aos prantos, expõe suas angústias e suas inquietações ao outro, que não lhe dá tanta atenção devido ao sono. Mas não é apenas por causa do sono, é mais do que isso, pois a sua indiferença está relacionada à falta de companheirismo do outro, uma vez que se trata de uma “relação de bolso”, o que exime Mário do fato de ter que demonstrar algum interesse físico, alguma atração, ou até mesmo afetividade e amor pelo outro.

Ciente dessa indiferença, das ausências e de suas carências, “ele” se sente mais sozinho, amargurado, triste, e consciente da relação descartável na qual está inserido, sentindo-se, inclusive, como um reles objeto que é “[...] usado apenas uma vez, por vez” (SILVA, 2010a, p. 30).

Para saciar seu desejo pelo outro, mesmo não havendo uma correspondência, dado o caráter pecuniário da relação entre ambos, “ele” investe afetiva e sexualmente sobre o corpo de Mário, sentindo seu calor, seus cheiros, inclusive os resquícios de perfume de mulher nas entranhas mais íntimas dele. O protagonista oferece ao outro de seu desejo o seu corpo, o seu afeto, que não é retribuído, como ocor-

re quando ele abre a boca de Mário para beijá-la e este resiste, pois Mário sempre evitava o beijo, a carícia.

Afinal, Mário estava ali para cumprir seu dever, saciar apenas o desejo sexual do outro e não para dar carinho, afeto e atenção aos seus devaneios e às suas angústias, tanto que ele se mantém na mesma posição o tempo todo enquanto o protagonista suga-lhe o seu membro até “sangrar em leite violado” (SILVA, 2010a, p. 31).

Mário goza e de certo modo sacia o seu desejo, mas o outro, vazio que está, no afã de sentir o outro em suas entranhas, em seu íntimo, engole de uma só vez todo o líquido espermático que acumulara em sua boca. A ingestão, contudo, provoca no protagonista um “sentimento de culpa: por estar sozinho, por não ser amado, por nem ao menos ser desprezado” (SILVA, 2010a, p. 31), o que contribui para acentuar ainda mais a sua angústia existencial e a sua solidão, principalmente a partir do momento em que vê sua imagem refletida no espelho e tem consciência de que seu corpo não é jovem, belo e com uma pele viçosa, pelo contrário, os anos passaram, seus cabelos estão brancos e a pele marcada pelos “verões pesados e fortes” (SILVA, 2010a, p. 32).

Esses sentimentos levam o protagonista a tomar uma atitude considerada drástica pelo narrador, o suicídio. Antes, porém, “ele” escreve um bilhete para os dois homens de seu afeto, no qual afirma, entre outras coisas, que:

A pior coisa do mundo é você estar no mundo rodeado de pessoas e não ter ninguém com quem compartilhar seus segredos, seu cotidiano, suas esperanças. Amo muito o mundo, mas amo muito a paz, o sossego. Não estou bem. Embora partindo, penso como disse Edith Piaf, *Non, rien de rien, non, je ne regrette rien*. A todos um adeus e que possamos nos encon-

trar um dia, seja nas alvuras celestes ou nas profundas do... Eu. (SILVA, 2010a, p. 33).

O bilhete escrito rapidamente pelo protagonista revela aos homens de seu afeto e ao leitor o motivo que o levou a abrir mão da própria vida, se “ele” não encontra a continuidade de seu ser no outro de seu afeto, por não haver uma correspondência afetiva e sexual, é na morte que “ele” vê essa possibilidade de se encontrar consigo mesmo, com a paz e a felicidade que tanto almeja.

Em meio a uma sociedade que alija certas identidades de gênero e sexuais do centro, marginalizando as suas subjetividades e os seus modos de vida por não se enquadrarem nos padrões preestabelecidos, “ele” vê como saída apenas a morte, embora o narrador acredite ser “[...] melhor solidão em vida, passeios sem gente, piquenique sem criança, amor platônico” (SILVA, 2010a, p. 34).

Ao descer do seu apartamento, no sétimo andar do prédio, “ele” vaga pelo asfalto como que em busca de algo, até que surge um Honda Civic em alta velocidade sobre o qual “ele” joga o seu corpo, que é arremessado, todo fraturado, contra um muro a cerca de dois metros, perímetro no qual há muito sangue e partes de seu cérebro. Ali, naquela posição, todo arrebatado, aquele corpo, inerte, agora sem pulsão de vida, aparenta uma dor que é ainda maior que a dor da alma.

O esfacelamento do corpo condiz com a dilaceração de seus sentimentos angustiantes em vida, pois fora marginalizado, rechaçado, deixado de lado pelo outro de seu afeto. Afinal, Mário

[...] não sabia se chegava perto do corpo para prestar as últimas homenagens, se saía de fininho para que não fosse percebido e apontado como michê do defunto, e

isso poderia lhe trazer complicações, principalmente as morais. (SILVA, 2010a, p. 34).

O corpo do protagonista não é considerado um corpo que pesa, que tem importância, justamente porque há uma descontinuidade entre o sexo, o gênero, o desejo e as suas práticas sexuais, que não são consideradas como legítimas, portanto, não são reconhecidas como limpas, saudáveis e morais por grande parte de nossa sociedade.

A exclusão e a marginalização dos homoafetivos não consideram esses sujeitos como humanos, mas apenas como corpos abjetos que podem ser excluídos do meio social, jogados à margem, à sarjeta, abandonados inclusive por aqueles que julgávamos ser o outro de nossa afetividade, como ocorre com Mário, que escolhe não se aproximar do corpo do amante devido ao receio de ser apontado como michê, como um homem que faz sexo com outro somente por dinheiro, o que poderia lhe render complicações de ordem moral e social, pois esta não é uma prática moralmente aceita em nossa sociedade.

Há nessa narrativa de Antonio de Pádua uma textualização de vários elementos constitutivos de um modo de vida gay ou de uma subcultura gay, entre os quais destacamos a solidão e a carência afetiva e sexual em uma sociedade que marginaliza determinadas identidades de gênero e sexuais, simplesmente por que elas transgridem normas e regras preestabelecidas.

Trata-se, pois, de uma exclusão que é ao mesmo tempo social, cultural e histórica, sendo, de certa forma, questionada, problematizada na tessitura da narrativa ao trazer para a economia do texto literário uma perspectiva gay sobre o seu próprio universo, expondo as chagas de um corpo marcado por vários signos constitutivos de sua subjetividade, tais como o modo de se vestir, de andar, de dançar, de experimentar a vida como um todo. É, portanto, um desejo interior

de um corpo cuja performance sexual destoa daquela estabelecida como padrão de masculinidade heterossexual.

Enfim, é um corpo que, como qualquer outro, se nutre de afeto, de atenção, de amor, de carinho, de sensualidade, de desejo e de tesão. Esse corpo não deve ser tratado apenas como abjeto, mas como o corpo de um ser humano, cuja subjetividade busca no outro de seu afeto a sua continuidade, a satisfação de seu desejo interior, e, portanto, é sim um corpo que também tem o seu peso, a sua importância.

Ao contrário de “Abjeto desejo”, no conto “Do desejo e do objeto”, o próprio título remete o leitor à ausência do sentimento de abjeção, pois a ênfase recai no desejo e no objeto desse desejo, isto é, no desejo que emerge entre dois corpos masculinos.

Nesse conto, temos um protagonista que narra seus medos e suas aflições diante do surgimento de um novo sentimento para ele, pois “[n]unca soube de verdade o que era ter o rastro do outro. Creio que ainda não sei. Talvez esteja inaugurando uma nova linguagem” (SILVA, 2010a, p. 45). Trata-se de uma linguagem corporal do desejo, que é expressa na articulação de gestos comedidos, pensados, lentos, mas intensos, pois o desejo pelo outro de seu afeto provoca a excitação e o tesão.

Não é apenas uma nova linguagem que ele está descobrindo, mas também uma “nova linhagem”, a linhagem dos homens que sentem desejos por outros homens, daí a inauguração do rastro do outro, representado na narrativa por Erinaldo – um amigo de longa data do protagonista – que desperta nele o seu desejo, daí o medo dessa inquietação provocada por um “sentimento ainda inacabado”. Assim como no conto anterior, aqui o protagonista também demonstra a sua carência afetiva ao afirmar que até aquele momento

“nunca soube de verdade o que era ter o rastro do outro”, o que nos remete novamente àquela fragilidade das relações afetivas e sexuais na contemporaneidade.

No caso de Erinaldo – um homem com pouco mais de vinte anos, militar, casado com uma mulher, com quem tem uma filha – a sua afetividade pelo protagonista se revela no exato momento em que ele lhe dá de presente de natal um objeto simbólico, uma munição de AR 15, com mais ou menos 10 centímetros de altura, cuja força bélica foi morta por Erinaldo ao colocá-la por mais de um mês na geladeira.

O presente é dado por ele ao protagonista como um gesto de amizade entre dois homens, como um sinal de afeição, e, ao mesmo tempo, como uma espécie de talismã para que o outro sempre se lembre dele, sobretudo ao ver a munição em pé, apontada para cima, o que nos remete a um símbolo fálico. Aliás, o próprio formato da munição lembra um falo ereto, o que evidencia ainda mais a virilidade masculina e, também, o próprio desejo que o amigo sente por ele:

Disse que era amigo. Que me queria muito. (E eu o desejava. Latejava de desejo ao ouvi-lo falar num tom fraterno). Eu disse que o queria todos os dias, caso ele assim o quisesse. Ele me falou da filha, da família e de seu *instinto de homem*. (SILVA, 2010a, p. 47, grifo do autor).

O sentimento de amizade entre os dois homens remete a um aspecto caro ao estilo de vida gay: a amizade como modo de vida gay, por meio da qual se pode camuflar uma relação erótica entre homens. No caso de Erinaldo e do protagonista, trata-se de um sentimento de amizade que oscila entre o querer, o desejo e o sentimento fraternal, amigável, que tem como um de seus obstáculos o fato de

Erinaldo ser casado com uma mulher e ter uma filha. Outros fatores se referem aos aspectos de ordem social e cultural, e, principalmente, ao fato de ser um militar. Mas o “instinto de homem” e o desejo de Erinaldo pelo outro do seu afeto, no caso, o seu amigo, é mais intenso, o que o leva inclusive a se aproximar mais dele, tocando seu rosto, sua pele, seu corpo, sentindo-se cada vez mais excitado.

Trata-se de um desejo latente pelo objeto desse desejo, o corpo do amigo, que não lhe causa nenhuma repulsa, pelo contrário, o atrai cada vez mais, de modo que sua ereção, perceptível no calção que estava usando, pode ser comparada à munição do AR 15 dada como presente ao amigo. O detalhe se refere ao fato de que, ao contrário da munição que teve sua força bélica morta, o falo de Erinaldo apresenta-se em riste, denunciando sua virilidade, seu desejo e sua atração pelo corpo de seu amigo.

O corpo do protagonista, como objeto de desejo, não é visto em momento algum como uma releve peça a ser usada e descartada como no conto anterior, pelo contrário, há uma valoração do corpo, da subjetividade e da afetividade, que é, inclusive, mútua, sendo correspondida entre os dois personagens masculinos.

No entanto, apesar da latência do desejo de Erinaldo pelo amigo, ele afirma que teve apenas uma experiência, na qual ele “[...] não se sentiu bem, porque teve que comer o outro à força, contra a sua *natureza*. Disse que o homem com quem saíra era gordo e branco” (SILVA, 2010a, p. 47). Contra a sua natureza justamente porque o corpo do outro não despertou nele o seu desejo, por isso não houve uma conexão entre ambos, uma vez que Erinaldo não sente desejo por um corpo gordo e branco, ao contrário do corpo de seu amigo que é magro e tem pele morena. O sentimento que emana de Erinaldo pelo protagonista é afetuoso e fraternal, expressando um

cuidado, um carinho e um jeito especial no jeito de falar, de tocar, de sentir seu corpo, seu calor, seu cheiro. Enfim, é uma atração que não é somente física e sexual, mas também é afetiva.

A aproximação entre ambos, juntamente com a atração e o desejo que Erinaldo sente pelo amigo, leva-o a beijá-lo intensa e vagarosamente, como que experimentando aos poucos aquela sensação despertada no interior de ambos: um desejo mútuo pelo outro de seu afeto. No entanto, não há entre ambos a concretização do ato sexual, somente as preliminares, o roçar o corpo um do outro, sentindo cada qual o sexo do outro excitado, latejando de desejo. Uma experiência nova, ímpar. Enfim, inaugura-se em ambos o rastro um do outro, decorrente de um sentimento e de um gesto que ainda não tinham pleno domínio sobre ele, tanto é que ambos “tem vontade de querer de novo” (SILVA, 2010a, p. 49), de querer cada vez mais, pois o desejo interior pulsa a cada momento com maior intensidade, mas há, no meio do caminho, uma filha que espera pelo pai.

Nesse sentido, Erinaldo, que não sabe muito bem o que fazer com esse sentimento e esse desejo recém-descoberto pelo amigo, diz a ele que sempre irá protegê-lo:

– Vou estar sempre atrás de você, te guardando! Que fosse! Pensei! Que viesse. *De frente, de trás: me pega rapaz!* Saiu com um andar cambaleante. Limpava a ‘boca ainda marcada por um beijo meu’. (SILVA, 2010a, p. 50, grifo do autor).

Ao sair do prédio do amigo, Erinaldo inaugura nele um rastro que não se apaga, que permanece vivo em sua lembrança, em sua memória, pois é Erinaldo que o toma como objeto de seu desejo e de sua afeição, daí a saudade e a esperança de estar novamente ao lado de Erinaldo, que, ao sair do prédio do amigo, exalando felicidade,

antes de dobrar a esquina, lembra-se de uma letra de música, que ele canta, quase sussurrando: “– O meu erro foi crer que estar ao teu lado bastaria, ai meu deus era tudo o que eu queria” (SILVA, 2010, p. 50, grifo do autor).

O intertexto que o autor traz ao final da narrativa é da música “Meu erro”, da banda *Os Paralamas do Sucesso*, o que reforça ainda mais o tom da narrativa, qual seja: o fato de que há um desejo, e o objeto desse desejo é o corpo de um amigo, que desperta em Erinaldo um sentimento adormecido, que não se contenta somente com um sentimento de amizade fraterna, mas que não se concretiza devido a uma série de obstáculos, entre os quais a família.

Ao final de nossas reflexões sobre esses dois contos de Antonio de Pádua, observamos que há uma mudança de foco. Em “Abjeto desejo” temos uma experiência que expõe a fragilidade dos laços humanos no contexto da modernidade líquida, e mesmo havendo a satisfação sexual parcial, esta é seguida do sentimento de solidão e de carência de afetividade do sujeito homoafetivo. Por sua vez, no conto “Do desejo e do objeto”, não há a concretização do ato sexual em si, mas uma relação de amizade masculina que aponta para a manutenção de um desejo e de uma afeição entre dois homens em contextos adversos, inaugurando no outro de seu afeto um rastro permanente, que sobrevive até mesmo à distância temporal e espacial.

Trata-se de uma produção literária que coloca em evidência alguns dos sentimentos caros aos personagens gays masculinos, como a solidão, a carência afetiva e sexual, a fragilidade dos laços afetivos no contexto da contemporaneidade, e os constantes deslocamentos espaciais e temporais em busca do outro de seu afeto. O autor também expõe a marginalização e a desvalorização desses corpos masculinos e de seus desejos em uma sociedade na qual ainda pre-

valecem os pilares de uma heterossexualidade compulsória, balizada pela crescente homofobia.

Além disso, há uma ruptura com aqueles estereótipos de gays criados e alimentados no imaginário social e cultural de nossa sociedade, pois em ambos os contos os personagens não apresentam traços femininos. Simplesmente eles são homens que gostam de outros homens com os quais sentem prazer, saciam seus desejos e nutrem seus sentimentos em uma tentativa de suprir suas carências afetivas e sexuais.

Nesse sentido, no decorrer de nossas reflexões, procuramos demonstrar como a produção literária de Antonio de Pádua traz uma nova perspectiva sobre os modos de vida gay, contribuindo de modo expressivo para a consolidação e o reconhecimento de uma literatura gay no campo literário brasileiro, com as suas especificidades inerentes ao próprio gênero.

Referências

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 7-103.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. *Gai Pied*, n. 25, abr. 1981. p. 38-39.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University, 1985.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Abjetos: desejos*. Olinda, PE: Livro Rápido, 2010a.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Incursões teóricas sobre o conceito de literatura gay. *Sociopoética*, Campina Grande, v. 1, n. 5, p. 55-72, jan./jul. 2010b.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2008. p. 25-50.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Quando a questão estética entra em cena: considerações teóricas sobre a literatura brasileira de temática homoerótica. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; CAMARGO, Flávio Pereira (Org.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009. p. 35-50.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 7-72.



AUTO ANÁLISE SOBRE DIFERENÇA, DIVERSIDADE E CÂNONE LITERÁRIO

Horácio Costa

*Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta
qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.*

*Uma abstração concretizada passa a ser pragmática-
mente real. Uma abstração não concretizada não é real
mesmo pragmaticamente.*

Fernando Pessoa/Ricardo Reis

Talvez seja esta uma reflexão, antes de mais nada, sobre a diferença. A palavra “diversidade”, em termos semânticos nela entroncada, não cobre os tons que essa palavra mais antiga e menos “conceitual”, digamos, implica: diferente é o que não é igual, diverso é o que é vário, plural. No campo dessas minhas reflexões sobre escritura poética e homoerotismo, e de resto: como é cada vez mais notório, a primeira palavra remete à oposição entre sexos carregada de determinismo,

e por que não dizer, moral e pensamento tradicionais: em seu horizonte, leva à ciranda de noções interconexas que tem na família e na definição dos papéis masculino e feminino no teatro social a sua pedra de toque. No âmbito de uma palavra menos taxativa, porém quicá mais comprometedora como “diversidade” (sexual), a história contemporânea se abre, com seus promissores horizontes: se a diferença sexual em princípio atende à injunção biológica desde o nascimento dos seres humanos e ao universo heteronormativo, edificado, com o poderoso auxílio das religiões monoteístas, a partir dela, e se, por outro lado, a diversidade vem com a conquista moderna e pós-moderna da construção da identidade – subjetiva, mas também ideológica, geracional, histórica –, no espaço deste estudo quero recuperar a primeira palavra não sob os aspectos já aqui assinalados e sim em conjunção com a sua memória relativamente recente na literatura brasileira, com foco, mais precisamente, na minha própria trajetória como poeta.

Se *diverso* é o que hoje me considero, *diferente* é como me sentia em meus anos formativos – que muitos foram e em vários quadrantes, e deram azo a vários textos poéticos de índole de autoperscrutação. Em poucas palavras: nasci – ou melhor, *cresci* – “diferente” e me fiz “diverso”. Nesse sentido, a história dessa diferença é a da assunção da identidade atual. Por essa razão, não me parece possível, considerando o meu desenho no contexto da poesia brasileira contemporânea, falar em termos dessa mudança – ou, mesmo, dessa *evolução* –, em termos exclusivamente delimitados pelos movimentos sociais, econômicos, culturais e quejandos, tal e como, nesses meus anos formativos pautados pela discursália marxista e pelo horror ao registro subjetivo no discurso dito acadêmico, se convenciona preconizar. Em tais anos, nos quais a rasura do sujeito

enunciador era vista como o grau zero para o exercício da crítica cultural auto-avaliada como “objetiva”, pois, os pressupostos de um texto como este seriam recusados, talvez, liminarmente. Evidentemente, vigorava ainda o temor de que o sujeito analítico se satisfizesse narcisicamente com a publicização de suas mazelas, e principalmente de suas desditas emocionais, como no século XIX durante o Romantismo; por outro lado, os mitemas extremistas de esquerda e direita, que preconizavam o surgimento de um “homem novo” na primeira metade do século passado, haviam anatemizado quaisquer derivas de exploração autobiográfica na república das letras brasileiras a partir dos anos 1930, e ainda mais, talvez, durante os chamados anos de chumbo, sob os quais cresci (em 31 de Março de 1964 tinha eu 9 anos). De toda maneira, subsidiariamente vale recordar, nesse contexto, tanto a esqualidez do registro memorialístico ou mesmo autocrítico na literatura brasileira, apesar de poucas e honrosas exceções, como a pequena rentabilidade acadêmica nos estudos voltados sobre o mesmo, tudo se passando como se o Autor (sim, com “A” maiúsculo) e os estudos sobre sua Obra (em Maiúscula, sim, senhor!) dele pudessem prescindir, e que o texto literário publicado fosse finito – i.e., revelasse em seu bojo todas as camadas sobre as que se constrói –, e não representasse, como creio, a ponta de um iceberg que não pode ser desvinculado dos múltiplos registros, textuais ou não, que colaboraram em sua concreção.

Para terminar este raciocínio preliminar, vale recordar, ainda, que tenho a fortuna de a minha obra poética ter chamado a atenção de autores e críticos significativos dentro e fora do Brasil, como se pode verificar, por exemplo, nos ensaios que seguem à antologia *Fracta* (2004), organizada por Haroldo de Campos e traduzida ao espanhol (2008). Entretanto, até a presente data não fui objeto, se-

gundo o meu conhecimento, de nenhum estudo que tratasse, mesmo que de modo indireto, do contributo que a ela poderá ter dado o fato de que sou um poeta homossexual e de que, pelo menos desde o meu segundo livro, *Satori* (1989), essa identidade vir manifesta como um vetor temático, se não compositivo, em vários poemas. Por isso, e depois de haver publicado dez livros de poesia em português e de ter poemas ou livros completos traduzidos a dez línguas, parece-me oportuno que processe este intento de auto-interpretação. Se, como dizia Ricardo Reis na primeira das epígrafes do presente ensaio, é possivelmente desejável que algo permita remeter a Homero mesmo no menor poema escrito, afirmando, assim, o milenar fio condutor da poeticidade que perpassa o tempo, não deixa de ser verdade que uma abstração, tal a assunção de uma sexualidade *outra*, e para lá desse traço de união, necessita de objetivação para augurar *quociente de memória*, para que se concretize e torne-se algo “pragmaticamente real”, como formulado na segunda epígrafe de Reis.

Diga-se de passagem que processo semelhante não me parece ter sido trilhado pelos poetas homossexuais brasileiros. Primeiro, por gerações, fugiram de expor, publicamente, a sua condição por meio de textos, como, por exemplo, no emblemático caso de Mário de Andrade, cuja correspondência com Manuel Bandeira, no que tange a seu poema “Girassol da Madrugada” estudei há alguns anos (COSTA, 2010b). Essa atitude de Mário contrasta vivamente com a de outros poetas que professavam o credo modernista em outras plagas, como, por exemplo, os mexicanos do grupo de “Contemporâneos”, em especial Salvador Novo, como tive a oportunidade de frisar em outro ensaio (COSTA, 2010a). Ainda, por algumas gerações e como é notório, entre nós, a homossexualidade foi vista, e muitas vezes vivida, como um passaporte para a marginalidade – socialmente

assim como nas lindes da formulação do cânone literário –; tal o caso de Roberto Piva, cuja obra apenas recentemente tem recebido atenção crítica. Talvez sejam estas possíveis explicações para a carência do registro homoerótico na dita alta poesia brasileira e no espaço crítico que a estuda.

Devassos no paraíso (apud João Silvério Trevisan), descendentes de um “pai antropófago” mas órfãos de um “pai veado”, os poetas homossexuais brasileiros, ignorados pela república das letras brasileiras, se viraram como puderam e o preço que pagam por essa situação – que, penso, mais do que torna evidente: *epitomiza* as limitações e as contradições da modernidade *made in Brazil* –, é termos chegado aos dias de hoje com relativamente pouca memória e possivelmente menos matéria crítica. Diante desse panorama e por todo o dito anteriormente, não se observe no presente texto nenhum intento autoincensatório, como certos leitores que escondem traços homofóbicos debaixo de exercícios críticos aparentemente imparciais possivelmente tratarão de infamá-lo. Talvez valha especificar, nesse sentido, que escrevo estes parágrafos não com prazer, mas assistido pela sensação de dever, e *antes que anochezca* (apud Reinaldo Arenas).

Cresci *diferente*, como dizia, e me fiz *diverso*. Neste enunciado, dois momentos consecutivos da vida: o primeiro corresponde à tomada da consciência da própria diferença, algo comum a todos os seres humanos, porém com o diferencial específico da percepção aguda da sexualidade não coincidente com a da maioria (família, amigos, escola). No segundo, a marca da identidade gay. Indo além: no primeiro núcleo, infância, adolescência e primeira juventude; no segundo, segunda juventude e maturidade. Entre eles, nomadismo: no primeiro polo, da fazenda de meus antepassados para São Paulo e nesta, do Higienópolis para o campus da USP no Butantã; no

segundo, e paralelamente à assunção pública da homossexualidade, da troca de horizonte profissional – de arquitetura para letras –, e para o estudo das letras, como bolsista, em universidades americanas, e o posterior casamento com o poeta mexicano Manuel Ulacia, em função do que vivi no México por uma década e meia. Deveria eu agregar um terceiro momento, o atual, correspondente à volta ao Brasil depois de vinte anos, ao casamento com Francisco Barbosa, oficial da marinha mercante, e à percepção do umbral da senescência? Parece-me que sim, uma vez que é esse momento que sustenta a escritura deste texto e no qual a maior parte dos meus poemas com temática homoerótica vem sendo escrita.

Entretanto, por força de método, se não mesmo de espaço, prefiro delimitar-me aqui ao exame da primeira dessas fases; mais especificamente, prefiro concentrar-me no já mencionado livro *Satori*. Em textos futuros tratarei das demais, tendo sempre como sentido o intento de raciocinar mais especificamente sobre o *quid* mais propriamente homossexual em minha produção poética. Afinal de contas, em minha opinião está longe de definir-se o debate intelectual e/ou teórico sobre o conceito e, por isso mesmo, tenho me referido, nesses meus estudos sobre a formação do cânone da poesia moderna, como *registro da palavra poética homossexual* (COSTA, 2004). Adiantando algumas questões: Haverá de fato uma poesia homossexual para lá da temática homoerótica? O fato de responder tematicamente à experiência homoerótica a converte em escritura homossexual? Ainda, o homoerotismo poderia ser considerado uma pulsão vital do texto, um seu substrato generativo, um seu grau zero anterior à mesma palavra e, menos, à sua concreção em uma vertente temática ou outra? E, em caso positivo, seria de fato possível, por-

tanto, uma exploração linguística desse devir-texto, que tratasse de acrisolar os *modi* nos quais essa concreção frequentemente se desse?

Para os estudos que registram a experiência homossexual na poesia brasileira moderna, tais questões, e outras conexas por formularem-se, não me parecem ociosas. De fato, enumerando-as fica-me claro que para esses estudos importam tanto quanto – ou, ao longo do tempo, i.e., em projeção para o futuro, mesmo *mais* –, do que o simples levantamento temático, ou historiográfico-crítico, essencial, no momento presente, para o estabelecimento – diria: a conquista –, de uma memória homossexual na cultura brasileira. Portanto, qualquer estudo sobre o tema não pode, ainda que em variáveis graus de profundidade, elidirem-nas. Como, não obstante, aqui não se me configura o âmbito de exploração teórica, passo para a minha auto-análise poética, nos termos que assinalai anteriormente.

Como disse, os meus primeiros poemas de conteúdo homoerótico foram publicados em *Satori*. Curiosamente, Severo Sarduy, quem gentil e habilmente escreveu o prólogo ao livro, deixa passar este registro. Tinha-o conhecido em 1988, com o seu companheiro, o filósofo François Wahl, editor das “Éditions du Seuil”, num evento de poesia no México auspiciado por Octavio Paz; ficamos imediatamente amigos e conversamos sobre a dificuldade de inclusão no *boom* literário latino-americano (basicamente *hispano-americano*) de escritores declaradamente homossexuais. O próprio Severo e Reinaldo Arenas, outro cubano trânsfuga da ditadura castrista, continuam a dar bem o exemplo disso. Em seu prólogo, Severo caracterizou a minha escritura poética como um “Arcimboldo textual”, dando-me assim a pista para juntar esse traço entrópico – já que *Satori* seria, segundo ele, um “livro da palavra sistematicamente desordenada”, um “blecaute branco do ser” (SARDUY, 1989, p. 10) – ao, digamos, hemisfério da homos-

sexualidade (percebo que já estou tratando das questões que levantei no parágrafo anterior: seria essa *instabilidade* ou mesmo *pluralidade estilística*, essa *experimentação com várias formas elocutórias*, um traço diferencial do dizer poético homossexual?).

Como tema, e na melhor tradição da lírica em língua portuguesa, meus primeiros textos poéticos homoeróticos trazem inspiração amorosa; nesse sentido, são, de fato, *homoafetivos*, como aqueles poemas escritos entre 1980 (São Paulo) e 1984 (Cidade do México): “Cordas”, “Sobre o vazio”, “Convite”, “Retrato de memória”, “La Rotonda de Palladio”, “La vita”, “Viagem de New Haven a Nova Iorque”, nos quais sempre há um “tu” ausente. Alongo-me sobre “Nocturno da Cidade do México” (escrito na Cidade do México, 1983) e “Satori” (escrito em Nova Iorque, 1982). Este último constituiu a primeira publicação de um poema de minha autoria em espanhol; traduzido pelo poeta uruguaio exilado no México Eduardo Milán, foi publicado na *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* (n. 37, 1984). Na segunda parte de “Satori”, verifico pela primeira vez uma referência explícita à homossexualidade:

Vermelhas embora silenciosas
estreitas porém infinitas, intuídas
por um *double* (Escher, Piranesi)
atrás de minha cabeça, ocas
cidades nuas e suas montanhas,
tu entras pelo Túnel Rebouças
e subitamente o dia te cumprimenta
m’illumino d’immenso no bairro
de Santa Teresa. Esta sucessão
regressiva, estes cruzamentos
de raças, idéias, dobraduras,

nossos membros unidos, duas
bússolas, todas as sensações
imantadas: arco o pescoço
e morde o meu próprio torso.
[...]. (COSTA, 1989, p. 62).

Esses “membros unidos, duas bússolas”, caracterizam o viés amoroso do poema não apenas homoafetivamente, mas explicitamente *homoeroticamente*, como não escapou ao escrutínio de Octavio Paz, que juntou esse verso a outros que o seguiam na estrofe subsequente e última dessa parte do poema:

Vejo os golpes desferirem-se
duto a duto, pouco a pouco,
com os olhos abertos virados
para dentro do esqueleto, na
confortável posição platônica
de quem penetra uma caverna
– meu eu, eu mesmo – mercurial,
na direção oposta das ruínas
supérfluas, que se acumulam
em flashes de anti-luz,
no exterior. (COSTA, 1989, p. 62).

Não foi durante a escritura do poema e sim somente devido ao questionamento de Paz que me dei conta de que esses versos poderiam ser lidos, concatenados, em relação ao sexo anal homossexual, coisa que não terminava, se me recordo bem, de lhe agradecer – por exemplo, perguntou-me se eu achava de fato necessário nessa passagem a utilização do verbo “penetrar”, ao que eu respondi, candidamente, que sim, mesmo porque na minha leitura tratava-se menos de imagens so-

bre o ato sexual e mais sobre os estágios de iluminação, de *satori*, do ser, impulsionado pelo contato amoroso. Nessa época, é importante recordá-lo, vivia-se o auge da pandemia da AIDS e o sexo anal, mais do que nunca na história, era vítima de uma interdição liminar. Em poucas palavras, apesar da superfície textual “cultá”, que as alusões intertextuais a Ungaretti (ao poema “Mattina”) e a Marina Tzvetáieva (ao poema “À vida”)¹ apenas reforçam, a imagem dominante não é a do túnel Rebouças nem aquelas produzidas pela arte labiríntica de Escher e Piranesi, pelo menos no entender de Paz, e seguia sendo mesmo a exploração da sexualidade *outra*. Não foi esta a *démarche* de Jerusa Pires Ferreira e Boris Schnaiderman, que escreveram a apresentação (a “orelha”) da antologia *Fracta* (*cit.*), na qual este poema está incluído, que interpretam esse trecho da seguinte forma:

Vamos ter, nesta viagem, o embate e o encontro entre o que chamamos de real e a sua representação, a proposta de quebra dos nichos discursivos, sua diction e a de outros, fazendo conviver em movimento ativo o interno e o externo, o túnel Rebouças, e imagens de Escher e Piranesi, por exemplo. (FERREIRA; SCHNAIDERMAN, 2004).

“Noturno da Cidade do México”, por sua vez, trata da velhíssima temática da saudade, ou ainda, do exílio, ainda que voluntário, como foi o meu caso. Na verdade, este poema tem um título enganador, porque não se refere ao lugar onde foi escrito, mas sim a São Paulo, mentalizada em uma determinada noite, em companhia de um cão desperto e de um amante adormecido e cuja existência jus-

¹ Cf. *Poesia russa moderna*. Trad. Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo, Civilização Brasileira, 1968 (1ª ed.), uma das mais importantes leituras poéticas da minha adolescência. O poema de Ungaretti, quem fora o criador da cadeira de literatura italiana na FFLCH-USP, era de conhecimento comum entre os estudantes à época e me foi “apresentado” por Milton Hatoum.

tificaria por si o distanciamento em relação ao cenário de origem do poeta e de sua saudade, conforme as passagens que cito abaixo (parte já, convém assinalar, do movimento final do poema de 139 versos):

ou talvez proteger-se à
aura deste corpo
que condensa nele a
carne amplificada
dos demais contornos
seja a iniludível
resposta humana:
não há
nenhum mistério
fora o sono
não há
nenhum universo
fora o corpo amado
(COSTA, 2004, p. 57)

A este elogio do amor e do corpo amado, experienciado como realidade totalizadora, prossegue o poema deslocando a cidade recriada pela memória e origem da saudade para fora do convívio do presente, instaurando-a em completa irrealidade ou, mesmo, em completa negação:

as
cidades jamais
existiram
eram pó
e a ele voltarão
forçosamente
são parte da noite

são parte dela
integrantes deste espaço
em que todas as feiras
livres se desmontam
antes de viverem
[...]
e rostos e gestos e roupas
e casas e
livros
vão sendo inteiro
carbonizados
antes de arderem à flor da
pele do dia
e o que sobra do instante é
painéis velados
por um cão desperto e
calmo
nada corta
sobrenada
à tela fosca do
tempo
por mais que me reafirme
e me confesse
lá ter vivido
a tudo presenciado
a tudo visto
com
tudo haver sonhado
(COSTA, 2004, p. 57)

Este poema tem métrica regular e versos, em sua maioria, hendecassílabos, muitos dos quais divididos em partes componentes, o que visualmente se traduz em uma disposição gráfica ligeira e própria de certa poesia de vanguarda, o que por si permite a supressão de sinais diacríticos e implica em uma leitura contínua do texto – formato próprio, vale dizer, de muito da poesia escrita durante o auge das vanguardas. Octavio Paz chamou a minha atenção para o paralelo entre ele e o seu “Nocturno de San Ildefonso” (publicado em *Pasado en claro*, 1974), escrito exatamente nesse formato. Eu não tinha lido este poema a essa altura, portanto não sabia que trata das cavilações noturnas de um poeta em sua maturidade, que recorda a sua adolescência e faz um balanço de sua vida presente, inclusive dos percalços políticos e ideológicos que reconhece nos (des)caminhos de sua geração, até chegar a uma formulação sobre as diferenças entre poesia e história. Em “Noturno da Cidade do México”, e considerando a minha juventude à época de sua escritura, esse viés está de todo ausente; enfoco, basicamente, o amor.²

Entretanto, há um ponto de convergência entre o poema de Paz e o meu: os corpos dos amantes, por assim dizer descobertos no meio da noite e do fluxo poético. Ainda assim, a descoberta da mulher, comparada ao luar que, durante a escritura do poema, invadira o quarto, leva o poeta mexicano, a bem dizer de sopetão, a encerrar o “Nocturno de San Ildefonso”: “El cuarto se ha enarenado de luna./ Mujer: fuente en la noche./ Yo me fío a su fluir sosegado.” (PAZ, 1989, p. 265), são os seus versos finais. Sobre a ascendência do meu

2 Creio ser importante assinalar que “recuperei” ambos os poemas aqui enfocados posteriormente, em poemas novos, “Noturno de New Haven”, dedicado ao Francisco e escrito em São Paulo em 2007, publicado em *Ravenalás* (São Paulo, Selo Demônio Negro, 2008), e “Satori”, escrito em 2004 em Pinhalzinho, Brasil, e publicado posteriormente em *Ciclópico Olho* (id., ibid., 2011).

amante em “Noturno da Cidade do México”, já disse algo acima: ele se encontra não como testemunha passiva – “sossegada” – da exuberância elocutória do poema, como parece ser o caso da mulher nesta passagem de Paz, mas *no lugar*, isto é: *em vez do mundo* que evoco, e do qual sinto saudade, ainda que, obviamente e por força de estar adormecido, não saiba nada disso. Continuo com minhas perguntas: essa fisicalidade acentuada, esse pendor para “proteger-se à aura deste corpo/ que condensa nele a carne amplificada/ dos demais contornos” teria algo a ver com uma ênfase antes de mais nada *erótica* na formulação do amor homossexual? Evidentemente, se colocada em contraste com a delicadeza do avançar da luz do luar como apanágio da presença feminina, pois... não há muito mais o que dizer.

Seja como for, por essa época andava eu à cata de uma compreensão profunda do fenômeno amoroso. O texto que melhor expressa essa busca e, enfim, a *revelação* de sua extensão, profundidade e poder é “Estado de Graça”, última parte de *Satori*, que escrevi em meu diário em 1984 e que constituiu, também traduzido por Eduardo Milán, a minha primeira publicação na revista *Vuelta* (nº 106, setembro de 1985) dirigida por Octavio Paz e que argüivelmente foi a mais influente revista literária na América Hispânica na segunda metade do século passado.

“Estado de Graça” desenvolve-se unindo três hemisférios: o da escritura, o do amor e o do sonho, tomando-os entre si como correspondentes exatos, para revelar-me –o verbo não pode ser mais apropriado – o dito “estado de graça”. Escrever, amar e sonhar são vistos como atividades e experiências fundamentais – “paradisíacas” – para o sujeito enunciator. Sobre a primeira, sigo os passos de Proust e afirmo com ênfase:

O que eu quero dizer é que a escritura não é apenas paradisíaca por enganar ou substituir o tempo, o que eu quero dizer é que a escritura é paradisíaca ela mesma, apesar de ou junto ao tempo. (COSTA, 1989, p. 103).

E sobre a relação entre escritura e amor:

Língua e ser amado são igualmente corpos e vivos; a diferença é que o segundo termo é muito mais frágil e daí muito mais digno de atenção do que o primeiro [...] Se a escritura sempre pode ser escrita amanhã – e apenas o seu caráter paradisíaco faz com que seja escrita hoje – o outro da relação amorosa tem necessariamente que ser amado *agora*, neste instante, porque pode não haver amanhã. (COSTA, 1989, p. 106-107).

Sobre o único paraíso “ganho”, aquele do sonhar, diferente dos dois primeiros, que seriam “dados” (em função, basicamente, do empenho do ser que escreve e que ama em serem merecedores deles), escrevo:

O espaço dos sonhos é fundamentalmente de transfiguração (da língua, do ser amado) no seio do arsenal coletivo – transfiguração primeira que permite a da escritura em literatura e a do impulso amoroso em amor. (COSTA, 1989, p. 110).

Antes, dissera que “[...] o paraíso dos sonhos (é) panamoroso, ao conectar o impulso do amor individual [...] à verdadeira redução da humanidade, que é o sonho do amor.” (COSTA, 1989, p. 109) Esse transunto fundamentalmente romântico atravessa o texto dessa forma mais conceitual, digamos, mas também através da indicação, aqui e ali, da presença do amante, como nos exemplos:

A escritura e seu outro, a língua, e o amor e seu outro, M..., vão juntos comigo para eu experimentar paraísos terrenos [...] M... continua a trabalhar em sua tese, já estivemos aqui nesta sala a discutir, num intervalo, o poema de Cernuda sobre Ludwig da Bavária. (COSTA, 1989, p. 107-108).

Indiciada pela inicial, a presença do meu marido de então – a quem, de resto, o livro *Satori*, está dedicado –, transforma o longo “raciocício” sobre a inter-relação dos impulsos amoroso e escritural com o onírico, em um ensaio sobre a vivência homoafetiva de um jovem poeta brasileiro afeto ao nomadismo tanto no plano da literatura como no vivencial.

“Estado de Graça” remete às minhas leituras barthesianas, especialmente de *Fragments d'un discours amoureux* (1977), que tinha trilhado antes de sair do Brasil, e de Maurice Blanchot, citado no texto, como certificação de sua hibridez, produto de prosa experimental, entre ensaística e poética (aliás, tinha sido esta característica do texto, que não o seu significado como um raciocínio sobre o amor homossexual, o que atraía Octavio Paz a publicá-lo em *Vuelta*). Remete, ainda, aos estudos que então fazia com o poeta-filósofo catalão exilado no México Ramón Xirau, centralizados na mística espanhola do Século de Ouro e, em particular, San Juan de la Cruz. Entre os ensaístas franceses e o poeta-santo ibérico, “Estado de Graça” também recorre a alguns dos gigantes da Modernidade: Eliot, Pessoa, Proust. O grande ausente desse universo citacional, entretanto, é Joyce, cuja noção de “epifania”, como gérmen do ato criador em literatura, teria caído como uma luva para caracterizar não apenas o texto, mas também o ato de escrevê-lo.

Releio, com sensação de alívio por haver conseguido encetá-la, este primeiro esforço de autoanálise poética sob o viés homos-

sexual. Talvez não seja desnecessário terminá-la, tentativamente, recordando que sem a sensação e vivência prolongada da diferença, que me levou ao périplo que encerram os textos referidos acima, não poderia ter chegado o momento de sua transformação em objetivação e memória da diversidade – que é e sempre será, ainda que *in nuce*, memória da diferença –.

São Paulo, 24-31 de maio de 2012

Referências

COSTA, Horácio. ‘Escritos llenos de molície’: notas acerca da polêmica da ‘desvirilização’ da poesia mexicana de 1928. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 10., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

COSTA, Horácio. Eclipse: boi que fala, cataclisma. In: MESSEDER, Suely Aldir; MARTINS, Marco Antônio (Org.). *Enlaçando sexualidades*. Salvador: Eduneb, 2010a. v. 2.

COSTA, Horácio. *Fracta*. Seleção e organização de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Horácio. *Fracta*. Seleção e organização de Haroldo de Campos. Tradução de Fátima Andreu. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

COSTA, Horácio. Homoerotismo intertextual, ou: que dialogo é esse? Álvaro de Campos ‘conversa’ com Walt Whitman. In: LOPES, Denilson et al. (Org.). *Imagem & diversidade textual: estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.

COSTA, Horácio. O cânone impermeável: homoerotismo nas poesias brasileira, portuguesa e mexicana do modernismo. In: COSTA, Horácio et al. *Retratos do Brasil homossexual*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Edusp, 2010b.

COSTA, Horácio. *Satori*. São Paulo, Iluminuras, 1989.

FERREIRA, Jerusa Pires; SCHNAIDERMAN, Boris. [Orelha do livro]. In: COSTA, Horácio. *Fracta*. Seleção e organização de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAZ, Octavio. Nocturno de San Ildefonso. In: PAZ, Octavio. *Lo mejor de Octavio Paz: el fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral, 1989. p. 257-265.

SARDUY, Severo. Prólogo. In: COSTA, Horácio. *Satori*. São Paulo: Iluminuras, 1989.



CIDADES COMO ROMANCES: trânsitos urbanos e desejos homoeróticos na ficção contemporânea de língua portuguesa (uma leitura comparada entre Daniel Skramesto e Luís Capucho)

Jorge Valentim

A vida real é tão comum e vulgar, despida de romance ou aventura. Abstractizada na forma de problemas e situações, parece sempre tão mais fácil vista de um livro, de uma cadeira do cinema, resumida a emoções.

Daniel Skramesto

A cidade é forma, como o romance.

Jean-Yves Tadié

Tomado como um dos tópicos mais relevantes nas análises e nos estudos literários dos últimos 20 anos, a categoria do espaço vem chamando cada vez mais a atenção da crítica especializada internacional e brasileira, tomando dimensões que vão desde as perspectivas puramente estruturais (DIMAS, 1994) às articulações de diversas

experiências urbanas (GOMES, 2008), passando ainda pela ênfase sobre os aspectos interdisciplinares da paisagem (SCHAMA, 1996; ALVES; FEITOSA, 2010) e abrangendo aspectos específicos para a consolidação de uma topoanálise (BORGES FILHO, 2007).

Em seu conhecido ensaio *O romance no século XX*, o crítico Jean-Yves Tadié defende quatro caminhos específicos para se empreender a análise da ficção moderna e contemporânea. Para ele, a personagem, a estrutura do romance, o espaço da cidade e o pensamento ensaístico-filosófico constituem instrumentos decisivos para compreender as múltiplas manifestações narrativas do referido período.

No que tange ao nosso foco de interesse, sobre o espaço da cidade, Jean-Yves Tadié passeia entre escritores como Proust, Musil, Sartre, Camus, Joyce, Dos Passos, Butor, Robbe-Grillet e Malraux, a fim de argumentar e defender o seu ponto de vista sobre a articulação e construção da categoria espacial dentro da ficção novecentista. Segundo ele, seja como reflexo ou como desvio de modelos pré-existentes, as representações da cidade na literatura ganham uma voz autônoma, porque nela o espaço urbano ultrapassa a sua condição funcional e atinge uma potencialidade de sentido, ou seja, é o texto literário que “[...] faz passar a cidade do mundo da função ao do sentido. É o romance que torna sensível, não só a aparência (e trata-se da descrição), mas o sentido da cidade.” (TADIÉ, 1992, p. 128). E tal sentido, por sua vez, não exclui a multiplicidade ofertada pelo espaço da cidade, manifestada por “[...] imensos indivíduos diferentes uns dos outros.” (TADIÉ, 1992, p. 128).

Ora, sendo, na sua essência, um palco de manifestações de multiplicidades e diferenças, a cidade também servirá de abrigo para aqueles que buscam nela se não o anonimato, uma liberdade possível para dizer e expressar o seu desejo, sobretudo quando este foge

aos padrões pré-estabelecidos por uma ordem masculina e heterossexista. Neste sentido, Didier Eribon, em suas *Reflexões sobre a questão gay*, vai tecer uma série de considerações defendendo o espaço urbano como aquele onde a vivência homossexual torna-se possível. Segundo o historiador, “[...] foi a cidade grande que deu aos modos de vida gay a possibilidade de se desenvolverem plenamente.” (ERIBON, 2008, p. 34). Talvez, por conta dos diferentes tipos de indivíduos que compõem este “mundo de estranhos” (ERIBON, 2008, p. 34), a cidade seja o espaço onde o sujeito homossexual pode encontrar “[...] um mundo de socialização possível, e ela permite superar a solidão tanto quanto protege o anonimato.” (ERIBON, 2008, p. 34).

Mas, se, por um lado, o espaço urbano serve de palco para as experiências homossexuais e suas ocorrências em livre trânsito, por outro – e é sempre bom lembrar, ainda que pareça um certo lugar-comum –, a cidade também não deixa de se constituir uma realização de sucesso frustrado, pelo que de infelicidade pode causar aos indivíduos. É o mesmo Didier Eribon que sublinha tal aspecto, quando afirma que,

[...] como os homossexuais estão condenados à cidade, também estão a tudo o que a cidade pode trazer consigo de violência: as agressões nos lugares de paquera, o assédio policial, a transmissão de doenças [...]. (ERIBON, 2008, p. 57).

Ou seja, no lugar de dar vazão a um discurso laudatório e idealizante sobre a paisagem urbana, o historiador prefere uma consideração crítica consciente e lúcida que, aqui, ganha relevos incontornáveis, afinal, se os palcos citadinos permitem uma circulação dos sujeitos homossexuais, isto não significa necessariamente que eles

fiquem isentos às consequências metropolitanas do seu trânsito, sejam elas positivas ou negativas.

Para pensar, portanto, em torno desta questão, da cidade enquanto espaço de vivências e experiências homoeróticas, proponho, aqui, uma leitura de dois ficcionistas de língua portuguesa que se debruçam sobre as suas respectivas cidades, tomando-as também como terras por onde é possível operar uma viagem por entre fronteiras e culturas.

Publicado em 2003 e apresentado por (ninguém menos que) Eduardo Prado Coelho, *Olhos de cão* marca a estreia romanesca do luso-norueguês Daniel Skramesto.¹ Tendo como espaço da ação, entre os encontros e desencontros dos personagens da trama, a cidade de Lisboa é recriada e representada a partir dos seus pontos mais pitorescos, desde o Chiado, passando pelos sítios do Bairro Alto, da rua de São Bento, do Largo do Rossio e da Calçada do Carmo. Filtrada pelos olhares dos seus personagens e narradores, a cidade vai surgindo e ganhando força ao longo das trajetórias que se entrecruzam pelas suas vias. Essa Lisboa, que “[...] sussurra para lá do fundo da rua” (SKRAMESTO, 2003, p. 13), é capaz de suscitar a memória do narrador e fazê-lo recuperar os eventos passados em 1997 e 1998, seja através de capítulos com caráter epistolográfico, seja pelo exercício de recuperação operado pelas falas de diferentes personagens, que atuam também como narradores da trama.

¹ Daniel J. Skramesto nasceu em Beja, em 1973. Estudou Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, além de ter formação musical pelo Conservatório Nacional e Gestão das Artes na Fundação das Descobertas. Colabora regularmente com a associação Zero em Comportamento e tem escrito ocasionalmente artigos para revistas e jornais. *Olhos de Cão* é o seu primeiro livro, publicado pela chancela da Editora Dom Quixote, em 2003. Recentemente, iniciou também a sua atividade como pintor. Trabalha como Designer Gráfico e reside em Oslo, Noruega.

Lisboa constitui o espaço de circulação desses personagens, professores e alunos, seres humanos comuns, mas, nem por isso, destituídos de uma importância fundamental para se entender e, até mesmo, tentar chegar a uma resposta, diante da interrogação lançada pelo personagem padre: “[...] que Portugal é este que vamos ter?” (SKRAMESTO, 2003, p. 117). Longe de ser – como aparece na apresentação do texto – uma “história irônica e fragmentada sobre não heróis”, o romance de Daniel Skramesto elege outros heróis, outros barões assinalados para criar a sua viagem pelos espaços lisboetas. São homossexuais, mas são também, e sobretudo, seres humanos que buscam a felicidade.

Nesta demanda, a cidade de Lisboa, apresentada muitas vezes de forma fragmentada, acaba por acompanhar a própria estruturação da narrativa. Sem números de capítulos e todos estes construídos de forma quase que autônoma, o bordado ficcional dá saltos espaciais e temporais e muda de perspectiva diante da voz narrativa, cabendo ao leitor a responsabilidade de montar o mapa que o conduzirá não só pelas vias labirínticas do texto, mas também pelas do próprio espaço urbano, como bem pode ser percebido em alguns momentos significativos da narrativa:

Sentado na escada à espera, olhos de cão levanta a cabeça e olha a calçada velha. É domingo, e nestes bairros ao domingo não há gente na rua. O sol derrama-se a pino na calçada que desce até um largo onde ele espera que apareça um carro, o carro do amigo. [...]

Olhos de cão, olhos fechados, ao sol no pátio da faculdade, aberto à luz que bate agreste nas paredes do antigo convento. [...]

Volta a abrir os olhos e vê, do outro lado do pátio, na porta de entrada, um homem a olhar para si. Os olhares cruzam-se e prendem-se brevemente. Depois afastam-se e o homem volta para dentro da faculdade. Ali fora, o sol arrasta-se ainda pelo fim do Verão. As teorias de arte que olhos de cão encheu de escrita papéis são uma abstracção ali. [...]

Domingo.

Sou praticamente arrastado para o Bairro Alto por dois amigos que se queixam de eu nunca sair de casa. Ao fim da noite acabo sozinho a comprar cigarros numa tasca qualquer. À saída, dou de caras com o professor de Desenho, que vem acompanhado por mais dois membros da ‘família’. (SKRAMESTO, 2003, p. 11, 21, 55).

Assim, dos cenários académicos da universidade à circulação veloz e fugaz das estações de metrô que “[...] transpira e tresanda de gente” (SKRAMESTO, 2003, p. 23), os protagonistas homossexuais vão compondo também um Portugal de fim de século XX, onde a convivência com homens que ousam dizer os seus desejos e paixões não se dá de maneira pacífica ou tolerante, por mais ambígua e questionável que tal termo seja². E ainda que a ternura e a busca sejam práticas constantes destes que almejam a felicidade, mesmo momentânea, a solidão e o sufocamento são realidades persistentes com as quais estes sujeitos precisam lidar e aprender. Neste sentido, há no romance, uma cena tocante, em que o narrador, despudoradamente, devassa a privacidade de um quarto e descreve não apenas as sensações da persona-

2 Neste sentido, Guilherme de Melo é enfático em questionar e repudiar o verbo “tolerar”, quando aplicado aos homossexuais. Diz ele, em *Gayvota*, “Apenas acho que a palavra ‘tolerar’ implica uma idéia de superioridade, de paternalismo, perfeitamente detestável. Quem tolera não aceita.” (2002, p. 16).

gem, mas também, através dela, procura encontrar ecos numa solidão que, só aparentemente, parece ser particular, quando, na verdade, é maior, porque coincide com uma realidade coletiva:

A pele.

Nu e só no quarto. O peso da solidão no ar.

De pé à janela.

Chove o fim do Verão. A noite em azul e amarelos escuros. O vidro frio, a pele quente. A pele que se arrepia. A pele. O corpo. O desejo. Olhos de cão.

Deitado na cama.

O frio dos lençóis, o quente da pele, o deslizar como um rio.

A ausência, a presença, o corpo e a pele.

O sexo. Olhos de cão.

Um homem vê-se livre da roupa depois de chegar a casa, depois de atirar as chaves para cima da mesa, depois de se sentar na sala e chorar.

Chora porque pode. Porque a solidão o permite.

Ele nunca chora. Nunca em frente de outro alguém.

Nunca em frente de ninguém. E o choro, se ninguém o souber, não conta.

Depois da tristeza despe-se das roupas e vai até à janela. Lá fora o Verão acaba. O vidro frio é bom.

Ouve-se a chuva nas árvores, na rua e nos telhados.

Aqui, despido de tudo, sabe que é feliz. Espanta-se com a simplicidade ingénua da ridícula palavra felicidade. Sente-a tão simples dentro de si que nem precisa de a explicar a si mesmo. E depois sente-se iluminado pelo desejo, que não é só desejo.

A pele é mais que pele.

Deita-se mas não dorme.

Estas noites têm um eco maior na alma.

Uma posse maior no corpo.

(SKRAMESTO, 2003, p. 43-44).

Solidão, deslocamento, tristeza, busca pela felicidade, enfim, desejo, todos esses sentimentos parecem misturados não só dentro do espaço do quarto, mas no interior do próprio personagem que os vivencia numa tal dimensão, cuja reação se concretiza na explosão do choro. Assim, na urdidura da trama de *Olhos de cão*, muitas cenas são compostas a partir da representação não só de espaços urbanos, alegorias de um “lá fora”, mas também dos íntimos e de situações privadas, representações de um “aqui dentro”, para, a partir deles, equacionar uma reflexão crítica não só sobre as condições e as trajetórias de vida de personagens fragmentadas, vivendo numa sociedade que propicia também uma espécie de fragmentação social, mas também, e sobretudo, sobre a forma de ser homossexual e estar contextualizado num cenário que, muitas vezes, não propicia e não facilita uma inclusão ou, quando muito, uma convivência saudável e pacífica.

Neste sentido, o romance de Daniel Skramesto bem pode ser entendido como uma espécie de narrativa enviesada, na feliz expressão de Katia Canton. Para a ensaísta brasileira, esta é uma categoria sintomática dos tempos pós-modernos, posto que, “[...] no momento em que se perde a confiança no excesso de imagens que varre o mundo” (CANTON, 2009, p. 37), o ato de contar histórias tornou-se um gesto compensador e relevante para a interação dos indivíduos e a troca de gestos e de idéias entre estes. No entanto, este gesto efabulador não se dá de maneira linear, porque as chamadas “narrativas enviesadas” se compõem “[...] a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas.” (CANTON, 2009, p. 15).

Ora, não são estas as marcas das trajetórias dos personagens de *Olhos de cão*? Não são os deslocamentos, as solidões, as carências e os desejos que movem as trajetórias dos diferentes personagens numa

demanda ininterrupta? Mais, não é a ausência de vínculos que motiva a deambulação dos personagens pelos espaços citadinos numa busca que parece não ter conclusão, mas que, assim mesmo, eles não se furtam a entrar neste movimento rotativo contínuo? Neste sentido, não é gratuito o fato de um dos protagonistas permanecer no mesmo estado de nomadismo, apresentado nas linhas iniciais da trama:

Olhos de cão sentado nos degraus da escada. Uma tarde de sol amarela, como são sempre naquele bairro, no largo do monumento.

Sentado na escada à espera, olhos de cão levanta a cabeça e olha a calçada velha. É domingo, Verão, a rua está vazia. O sol abafa enquanto ele espera pelo amigo. [...]

O dia enche-se de vazio, subitamente. Mas é só um eco da sua vida, ele já está habituado. O amigo já não vem, ele sabe.

A cidade anoitece mais tarde, cheia de estrelas e de cães vadios, à toa nas ruas.

(SKRAMESTO, 2003, p. 149).

Mas o romance de Daniel Skramesto não é apenas uma história de amor homossexual. É uma viagem pelos cenários de Lisboa, e é também, seguindo a melhor tradição ficcional portuguesa, uma viagem pela própria cultura urbana. São as músicas de Jeff Buckley e Marisa Monte, os espetáculos operísticos no Teatro São Carlos, os filmes de Pasolini e Visconti, as teorias estéticas de Omar Calabrese, ou, ainda, as ressonâncias poéticas de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, também ávidos circundantes dos sítios lisboetas:

E este meu querer. Este meu desejo de saber, de devorar o mundo. Este meu querer que vai para além de tudo.

Porque eu poderia tocar-te, mas ainda assim não seria na consciência. E nem talvez sabendo quem és saberia eu quem sou nem onde, como e de que vivem todas as pessoas.

Que sei eu do mundo, para além de mim?

Quando desvias o olhar, não sei para onde olhas, tal como quem me vê não me vê a mim.

Onde estás quando não estás aqui e onde estou eu quando não estou em mim?
(SKRAMESTO, 2003, p. 61).

São, por fim, outras vozes intertextuais que contribuem para a construção de olhares sobre a cidade, expressos a partir das vozes narrativas de personagens que por ela circulam e com ela mantêm uma relação inseparável. Ao optar por uma Lisboa fragmentada e múltipla, Daniel Skramesto, com *Olhos de cão*, revigora aquela ideia de Jean-Yves Tadié de que “[...] a estrutura da cidade dita a do próprio romance” (TADIÉ, 1992, p. 157), no sentido de que a cartografia da metrópole organiza a da narração. Assim, não haveria como separar as trajetórias que, gradualmente, vão se perdendo e se afastando pelas ruas, pelas praças e pelas estações de metrô deste espaço urbano que parece ganhar fôlego a partir das aventuras, desencontros, descobertas e isolamentos dos próprios personagens homossexuais.

Ora, se a perspectiva em primeira pessoa, como observada no romance de Daniel Skramesto, é já um indício da subjetividade homoerótica que intenta ganhar autonomia e independência, em outros textos ficcionais também de língua portuguesa, essa necessidade de afirmação narrativa vai se consolidar de maneira definitiva. Neste sentido, no cenário literário brasileiro contemporâneo, a novela *Rato*, de Luís Capucho, parece-me um exemplo sintomático.

Publicada em 2007, a ficção breve de Luís Capucho³ dá continuidade ao projeto lançado com *Cinema Orly*, de 1999, no sentido de ainda direcionar o seu olhar para o espaço da cidade como palco das experiências homossexuais, agora sublinhando o percurso de um sujeito inserido no caos urbano. Ao contrário do primeiro texto, *Rato*, como o próprio título indica, vai se focalizar no percurso de um personagem jovem, homossexual, morador de uma Cabeça de Porco gerenciada pela sua mãe, localizada na cidade de Niterói.

O protagonista, descrito como um rato, um animal que circula pelos esgotos e pelas vias sombrias da cidade, reitera a condição do sujeito homossexual como alguém destinado exclusivamente ao espaço da marginalidade. Seu trajeto passa, assim, por dois espaços distintos e não excludentes. O primeiro, de âmbito mais restrito, é a própria casa, onde convive com homens viris, de origens várias, com aspectos que vão desde o grotesco e o inusitado, até o sensual, o sedutor e o sexualmente atrativo. A circulação pelos cômodos da casa e o convívio com estes tipos masculinos que ora despertam o olhar desejan-te, ora incitam uma reação diante de provocações, faz com que o protagonista desenvolva a sua perspectiva de mundo, a partir de uma inteligente arte da recusa e da esquiva (LUGARINHO, 2008, p. 22):

Nesta rua, minha casa é uma das mais antigas. [...]

Esta casa era chamada pela antiga dona e administradora de “O Casarão”, mas todos sabemos que moramos numa Cabeça-de-Porco. [...]

3 Compositor e escritor, Luís Capucho nasceu em Cachoeiro do Itapemirim (ES), em 1962. É graduado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Com seu primeiro romance, *Cinema Orly* (1999), Luís Capucho foi galardoado com o Prêmio Arco-Íris dos Direitos Humanos (2005). Além de seu trabalho como ficcionista, é também compositor, tendo lançado o disco *Lua singela*. Algumas de suas composições foram gravadas por intérpretes da MPB, tais como Arícia Mess e Pedro Luís.

Além do corredor, o alpendre e o nosso banheiro são pavimentados com esse mesmo ladrilho refrescante, esse ladrilho com estrelas desenhadas, negras e amarelas. São eles com seu brilho fosco, sua aparência luminosa e fresca, indício de uma vida luxuosa para a cidade, ou quem sabe, eles indiciam algo que não suponho para o meu espírito.

Neste corredor, logo após subirmos os degraus de pedra, temos à direita a porta do primeiro dos quartos. Uma porta de madeira que se abre para os dois lados, ao meio, também muito antiga e alta. [...]

Aprisionado que estou no tempo de agora, pouco imagino o que poderia ter sido essa casa quando foi construída, entretanto, esse cômodo, por ser o primeiro da casa e por ter janelas que dão para a rua, deve ter sido uma sala da casa original. (CAPUCHO, 2007, p. 9).

Se ali, diante dos tipos díspares que habitam os cômodos (dentre eles, Júlio, o rapaz negro; Gaúcho; Carlos, um nordestino; o sr. Oliveira; seu Verúcio; Valdir; Arthur e Guilherme, considerado o “[...] homem mais bonito e sensual da Cabeça”, (CAPUCHO, 2007, p. 15)), o narrador-protagonista não consegue dominar o seu local de habitação, na cidade, o trânsito será a saída para circular com o seu amante e encontrar, entre casas de praia abandonadas e moitas obscuras o seu espaço de prazer. Ainda assim, a postura desviante não deixa de transparecer na trajetória do personagem, posto que, diante do flagrante da polícia, a sua fragilidade aflora diante da constatação da intolerância e da homofobia.

Mas, ao contrário da Lisboa de Daniel Skramesto, a cidade de Niterói de Luis Capucho é apresentada de maneira compacta e gradualmente dividida entre as zonas privilegiadas de certas regiões litorâ-

neas e os sítios marginais por onde os personagens circulam e concretizam as suas aventuras clandestinas. Assim, da Baía de Guanabara, passando pelo Forte e pela pequena Praia da Boa Viagem, até à área da praia de Jurujuba, o narrador apresenta o espaço urbano com o mesmo recurso perspectivador que utilizara ao apresentar cômodo a cômodo o antigo Casarão, residência convertida na Cabeça de Porco:

Depois do Forte, onde estão construindo uma estrada ligando-o à praia de Boa Viagem, encontramos uma fileira de manilhas enormes, gigantes, e, logo na primeira fila, entrando mato adentro, mora uma negra. Tem o fogo aceso, cozinha alguma coisa numa lata. Enquanto caminhávamos desde a praça até ali, a noite ergueu-se inteira e engoliu a cidade. As sombras em volta da lata de comida, o cheiro da fumaça, o grande espaço negro do céu sobre o mar, o matagal onde estavam as manilhas, as estrelas no céu escuro, tudo nos é indiferente. Temos tesão! (CAPUCHO, 2007, p. 56).

Se o recurso de representar o personagem sob o signo desviante de um animal do subterrâneo e sob certas prerrogativas condicionantes dos espaços por onde circula pode parecer uma recuperação de certa tradição ficcional brasileira, como a que ocorre em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, por exemplo, e ainda que pese sobre esta representação uma repetição de certos lugares-comuns na criação do homossexual – um indivíduo pintado com as cores da marginalidade, do isolamento e da abjeção –, não podemos cair na armadilha de reduzir a novela de Luis Capucho apenas a tais condições. Isto porque, ao dar uma voz narrante ao seu protagonista, o autor de *Rato* não só aposta numa autonomia do sujeito homossexual na exposição de suas aventuras e trajetória homoeróticas, mas também

revigora e, conforme bem sublinhou Lugarinho (2008, p. 22), “[...] exercita seu direito à existência e à sobrevivência”.

Deste modo, não poderia ser outro o desfecho da novela, se não a continuidade do trânsito e do nomadismo deste personagem. Ao verem a Cabeça de Porco invadida, o protagonista e a mãe retiram-se e vão morar num porão de uma casa em Jurujuba. Lá, ainda que a pobreza seja uma realidade flagrante, a privacidade parece ser um ganho compensador. A mãe dedica-se à religião cristã, acreditando piamente na volta de Cristo, já o protagonista, cético em relação às crenças evangélicas, passa a observar os rapazes, que ele descreve como “[...] verdadeiros Cristos descidos dos céus, entre nuvens, aureolados por luzes” (CAPUCHO, 2007, p. 126).

Ou seja, os principais personagens que compõem a trama de Luís Capucho, em *Rato*, constituem-se como autênticos personagens nômades, da mesma forma como os construídos por Daniel Skramesto, na sua Lisboa, de *Olhos de cão*. Nos espaços urbanos pós-modernos, eles vivenciam aquela experiência sublinhada por Maffesoli (2001, p. 28), qual seja, a da “errância no cotidiano” (2001, p. 28) que não deixa de configurar um profundo sentimento trágico da vida, cuja marca fundamental é a de “[...] gozar, no presente, o que é dado ver, e o que é dado viver no cotidiano, e que achará seu sentido numa sucessão de instantes, preciosos por sua própria fugacidade.” (MAFFESOLI, 2001, p. 29).

Deste modo, os personagens de *Olhos de cão* vão compondo de maneira fragmentária os seus percursos por uma também fragmentada cidade de Lisboa. As suas mobilidades diárias, alimentadas pelo trabalho, pelo consumo, pelo desejo e pela perspectiva narrante, contribuem para a escrita de uma cartografia urbana, cujo trânsito se enquadra naquela “[...] modulação contemporânea desse desejo do

outro lugar” (MAFFESOLI, 2001, p. 29). Muito próximo desta dinâmica de circulação espacial, parece ser também a aposta do autor de *Rato*, sem, porém, ceder espaço para um olhar estante e polifônico sobre o seu contexto. Sob o enfoque e a perspectiva de um jovem protagonista, a metrópole vai surgindo sob os indícios temporais da década de 1980, cujo indício mais evidente seria a da construção da estrada da Praia da Boa Viagem. Mas, nem por isso, o texto perde em termos de efabulação, muito pelo contrário, a deambulação de seu narrador, tanto pelos corredores do antigo Casarão, numa tentativa de recuperar um espaço perdido no tempo, como pelos becos e casas abandonadas da cidade, pode ser entendida como uma espécie de errância, enquanto signo de resistência “[...] contra uma descomunal especialização a transformar o mundo todo numa simples peça de engrenagem na mecânica industriosa que seria a sociedade.” (MAFFESOLI, 2001, p. 33). E, ainda que a solidão, o isolamento e a continuidade do êxodo sejam marcas latentes neste protagonista, o afastamento daquilo que o encerra e o isola do mundo, a recusa da reclusão e o desejo por uma privacidade libertadora e liberadora parecem ser as escolhas decisivas, ainda que suscetíveis de uma não bem sucedida aventura do personagem.

Olhando, portanto, os espaços urbanos aqui apresentados e seus personagens transeuntes e habitantes, a Lisboa e a Niterói literárias ganham as dimensões daquela “[...] cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (GOMES, 2000, p. 24), de que nos fala Renato Cordeiro Gomes. Entre Portugal e Brasil, a ficção homoerótica contemporânea de língua portuguesa vai buscando, assim, seu espaço de confirmação e consolidação, sublinhando a cidade não apenas como foco de concentração da existência de diferentes experiências, mas

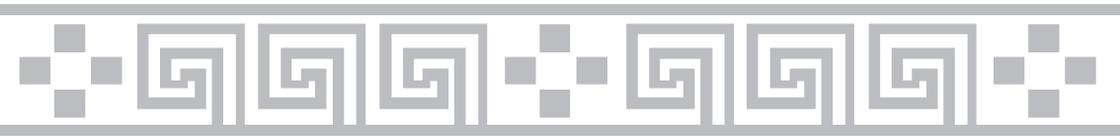
também como lugar possível onde a escrita de subjetividades sexuais fora do cânone podem produzir uma versão outra de um outro cânone. E ainda que pese sobre a cidade a dúbia condição de espaço da socialização e da infelicidade, ainda que seja representada como um mosaico de diferenças, muitas vezes, não compreendidas e observadas apenas pelas lentes do abjeto, ela ainda pode ser recriada, na feliz expressão de Eribon (2008, p. 58), como “o lugar das solidariedades”.

Os dois textos aqui apresentados, publicados na primeira década dos anos 2000, parecem mostrar, no entanto, que a tão almejada solidariedade não se concretizou como uma realidade, ainda que a visibilidade sobre a experiência homoerótica seja efetiva. Afinal, como bem pontuou o escritor português, e de maneira muito irônica na citação de epígrafe deste trabalho, a vida real, nem sempre, parece assim tão mais fácil, quando abstratizada pelas malhas da ficção. E se, como destacou Lugarinho (2008), a ficção de Luis Capucho pode ser entendida como um ponto de afirmação da literatura gay no Brasil, acreditamos que a de Daniel Skramesto, em Portugal, vem reivindicar a presença de uma expressão homoerótica na ficção pós-74, ao lado de outros nomes que ainda, infelizmente, não gozam das mesmas atenções que outros escritores.

Por fim, gosto de pensar que é possível compreender o homoerotismo em diálogo com a literatura como uma via de problematização dos enfoques dados ao cânone ficcional de língua portuguesa. Afinal, se “[...] as grandes cidades são intercambiáveis, porque aquilo que as resume é um lugar, simples ‘recipiente’, leis, uma história” (TADIÉ, 1992, p. 144), então, nas duas margens do Atlântico, nos espaços urbanos portugueses e brasileiros, outros heróis e outros barões assinalados circunscrevem o seu local e a sua história de trânsito, de existência, de visibilidade e de permanência.

Referências

- ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel. *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói, RJ: EDUFF, 2010.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Ed., 2007.
- CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CAPUCHO, Luis. *Rato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LUGARINHO, Mário. Nasce a literatura gay no Brasil: reflexões para Luis Capucho. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SKRAMESTO, Daniel J. *Olhos de cão*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1992.



ESCRITAS INDÓCEIS. FALAS AUTORIZADAS

Paulo César García

Importantes obras da literatura produzidas na Bahia apresentam referências sobre as identidades homoeróticas, como as narrativas de ficção *O sol que a chuva apagou* (2009), *Urbanos* (1996) e *Henrique* (2011), de Àllex Leila. As representações do homoerotismo, nessas obras literárias baianas, refletem uma visão móvel ao problematizar noções de gênero e diversidade sexual. Seja pelo convite ao gozo libertário, seja pela quebra de conceitos paradigmáticos e pelas outras ordenações do desejo, há, nos múltiplos devires do sujeito, uma forma peculiar de falar de si. De certa maneira, este campo de visão é refletido pelo poeta modernista baiano Sosígenes Costa,¹ com a poesia Pavão Vermelho:

1 Sosígenes Marinho da Costa (1901-1968) nasceu em Belmonte, sul da Bahia, cidade presente em diversos poemas memorialistas da infância do autor. Com 25 anos de idade, mudou-se para Ilhéus, cidade em que produziu a maior parte da sua obra e trabalhou como professor primário, telegrafista, escriturário e secretário da Associação Comercial local. A partir de 1928, estreou na imprensa e colaborou com o jornal *Diário da Tarde* e, esporadicamente, com periódicos de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Inicia na literatura em 1920, contudo, só em 1959 que seu primeiro livro é publicado, a *Obra Poética*, editado pela Editora Leitura do Rio de Janeiro. O livro lhe conferiu o Prêmio Jabuti de Poesia, em São Paulo, e o Prêmio Paula Brito, no Rio de Janeiro.

Ora, a alegria, este pavão vermelho,
está morando em meu quintal agora.
Vem pousar como um sol em meu joelho
quando é estridente em meu quintal a aurora.

Clarim de lacre, esse pavão vermelho
sobrepuja os pavões que estão lá fora.
É uma festa de púrpura. E o assemelho
a uma chama do lábaro da aurora.

É o próprio doge a se mirar no espelho.
E a cor vermelha chega a ser sonora
neste pavão pomposo e de chavelho.
Pavões lilás possuí outrora.

Depois que amei este pavão vermelho,
os meus outros pavões foram-se embora.
(COSTA, 2001).

A poesia de Sosígenes Costa expressa o choque com o universo heterocentrado, dada sua aversão aos códigos morais, hierárquicos e hegemônicos, situando, num alto tom de lirismo, um eu que reverbera um corpo e se deixa evocar pelo sentimento de paixão pelo outro do mesmo sexo. Se o texto convida a pensar a descentralização da imagem do eu, negando as convenções do amor heteronormativo, é porque dá sinais para o gesto amoroso denunciado pelo envolvimento homoerótico.

Nesta primeira parte introdutória e de breve consideração analítica, busco refletir a poesia de Costa. Ele responde às inclinações do sujeito a despeito do gesto de transitoriedade, de experiências fragmentadas e das demarcações estreitas com o desejo. A festa púrpura se constitui no corpus do texto com as amostras da abertura do indivíduo fazendo apologia à diversidade dos afetos, marcado pela representação do pavão vermelho, o único a despertar o olhar

do eu lírico. Trata-se de um cenário de embate entre o verbo e o gozo em que se destacam frente às assertivas de si criadas no texto, do eu que se entrega à sedução, tornando visível o ser desejável.

Mesmo declarando-se enamorado do pavão vermelho, a revelação de si é restritiva, pois a identificação com o amor de viés homoerótico corresponde a uma prática fora de lugar, revisitando aí também o desejo escuso, segundo as considerações dogmáticas da dicotomia heterossexualidade/homossexualidade. Depois de amar o pavão vermelho, os demais pavões se evadem do espaço, como se enunciassem uma história que traz em mente as interpelações que enfatizam o modo compulsório dos relacionamentos individuais heterossexistas, abreviando, por sua vez, a subcultura gay no estado de exceção e na condição de subalternidade. O falar de si é partilhado por um lugar oblíquo e é por onde ensaia o cruzamento da cultura de gênero, a exemplo do que se mostra no verso: “esse pavão vermelho sobrepuja os pavões que estão lá fora”.

Dito isto, a poesia de Costa reescreve os questionamentos sobre as polaridades que envolvem a orientação sexual, a partir de noções que reiteram a fluidez da identidade e daquelas que não se ocultam a criticar e a desconstruir as referências históricas que se aplicavam ao sujeito homossexual descrito como indecente, desviado, imoral e pervertido. É nesse sentido que o lirismo de Sosígenes Costa preserva nuances que colaboram a pensar o sujeito no tocante à exclusão, ao gesto de domesticação de si e às estruturas débeis do sistema sociocultural, bem como pelas significações ortodoxas e hierarquias estabelecidas.

O uso da linguagem metaforizada da poética de Costa permite visualizar a margem, o movimento do olhar que emerge o eu transitório, o instável, o que fratura o social. O olhar para o pavão vermelho

aparece para dissolver o instituído e os conceitos transversais das identidades com os quais pode compreender o processo de relacionamento sujeito/objeto, heterossexualidade/homossexualidade.

A representação do homoerotismo na literatura tem levado em conta leituras que decodificam os estereótipos, performances, modelagens, como as que visam às hibridizações a despeito dos relacionamentos interpessoais. O poema “Pavão vermelho” vem à mente para rever papéis e os constructos de histórias e experiências com as subjetividades. Como dito anteriormente, o texto instaura um perfil crítico acerca da opressão, da intimidação, da disciplina, de corpos dóceis que levam a amparar discursos que celebram e autorizam as coexistências. Legitimar um discurso literário sob o código da subcultura gay em pleno modernismo brasileiro é buscar investir nas sanções sociais nas quais pudessem ancorar o direito ao corpo e com a promessa de desfiar os tecidos fundantes que expressam a subjetividade de forma subjugada e regularizada pela opressão e pelo determinismo naturalista.

Por esse ponto de partida, a minha leitura adentra em algumas posturas da subjetividade homoerótica ilustradas na contemporaneidade. Quando nomeio o texto de “Escritas indóceis. Falas autorizadas”, reitero o posicionamento de Foucault a respeito do modo como os estados modernos buscaram gerir a vida, mais do que infligir a morte, tal como raciocinava ou a imagem de controle que se dá aos corpos, de sujeitos que se deparam com o discurso de serem irrecuráveis para a ordem, de corpos em estado de anomalias que, como pregavam as teorias políticas e sociais de base biológica, no ápice do século XIX, deviam ser efetivamente exterminados do corpo social, como espécies de cancros ou tumores (AGAMBEN, 2002, 2007).

Foucault pensou o poder disciplinar moderno se diferenciando do poder soberano, por se apoiar sobre a gestão e a maximização da vida mais do que pelo direito de morte, pelo exercício de uma violência controlada, pedagógica, individualizada e, ao mesmo tempo, coletiva, na esfera da população. A mesma postura de Giorgio Agamben (2002) que alerta para o quadro que pincela o século XX: a emergência da sociedade de controle, da sociedade globalizada e midiática, a ascensão do funcionamento, no âmbito dos próprios Estados, de práticas de extermínio, de tortura e de violência sobre aqueles corpos considerados, também, como corpos de exceção, corpos que se destacam e se excluem da ordem social, da multidão, da população, corpos que se individualizam por sua rebeldia diante da soberania da lei ou da norma.

Considerando essa noção, viso à nova geração da literatura baiana: a narrativa da escritora Àlex Leilla. Ela dialoga com o pensamento foucaultiano e é tributária de uma escritura que procura atingir o lado mais criativo de si. Com a reabilitação dos exercícios de aperfeiçoamento, de gestos de condutas, das formações subjetivas e de poder, de gestos que são calcados na história da sexualidade ocupada por situações pessoais vividas e criadas, Foucault ainda provoca:

A sexualidade faz parte de nossa conduta. Ela faz parte da liberdade em nosso usufruto deste mundo. A liberdade é algo que nós mesmos criamos – ela é nossa própria criação, ou melhor, ela não é a descoberta de um aspecto secreto de nosso desejo. Nós devemos compreender que, com nossos desejos, por meio deles, instauram-se novas formas de relações, novas formas de amor e de criação. O sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa. (FOUCAULT, 2004, p. 260).

O trecho citado busca ilustrar os novos meios de relação consigo mesmo, reforçando o enobrecimento de si vinculado a outros regimes e promovendo uma estética da existência no presente por uma forma de resistência à normalização. Portanto, uma nova forma de vida só poderia ser alcançada por intermédio de uma alternativa aos modos de relacionamento socialmente prescritos e institucionalizados.

Como hipótese de leitura, o imaginário artístico que se ostenta com os paradoxos do turbilhão amoroso caracteriza a obra de Álex Leilla, a exemplo dos fetiches, dos fantasmas do sistema heterossexista, da ruptura com a sacralização do mesmo e também exercita imagens que projetam a dor, o medo, o desejo afrontado.

§

Álex Leilla estreou como escritora na década de 90 do século XX, com os livros de contos *Urbanos* (1997) e *Obscuros* (1999). A partir dos anos 2000, publica o romance *Henrique* (2001) e integra a coletânea organizada por Luis Ruffato, *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004). Posteriormente, publica a novela *O sol que a chuva apagou* (2009) e o recente *Primavera nos ossos* (2010). Professora de Literatura em uma Universidade Pública baiana e Doutora em Literatura Comparada, o estilo próprio da escritora surpreende pelo domínio introspectivo e pelos diálogos com os seus predecessores, a exemplo da literatura de Caio F., Ana Cristina César e André Gide e da musicalidade de Renato Russo.

É, sobretudo, através do livro *Henrique* que procuro refletir os anseios do protagonista, que dá nome ao romance e que narra o dilema com a orientação sexual, o incesto culminado pela relação homossexual com o pai e os relatos do pai sobre o afeto e desejo sexual com o irmão deste. A centralidade da história, da ação do per-

sonagem principal, pode ser desdobrada em micro-histórias e nas múltiplas consequências que são entrecruzadas. O amor que nutre por Victor, melhor amigo desde a infância, atravessando a adolescência e indo até a maturidade passa pelos percalços da dúvida, do medo, do questionar a si a despeito da identidade sexual. O narrador, que também protagoniza a sua história, interage com as diferentes experiências de si e com a focalização de textos de outros autores, remetendo ao corpus discursivo a outridade, num contraponto para repensar os murmúrios que soam e declaram o inconformismo com o sistema logocêntrico e com as estruturas binárias.

Henrique guarda ainda um lado de “estranhamento” do real, utilizando-se de determinadas linguagens que espreitam a subjetividade a partir de deslocamentos de discursos; melhor dizendo, apreende marcas de sujeitos em instâncias possíveis para questionar como se movem os desejos homossexuais. Com raro apuro de sensibilidade, a escritora carioca Ana Cristina César declina, em seu texto, a versão do sujeito feminino, o que pode pautar para a narrativa de Álex Leilla como dos demais autores brasileiros sobre o sujeito gay:

Acho que talvez pelo fato histórico de a mulher ser marginal, talvez ela tenha mais ouvido para falar um outro discurso. Ela tem alguma coisa de outro para dizer que ainda é meio esquisito. Uma outra fala. Como diria? Uma fala da minoria. Levanta uma outra poeira. (CÉSAR, 1993, p. 40).

Este olhar pode atravessar a estrutura romanesca de *Henrique*, na perspectiva de ancorar o relacionamento vivenciado pelo narrador-protagonista que constrói, com habilidade, o lócus de seu enunciado. No texto, acirram-se sinais que marcam a representação, a paranóia, o arbítrio, a perseguição, o autoritarismo, o con-

vívio familiar e a formação da cultura brasileira e ocidental e, por outro lado, a quebra destes conceitos, gerados na figura do pai de Henrique, que torna patente o gesto de amizade com o filho expressando afeto e amor fraterno, mas que se transforma, no dado momento em que Henrique, além de admirá-lo, confessa o sentimento de amor carnal, o desejo sexual pelo próprio pai.

A palavra homem para mim estava diretamente relacionada à imagem do meu pai. Mas ele sempre foi ligado a todas as formas de vida que há na Terra, sem predileção especial por nenhuma e convivendo naturalmente com todas, como eu procuro até hoje viver, como sempre procurei e nunca pude. Há formas de vida que desentendo completamente, há outras que odeio...

[...]

Meu pai uma tragada lenta e profunda, os glandíolos que ele me trouxe ontem ainda vivos, as pausas que seguem sozinhas, independentes de um querer definido. Meu amor. Depois do amor, pode-se furar mesmo os olhos. É coisa mais certa de se fazer. (LEILLA, 2001, p. 141-144).

Também, desde criança, Henrique sente afeto por Victor, considerado seu melhor amigo. Com Victor ele não compreende ainda bem a atração de estar junto e se mostra apreensivo com os falares e olhares alheios destinados a eles, situação que Vic não suporta, não deixa barato, é mais definido e assume a sua homossexualidade.

Sempre as mesmas notícias de intolerância, de pouco, nenhum respeito. Conhecia poucos homens condenados a ingressar no maravilhoso rol da minoria sexual. E mulheres, nenhumazinha. Em oposição a

mim e naturalmente disposto a matar-se-preciso-fosse em nome de sua sexualidade, o Vic se movimentava. Seguro. Pleno. A ele era indiferente o que se teorizava, o que se pensava, o que se falava. Anormalidade, carma, tamanho de cérebro ou genes, pro meu amigo, nada significavam, era coisa de gente sem o que fazer. Caso incomodassem, metia a mão. E pronto. Eu já não tinha tanta segurança assim do que podia provocar com minhas mãos. (LEILLA, 2001, p. 62).

Esse universo é ainda mais tensionado quando Luis confessa ao filho a relação homoerótica com o irmão. Um relato franco e aberto de pai para filho que, para ele, não constitui nenhum problema de fórum excludente, pernicioso ou perverso. Luis e o irmão Leão sentem amor desde criança, despertado pela atração física, criando entre si um amor sem traumas. Parece que a trama espreita o imaginário social cujo ato confessional adentra no espírito de descobertas, de desmascaramentos do regime disciplinar, criando personagens que não se excluem do meio social, transitando livremente por um lugar nada confortante para o seio familiar, até a descoberta do pai, de Luis e Leão, que exalta a condição sagrada e pecaminosa do sexo entre os irmãos.

Meu pai me contou uma vez a sua história, ou parte dela, talvez. Quando completara cinco anos e o tio Leão tinha oito, a mãe os pegara nus. Cinturas coladas, fundindo-se numa só. Foi um escândalo. Ah! Ele adorava o Leão, cresceram assim, unidos. Dormiam abraçados sempre que podiam. Acariciando-se, mordendo-se um ao outro. Faziam tudo juntos. E apanhavam juntos também. Os pais estranhavam tanta proximidade. – E trepávamos sempre. Muito além do que podíamos. Não tínhamos outros amores. Éramos um pro outro. Até os meus 17 anos, ninguém

sabia que a gente se amava. A-t-é-q-u-e-u-m-d-i-a... –
Enfim, descoberto tudo, ficou claro que não era só
uma brincadeira de criança, pois, mesmo depois da-
quele flagra (pelo qual fomos seriamente punidos,
é bom que se lembre), nós nunca deixamos de nos
amar. Então vieram mais porradas, todas as repres-
sões, todas as pieguices, todos os chavões dramáticos.
(LEILLA, 2001, p. 63-64).

Luis abala o pensamento dicotômico *normal versus anormal* ao relatar para o filho o amor homossexual com o irmão, não somente ratificando ser um transgressor em relação às regras e valores da cultura ocidental brasileira, como também desestruturando os modelos da cultura judaico-cristã, fazendo ruir um modo de vida fundado no exercício identitário *homem versus mulher* e os sentimentos amorosos vinculados aos laços familiares.

O relato de Luis aponta para a representação da subjetividade que critica o formato do sistema cultural, que é, de certa maneira, questionada pela presença do narrador e ouvinte da história do outro. O narrador-protagonista ganha, no texto, a condição de intérprete; ele vê o personagem Henrique no retrato pinçado pelo pai, ou seja, personagem e narrador se veem, como no palco, encenando a si mesmos, fantasiando um desejo encoberto e logo se desmascarando, diante de uma realidade não consentida. O protagonista detém o poder de se performar em outro e de fazer de si um experimento com o relacionamento “pervertido” com Luis. Emerson Inácio, em seus estudos sobre crítica literária, aborda a procura de um processo mais nítido e menos estreito contra os julgamentos tradicionais e hegemônicos de “reflexão artística dos elementos que têm construído a agenda das vivências homossexuais mundo afora” (INACIO, 2010, p. 11).

Partindo desse pressuposto, pode o sujeito gay ocupar outro lugar de fala que não seja a do marginal, do maldito ou do perseguido? Quais histórias são narradas sobre gays e não interpretadas pela cultura hegemônica? O apelo à empatia da alteridade, da outridade, da diferença e, paradoxalmente, do procedimento em tatear códigos em busca da caça às palavras mostra um outro lado, o de reproduzir o controle dos corpos para “a perpetuação do interdito sobre a sexualidade, e por silenciar ou punir tudo e todos os que não são contemplados pela moralidade burguesa ou que nela não se enquadram”, como bem define Inácio (2010, p. 113).

O ponto de vista apresentado por Inácio (2010) é pertinente com o discurso de Antonio Candido diante dos percursos críticos que conclamam o direito à literatura, estampando aí o exercício de como exercitar, pela articulação estética, saberes, outras novas ordens de enunciação, ou melhor, convocar uma nova epistemologia capaz de criar condições de entendimento de obras literárias cujas autoria, recepção, conteúdo ou espaço de circulação priorizem leituras sobre a configuração da homossexualidade no espaço literário.

Quer dizer, como pensar o acesso à literatura pela expressão da subjetividade homoerótica? A respeito do instrumental da linguagem que dimensiona o cultural e o político no estético, atentando para o contexto social, cabe, então, situar o que José Carlos Barcellos focaliza no âmbito do eixo literatura-homoerotismo:

[...] a necessidade de combater a homofobia onde quer que se manifeste; manter um olhar crítico para a relação entre liberalização dos costumes e a lógica do capital (submissão da vida ao capital) e o imperativo da vigilância, acerca das implicações práticas das posturas teóricas assumidas. (BARCELLOS, 2002, p. 16).

Sensível aos apontamentos de Barcellos, tendo em vista os apelos do capital e da lógica imperialista da cultura ocidental no trato da reprodutibilidade dos padrões de vida *versus* o exercício da subjetividade ex-cêntrica, a literatura de Álex Leilla se recorta por um plano verticalizante, livrando-se da “mesmice da construção do sujeito” (SPIVAK, 2010).

O romance *Henrique* é um drama de ápice folhetinesco com relatos que mexem com as estruturas do real, com confrontos e tensões, a despeito das identidades sexuais situadas entre o fascínio da descoberta do prazer pelo protagonista, da perplexidade de mirar o corpo do amigo Victor e o desejo pelo pai que, no decorrer da história, nomeia Victor como amigo, definindo, claramente, o dilema com o amor homossexual, mesmo considerando-se como genioso: “[...] sempre tive um gênio maldito, construtor de imagens malditas” (LEILLA, 2001, p. 19). Diante disto, o texto fornece suprimentos para refletir o universo cultural homoerótico que é instigado pelos percalços do narrador e protagonista, como se nota em um dos muitos pensamentos do personagem.

Ver é quase uma paz, mas há muito mormaço entre mim e as formas. Pois eu estou dissolvido. Sem chão, sem tempo. As nuances me perseguem. Ninguém sabe do que preciso. Que é meu corpo. Um beijo e... oh, vão pro inferno com esses pedidos! (LEILLA, 2001, p. 19).

Com as imagens malditas, a autora cria um enredo, por meio do olhar pernicioso do narrador, procura um alinhavado de “estranhamentos do real”, o que garante o peso de espaço textual simples, mas, ao mesmo tempo, complexo e competente. A voz do narrador flagra instantes de personagens, que são inseridos no abrigo, lugares internos, como a casa do avô que se acha na tarefa de sempre restituir

o dever de homem dominador com ares patriarcais. Henrique e Luis ora se curvam a este domínio e, nos espaços da casa, como o dormitório, vivem como no exílio indesejado, ora manifestam, claramente, o poder de transgredir os valores ditados pela figura do avô. É neste espaço que os irmãos se amam, filho e pai se amam, Henrique e o amigo se amam. A trama costura um tecido textual desfazendo ecos outrora dominadores com debates acirrados sobre a assunção dos desejos homoeróticos, com as marcas do complexo edipiano. Assim, o dispositivo do discurso afere as múltiplas evidências que compõem o quadro de imagens transgressivas, de excentricidades e domínios de um realismo que não se vê, mas se torna visível com ecos presentes do imaginário ficcional.

Se o medo inexistente no âmbito dos desejos de Luis, Henrique busca seguir os passos na via de mão dupla do pai. Este sentido do medo reporta a Bauman (2008, p. 48), que politiza o tema do *medo líquido*, quando analisa que “[...] o que dá medo é o anormal, o fora do comum, o inesperado, o sem razão: as mesmas qualidades que caracterizam o ‘injusto’”. Por este viés, os argumentos da anormalidade, que estão fora da personalidade de Luis, que não se sente anormal e excluído do sistema por desejar homens, afloram no entendimento de Bauman, legitimando o pensamento do pai de Henrique, barganhando o não-dito, o interdito, o lugar da desordem, das entrecruzilhadas entre o racional e o irracional como via de acesso para pensar o outro.

Se a representação da literatura de Álex Leilla oferece a perspectiva de visibilidade do sujeito gay, ela recai em um processo discursivo menos pedagógico, como requer Barcellos (2002), porque não se propõe o critério formador do indivíduo, mas questionador, à medida que as pistas são permitidas para visualizar como se insere e se representa o gay em suas inúmeras fronteiras e entre possíveis

formas de se subjetivar. A narrativa evoca os mediadores culturais, autores literários e composições musicais do grupo Legião Urbana, apropriando-se do recurso híbrido para compreender, nos termos flagrantes do eu narrador-protagonista, os contornos e estereótipos das identidades com as quais visa o desmanche, o choque cultural de classe, a ruptura com o logocêntrico.

O tempo que foi, está, é. Sempre. Vou dizer, sim, que ele já não era um menino, meu grande amigo de infância. Como eu também já não era pra ele, há tempos. Almoçamos sanduíches. Tomamos banho. Juntos. No boxe do banheiro do quarto, juntos. Nos masturbamos um ao outro. Deitados na cama, nos olhando, cansados. Tínhamos coisa de 15 anos. Não, espere: 14 ou 13. O Vic se deitou de bruços e fechou os olhos como quem ia realmente dormir. Mas não vai, pensei eu, porque ainda quero te comer... Aproximei-me. Eu demorava a penetrá-lo. 'Posso?' A coisa velha que todo homem recria: o amor. Livro de cabeceira. Palavra coberta de sinônimos que em nenhum outro nome acha de promulgar sua vastidão. Creio que se traduz inteira na sequência de *Strangeways, here we come*, ou em *Without mercy*, ou amplia-se até a última instância em *A montanha mágica*, *Andrea Doria* ou *Por enquanto*. Mas também está em *World leader pretend*, mais ainda em *Só (solidão)*, em *Culto do amor*, em *Dois elefantes*, ou em... Não, não adianta, não vou conseguir. É uma relação doentia com a linguagem, eu sei, preciso mesmo é me calar. Um momento, por favor: [...] Pensar, eu sempre pensava, entre passos e olhares lentos da varanda pro quarto, que podia abrir um conto de Caio Fernando Abreu e penetrar outros mundos. (LEILLA, 2001, p. 114-116).

Percebe-se a forte sedução pelo amigo com quem, desde a infância, mantém contatos sexuais. O percurso da história vai dando mostras do forte desejo do personagem, em um panorama amplo e disseminador com o desejo homoerótico, sem dar brechas a nenhum conceito ou regra que barre o ato homossexual com Vic. Assim, também no relacionamento amoroso e sexual com o pai e na relação vivenciada por Luis e o irmão, configura-se o excitação do corpo no plano da excentricidade afetiva, erótica, cultural e sexual.

Sou completamente tarado por duas pessoas no mundo, meu pai: o Vic e você. – O contrário de Laio & Édipo... – sorriu meio pra si – Bem, você sabe que eu concebo o amor como um ato sagrado e livre de quaisquer implicações ‘socioculturais’... Que estou dizendo? Não era exatamente essa palavra que eu queria... Ah, que escassez de sentença, não? Fico meio esvaziado nessas horas... É que também sempre considerei essa história de Édipo uma grande cascata, ou, se preferir, a forma mais enraizada de conter os impulsos sexuais, socializá-los, distribuí-los de maneira que o progresso da humanidade não fique ameaçado... Eu não sabia o que dizer diante da lucidez de Luis. Me sentia despreparado pra qualquer coisa que não fosse *aquilo que meu corpo pedia*, ou seja, o corpo dele. Então lhe confessei que eu estava meio confuso, mas que nem por isso queria abrir mão do meu desejo. (LEILLA, 2001, p. 92-93).

Em estudo sobre a manifestação do corpo, Wilton García afirma que “[...] a erótica aparece na expectativa do trânsito. O EROS, como agente intermediário do corpo, trata de adequar as condições possíveis para manter a energia pulsante da vida”. (GARCIA, 2001, p. 89) Parece, então, que a posição do crítico, ao dizer que “[...] dentro dessa circulação apresentada, o objetivo principal seria ‘estar em

atividade, não importa a chegada ou partida, mas sim o deslocamento num movimento entremeio. Portanto, a erótica está no intervalo, nessa apropriação de acontecimento momentâneo” (GARCIA, 2001, p. 89), o que dialoga com a performance sexual do protagonista.

A noção apresentada por García corrobora a identificação do enlace afetivo e sexual de Luis e Henrique. Quero dizer, o interior e o exterior, o emotivo e o corpo e o ato homoerótico em si se desdobram, se deslocam para a zona intermediária, no entre-lugar do discurso, ou seja, o sentimento fraternal de filho para o pai é interrompido, sobressaindo o estágio momentâneo de desejar o corpo do sujeito, do homem, do tesão “em atividade”, para além do permitido e do referencial.

Esperou que eu entrasse primeiro no quarto, e quando o fez, foi como eu o convidasse: passos demorados, olhares em círculo. Pensei que ele agia assim pra me deixar à vontade. Parei de tremer, que fosse tudo pro inferno. Perto dele só achei paz. Nas elaborações dos carinhos, nos gemidos, nos ‘eu te amo’, termos que trocamos. Eu ia imitando os gestos dele: se ele me chupava, eu retribuía, se buscava minha boca, eu retinha também a dele. Ele disse que me amava. Me apertava nos ombros, aproximando nossas respirações exaltadas. Orelhas envolvidas por línguas. O aglomerado de cheiros expulsou de vez qualquer tensão. Verbo quase não houve. (LEILLA, 2001, p. 94).

É possível remeter esse quadro de representação do afeto homossexual entre os dois pela ótica da cultura *queer*, que fundamenta as estratégias políticas do “desejo homoerótico como injúria homossexual” (GARCÍA, 2001, p. 91). Os corpos desnudados são revisitados por outros sentidos; eles não mais atuam, na cena homoerótica, como pai e filho, o que se pode notar pelo que diz Henrique:

Depois que nos amamos, ele permaneceu como sempre, companheiro e amigo.

[...]

Meu pai, uma tragada lenta e funda. [...]

Meu amor.

Depois do amor, pode-se furar mesmo os olhos. É coisa certa de se fazer. Podia arrancar os pêlos dele pra não tê-los tão próximos, como uma ameaça após o amor. (LEILLA, 2001, p. 112; 144).

Considerando a história de vida de Luis, doutor e professor de História, que mantém um intenso amor pelo irmão, se casa com uma colega de faculdade, uma mulher que tem problemas psíquicos e que gera o conflito em Henrique para saber exatamente sobre o paradeiro da mãe, já que ele foi criado pelo pai, Rique, assim apelidado, é sujeito e objeto da sua própria história, pois seu olhar se debruça por territórios subversivos da existência. Neste sentido, a leitura do *queer* pode ser aqui interpretada não somente pelo desarme dos binários, mas pelos constructos de ex-centricidades que apontam para o centro, de modo a desalinhar as incidências e demandas de significados ordinários pelas quais os indivíduos são representados. A questão central do *queer*, a meu ver, encontra ainda comprometida com a ordenação falocêntrica e é apontada por Rick Santos, o qual afirma que ela

[...] existe nas repetições e em tudo aquilo que *não* pode ser absorvido/contido pela linguagem falocrática. E, é exatamente a ‘instabilidade’ ou ‘flutuação’ causada por esse *excesso* que permite o nascimento e a continuação da resistência criativa de significação *queer* que não deixa corromper/incorporar. (SANTOS, 1999, p. 1, grifos do autor).

Ressalto, ainda, que a representação e atuação escritural do sujeito homoerótico na obra *Henrique* exercita o direito de problematizar o direito à diferença, o direito a leituras sem esquivas, não elencadas por situações de gozo pelo gozo explícito. Sobretudo, o narrador demonstra situar o perfil de sujeitos do desejo que não se revelam como frágeis nem pela recusa de vivenciar o amor entre os iguais, como também não se recusa a rasurar o “conforto” identitário heterossexista e nem o lugar dos que apostam em um novo formato de existência. Isso pode ser bem colhido pela análise crítica de *Rato e Cinema Orly*, de Luis Capucho, feita por Mário César Lugarinho, ao demonstrar que a “Literatura Gay deve ser mais um seguimento, mais uma possibilidade, mais um elemento de problematização àqueles que desejam um cânone inevitável e cristalizado em suas opções de classe, etnia, origem local, sexo e/ou gênero” (LUGARINHO, 2008, p. 23).

Para analisar um cânone literário, existem aspectos que importam no seio de leituras interpretativas e não se deve admitir a ideia de que apenas uma visão misógina ou homofóbica retrairia a exposição de uma obra literária gay ou de temática gay. Questões como qualidade estética da obra, recepção de texto pelos leitores comuns ou mais especializados na crítica literária, absorção da obra pelo mercado e da própria temática interferem na produção de escritas e de criação de linguagens que afinem com o mercado editorial (SILVA, 2008, p. 29).

Com a leitura das obras de Álex Leilla, aqui, especialmente, do livro *Henrique*, percebo que estas têm uma qualidade estética que, diante dos elos sociais e culturais, mergulham sentidos entre o dito e o interdito que não giram tão somente a respeito do tema da orientação sexual, mas, também, dos critérios que regem o trabalho do artesão. A obra se constitui como um processo de lapidação da linguagem e

incorpora signos que vão, paulatinamente, encontrando um lugar para serem desconstruídos, ou melhor, simulam o efeito de estranhar um dado sentido do real. Com o gesto da infâmia, que não firma os rótulos do complexo edipiano, a recepção da obra tem gerado críticas significativas, como a absorção de uma linguagem lírica e dramática, mais crua, mais incisiva e vertical, conforme Seffrin (2001) que, de modo reflexivo, enaltece o protagonista, com a “[...] carga de fragilidade e desencontros – que só o humano comporta –, tem carne, músculos, fome de amor e se sustenta” em que se pode deduzir a face identitária do homem com a demanda do amor homoafetivo.

Álex Leilla dialoga com uma imagem criada por Caio F., a dos paradoxos do real, manifesta um modo mais libertador e emancipa o contato amoroso homossexual. Os personagens de Caio F. sofrem por não se realizarem afetiva e sexualmente, sofrem por amor não correspondido, vivem no silenciamento e no modo de extravasar um lado pernicioso do sexo homoerótico. Ou seja, o lado pernicioso aflora no acúmulo de gestos e de vozes, atitudes e desejos, fazendo a travessia entre os instigados frutos do amor maldito e marginal:

Sentei na cama, mãos nos bolsos. Ele chegou muito perto. Volume esticando a calça, bem próximo do meu rosto. O cheiro, o cigarro, suor, bosta de cavalo. Enfiou pela gola da minha camisa, baixou os dedos, beliscou o mamilo. Estremeci. Gozo, nojo ou medo, não saberia. Os olhos dele se contraíram. (ABREU, 1997, p. 38).

Por outro lado, a interdição não deixa de ser registrada em ambos os autores, seja na ambiência familiar e em suas personas domesticadas pela estrutura societária que as relações gays sempre corrompem. Os romances de Álex Leilla e Caio F. se habilitam no

confinamento da casa e, logo depois, extravasam nos quartos e na rua. No caso em estudo, Henrique, já homem adulto, faz sexo com outros homens enquanto o nomeado namorado Vic realiza um curso de Pós-Graduação no exterior:

[...] nessa época eu namorava um rapaz de Botafogo. Quer dizer, não namorava exatamente, mas nos víamos vez em quando, íamos ao cinema e trepávamos. E, revela para Vic: ‘Vic, Vic! Comecei a ter medo de AIDS. Enumerar os rapazes que comi. Sonhei coisas abomináveis com meu amigo Eros, que nem *gay* era.’ (LEILLA, 2001, p. 199).

Se o preconceito de base heterocentrada e heterossexual é retomado, parece ser pano de fundo para amparar o discurso mais libertador de Henrique dado pelas “lições” do Pai, uma derrocada para as identidades fixas e para a intolerância. Desta forma, o “ensinamento” paterno não se destina a criar rótulos, definições, nomes, indo de encontro a uma política não-identitária, traduzindo, assim, as dissidências da subcultura gay. A crítica construída aos sujeitos do desejo se endereça ao entre-lugar das homoafetividades que se projetam entre as identidades, entre homossexualidades e heterossexualidades, o que implica repensar as masculinidades para além da homossociabilidade homofóbica (LOPES, 2001, p. 46).

§

Não se trata, no texto narrativo, de trazer nenhuma apologia ao desejo sexual entre pai e filhos, entre irmãos e/ou entre adolescentes, mas da representação dos relacionamentos de gênero e das estruturas de poder, atentando para os jogos de diferenças que são apontados para conceituar o sexo e o gênero e as orientações sexuais. Como ponto de partida para o questionamento colocado neste arti-

go, a minha leitura vai de encontro a um modo explícito de abordar o real dentro dos contextos culturais da diversidade sexual, buscando enxergar alguns reflexos que disseminam os lugares de fala dos marginais e dos periféricos. Talvez, aqui, caiba a noção de Scott (1994, p. 13) sobre o processo de “desnaturalização” dos conceitos que implicam classificar, hierarquizar e distinguir homens e mulheres: a organização social da diferença sexual, ao problematizar o gênero, é revelar o saber “[...] que estabelece significados para as diferenças corporais.” Estes significados variam, conforme explica a teórica, “[...] de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo [...] determina univocamente como a divisão social será estabelecida” (SCOTT, 1994, p. 13-14).

Assim, o projeto de leitura sobre o tema do desejo homoerótico no romance *Henrique* atravessa os pontos trazidos pelo pensamento de Scott, porque a concepção de sexualidade, de gênero e de identidade fere o estatuto da “naturalidade”. Vendo-se o perfil dos personagens analisados, Luis e Leão, Henrique e Luis, Henrique e Victor, eles reconstróem elos de relações diferenciáveis e apostam no social mais interpretativo quando beiram a cultura ocidental hegemônica e heteronormativa. Sobre isto, basta lembrar que o personagem Luis tem uma visão indisciplinar no que toca aos desejos homoafetivos, contrapondo a visibilidade dos dispositivos de poder que normalizam a sexualidade dos indivíduos.

Por isso, para Judith Butler, o sexo é também discursivo e cultural, como o gênero, já que este é o “ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes. O corpo é em si uma construção”. Seguindo o seu pensamento, “o corpo é performativo, a identidade é performativa”, ou seja, ele está envolto por atos de fala, pois, não somente a fala existe

no processo de entendimento linguístico, como se pode aferir, a fala está no verbo e no corpo (BUTLER, 2003, p. 27, 29). Portanto, entre a flexão da ação verbal e a corporal, entre os personagens em estudo, prevalece a fala do corpo e no corpo, em potência máxima, em construção e desconstrução, numa fronteira aberta a práticas significantes dentro de um espaço cultural de hierarquias de gênero e de heterossexualidade compulsória.

Se há quebra dos tabus, ele é proposital, pois ali se textualiza, no espaço narrativo, outros papéis exercidos e atribuídos no exótico modo de vida, desatando os nós que forçam a representação do homem nas ordinárias maneiras de amar. Assim, a literatura de Álex Leilla parodia as hierarquias e refunda outros sentidos que giram em torno dos desejos, subvertendo os dualismos orgânicos e hierárquicos, o corpo biológico e nomeações à mercê das estruturas do real falocêntricas, patriarcais, sexistas e heteronormativas. A minha leitura para o livro *Henrique* é transposta no viés da linguagem que convoca ao exercício metafórico no qual se criam existências que podem ser lidas na reconstituição de uma história já marcada pelos tempos passados e que são retomadas nos aportes da ficção para amparar marcas identitárias mais fluidas e híbridas e que se destinam a rever os potenciamentos eróticos fora dos padrões.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Sargento García. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis*. Seleção de Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007. (Coleção Estado de Sítio).

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: SOUZA JÚNIOR, José Luis Foureaux de (Org.). *Literatura e homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002.

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

CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Organização e prefácio de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993.

COSTA, Sosígenes. *Poesia completa*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura-SECULT, 2001. Edição comemorativa do centenário de nascimento de Sosígenes Costa.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

GARCIA, Wilton. O corpo espetacularizado. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton. *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã; ECA-USP, 2001.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Para uma estética pederasta. In: COSTA, Horácio et al. (Org.). *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2010.

LEILLA, Álex. *Henrique*. Salvador: Domínio Público, 2001.

LOPES, Denílson. O entre-lugar das homoafetividades. *Ipotesi, Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 5, n. 1. p. 37-48, 2001.

LUGARINHO, Mário César. Nasce a literatura gay no Brasil: reflexões para Luis Capucho. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (Org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2008.

SANTOS, Rick. *Literatura e homossexualidade: a busca de um corpo gay e lésbico textual*. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES UNIVERSITÁRIOS, 1.; SEMINÁRIO HOMOEROTISMO E LITERATURA. Niterói, RJ: UFF, 1999.

SEFFRIN, André. Henrique ou o selvagem coração da vida. In: LEILLA, Álex. *Henrique*. Salvador: Domínio Público, 2001. Prefácio.



ENTRE A TRAJETÓRIA ESCOLAR E A DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO: um estudo sobre masculinidades em corpos femininos no mundo do trabalho

Suely Aldir Messeder

Neste texto pretende-se empregar o conceito de divisão sexual do trabalho tendo como base a interpretação da trajetória do mundo do trabalho de mulheres que vivenciam a masculinidade em sua aparência física, ou seja, a masculinidade em corpos femininos. Para isto, dividiu-se o texto em duas seções e mais as considerações finais.

Aqui, pretende-se revelar a estrutura do mundo do trabalho na Região Metropolitana de Salvador (RMS) e como se dá a inserção destas mulheres. Deve-se salientar que o diálogo teórico desenvolvido nesta pesquisa sobre o conceito de divisão sexual deve ser visto criticamente, como recomenda Hirata e Kergoat (2007, p. 598-599):

Contudo, esse balanço, por mais positivo que seja, não deve ser confundido com um grito de vitória. Pois, simultaneamente a esse trabalho de construção teórica, entrou em declínio a força subversiva do conceito de divisão sexual do trabalho. Agora o termo

é usual no discurso acadêmico das ciências humanas e, particularmente, na Sociologia. De maneira geral, é desprovido de qualquer conotação conceitual, e remete apenas a uma abordagem que descreve os fatos, constata as desigualdades, mas não organiza esses dados de forma coerente.

Para adentrarmos a pesquisa, que versa sobre o mundo do trabalho das mulheres masculinizadas, exponho que o nosso compromisso teórico se vincula à Antropologia feminista, à teoria feminista e à teoria *queer*. Primeiramente, advogo a descontinuidade entre gênero, sexo e desejo e, desta forma, considero que as interlocutoras desta investigação não deverão ser associadas à famosa dicotomia: de um lado, heterossexual, do outro, a homossexualidade (lesbianidade). Segundo, na trilha dos estudos sobre masculinidades empreendidos por Connell (1995), cotejamos quatro tipos de masculinidade nas relações de gênero, a saber: hegemônica, cúmplice, subalterna e marginalizada. Estas tipologias, porém, não comportam a masculinidade vivenciada em corpos femininos, por vários motivos, sendo um destes motivos a positividade da masculinidade no campo profissional, quando comparada à das mulheres. No campo empírico, constata-se que, no caso da masculinidade vivenciada por mulheres, esta positividade não se concretiza. Em terceiro, Connell se inspira, teoricamente, em Juliet Mitchell, para pensar na divisão sexual do trabalho e, desta maneira, compreendemos o quanto é levado a sério o limite da teoria marxista para se entender as diferenças sexuais e seus componentes psíquicos e como a Psicanálise é instrumentalizada para fornecer a chave teórica para a questão das diferenças sexuais.

Nesta pesquisa, que teve início, oficialmente, no final de 2010, com o projeto intitulado “Masculinidades em corpos femininos e

suas vivências: um estudo sobre os atos performativos masculinos reproduzidos pelas mulheres nas cidades de Alagoinhas, Camaçari e Salvador”, pretende-se implementar a metodologia quantitativa, apesar de o número de mulheres masculinizadas ser bastante impreciso.¹ No decorrer do primeiro ano, buscou-se entender o mercado de trabalho na Região Metropolitana de Salvador e, além disso, construir uma rede de relações com essas mulheres, sendo realizadas dez entrevistas centradas em suas histórias de vida, todas elas realizadas pela coordenadora da pesquisa.

No âmbito deste artigo, são consideradas, para a análise, seis entrevistas. Destaca-se a seguinte situação das nossas interlocutoras: a) uma estudante de letras, de cor branca; e b) cinco mulheres negras, dentre as quais apenas uma com curso superior incompleto, e que trabalha como funcionária pública; as demais trabalham no setor informal.

Acreditamos que a análise dessas entrevistas nos ajudará a intensificar o debate ainda em curso sobre o conceito da divisão sexual do trabalho. Hirata e Kergoat (2007) advoga a existência de duas acepções, no contexto francês, para o conceito de divisão sexual. Na primeira acepção, a sociográfica, verifica-se a construção de indicadores confiáveis para medir a igualdade profissional homens/mulheres; no entanto, o debate não vai além da mera constatação. Na segunda, acolhe-se a discussão de gênero que, com efeito, tanto possibilita mostrar que estas desigualdades são sistemáticas quanto

1 Esta pesquisa abarca dois projetos- “Masculinidades em corpos femininos e suas vivências: um estudo sobre os atos performativos masculinos reproduzidos pelas mulheres nas cidades de Alagoinhas, Camaçari e Salvador”, e “Masculinidade em corpos femininos: tecendo articulações entre pesquisa, extensão e políticas públicas sobre e com estas mulheres”, aprovados pelo Edital MCT/CNPq/SPM-PR/MDA nº 20/2010 - Relações de Gênero, Mulheres e Feminismo / Edital nº 20/2010 e pelo Edital 021/2010 – Apoio à Articulação Pesquisa e Extensão - FAPESB, respectivamente.

articular a descrição do real com a ideologia hierárquica dos sexos. Ainda seguindo o caminho de Hirata e Kergoat (2007, p. 597):

[...] sempre que se tenta fazer um balanço da divisão sexual do trabalho em nossas sociedades, se chega à mesma constatação em forma de paradoxo: nessa matéria, tudo muda, mas nada muda. Por isso, nesta exposição, procuraremos desconstruir esse paradoxo.

Para desconstruir o paradoxo, a autora se esforça em verificar a diferença entre as mulheres, no contexto francês.

Em nossa primeira seção, nos interessa pensar sobre o mundo do trabalho da Região Metropolitana de Salvador, onde constatamos os dois princípios assinalados por Hirata e Kergoat (2007): a) princípio de separação – há trabalhos de homens e trabalhos de mulheres; b) princípio hierárquico – trabalho de homem vale mais que trabalho de mulher.

A Constatação: “tudo muda, mas nada muda”, na Região Metropolitana de Salvador

A Tabela 1 nos revela a distribuição dos ocupados por setor de atividades e sexo, na Região Metropolitana de Salvador.

Quando lançamos o olhar para a totalidade da moldura do mundo do trabalho, verificamos que, na RMS, temos a economia fortemente baseada no setor de serviços, bem como - porém, com menor ênfase - no comércio. Nessas duas atividades, observamos que homens e mulheres estão relativamente equiparados. Curiosamente, se lançarmos o olhar para as atividades vinculadas à indústria, à construção civil e aos serviços domésticos, ele nos reportará

ao paradoxo a que se refere Hirata e Kergoat (2007, p. 597): “[...] tudo muda, mas nada muda”.

Tabela 1 - Distribuição dos ocupados por setor de atividades e sexo - Região Metropolitana de Salvador - Bahia, 2009-2010

Em porcentagem

SETOR DE ATIVIDADES	2009			2010		
	Total	Homens	Mulheres	Total	Homens	Mulheres
Total de ocupados	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
Indústria	8,3	11,5	4,6	8,2	11,6	4,2
Comércio	16,4	15,7	17,1	16,5	15,6	17,7
Serviços	60,0	59,2	60,9	59,7	58,2	61,4
Construção Civil	6,6	11,5	- (2)	7,3	12,7	- (2)
Serviços Domésticos	7,8	- (2)	15,8	7,3	- (2)	15,1
Outros(1)	0,9	1,2	- (2)	1,0	1,2	- (2)

Fonte: PED-RMS - Convênio SEI, Setre, Dieese, Seade, MTE/FAT.

Notas: (1) Incluem agricultura, pecuária, extração vegetal, embaixadas, consulados, representações oficiais e outras atividades não classificadas.

(2) A amostra não comporta a desagregação para esta categoria.

Grosso modo, constatamos, na análise dos dados acima, o princípio de que se, de um lado, existem trabalhos de homens os quais se configuram na indústria e na construção civil, por outro lado, referendamos trabalhos de mulheres vinculados aos serviços domésticos.

Vejamos a Tabela 2, que nos descreve a proporcionalidade dos rendimentos entre homens e mulheres.

Tabela 2 - Distribuição dos ocupados e rendimento das mulheres em relação ao dos homens, por setor de atividade e sexo - Região Metropolitana de Salvador - Bahia, 2009-2010

Em reais de novembro 2010

SETOR DE ATIVIDADE	2009			2010			Rendimento das mulheres em relação ao dos homens (em %)	
	Total	Homens	Mulheres	Total	Homens	Mulheres	2009	2010
Total de ocupados(3)	1.032	1.185	866	1.082	1.225	925	73,1	75,5
Indústria	1.404	1.533	1.057	1.387	1.506	1.025	68,9	68,1
Comércio	804	932	672	882	1.014	748	72,1	73,8
Serviços	1.164	1.275	1.045	1.216	1.319	1.108	82,0	84,0
Construção Civil	849	827	(4)-	917	898	(4)-	-	-
Serviços Domésticos	377	(4)-	371	421	(4)-	411	-	-

Fonte: PED-RMS - Convênio SEI, Setre, Dieese, Seade, MTE/FAT.

Notas: (1) Inflator utilizado: IPC-SEI/BA.

(2) Excluídos os assalariados e os empregados domésticos mensalistas que não tiveram remuneração no mês, os trabalhadores familiares sem remuneração salarial e os empregados que receberam exclusivamente em espécie ou benefício.

(3) Inclusive os demais setores de atividade.

(4) A amostra não comporta a desagregação para a categoria.

Curiosamente, estas tabelas descrevem exatamente aquilo que Hirata e Kergoat (2007) nos colocam como paradoxo “tudo muda, mas nada muda”, ou seja, quando nos debruçamos sobre a acepção sociográfica da divisão sexual do trabalho, nos deparamos com uma distribuição diferencial de homens e de mulheres, quer seja no mercado de trabalho quer seja nos rendimentos. Essa desigualdade é

emoldurada, sobretudo, nos seguintes setores de trabalho: indústria, construção civil e serviços domésticos.

Para buscarmos um melhor refinamento e entendimento, no que diz respeito à produção de gênero, seria necessário desagregar os dados em função dos ofícios e das profissões, mas, infelizmente, como os números ainda não são suficientemente significativos, não temos estudos quantitativos realizados pelo Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese), no Estado da Bahia, e poucos são os/as estudiosos/as que se arvoram a realizá-los.

O trabalho doméstico remunerado, compreendido como um conjunto diversificado de tarefas e atividades desenvolvidas nas residências particulares (serviços domésticos) por pessoas contratadas com este objetivo, em 2009, era a ocupação principal de mais de 115 mil pessoas, na RMS, das quais 108 mil são mulheres, o que representa, aproximadamente, 94% do total de trabalhadores deste segmento. O termo trabalho doméstico é usado para designar serviços gerais executados em um domicílio privado por cozinheiras, governantas, babás, lavadeiras, vigias, motoristas, jardineiros, acompanhantes de idosos, caseiros, entre outros.

Na seção seguinte, nos deteremos ora na trajetória escolar ora na trajetória no mundo do trabalho das mulheres, para, daí, desvelarmos como as fronteiras de gênero borram a divisão sexual e, ao mesmo tempo, identificaremos como a ideologia da hierarquia sobre o sexo permanece, mesmo quando se borra o gênero.

O Diálogo sobre a Trajetória Escolar e a Trajetória no Trabalho, considerando a Divisão Sexual e as Fronteiras de Gênero

Nesta seção, nos debruçamos sobre as entrevistas realizadas, levando em conta a relação entre a trajetória escolar e a inserção no mundo do trabalho, uma relação que nos convida a pensar a escola e o mundo do trabalho como aparelhos institucionais que estruturam e reforçam as tecnologias sexuais e as tecnologias de gênero. Vejamos o seguinte depoimento:

“- [...] mas eu fui expulsa na quinta série. Toda escola que eu entrava, eu só ficava só um ano porque o pessoal não me aguentava, não. Porque eu mexia com as meninas, entendeu? Juntava com os meninos, saía para bater bola, largava a escola e queimava a primeira aula ou a segunda. Sempre queimava alguma aula, que era pra jogar bola com os meninos. Minhas brincadeiras eram todas masculinas, joguei muita bola de gude, entendeu? Futebol... Onde tinha brincadeira de menino, eu tava.” (Felinta, 43 anos, negra, primeiro ano incompleto).

No depoimento acima, vemos a divisão sexual das brincadeiras infantis reproduzindo-se no âmbito escolar. Segundo a entrevistada, as brincadeiras com os meninos eram uma forma de entretenimento que tinha maior afinidade com a sua forma de ser. Neste sentido, ela era mais ativa e se envolvia nos jogos tidos como masculinos (gude, bola etc.). Normalmente, estes atos performativos são reproduzidos ou esperados, com exclusividade, pelos meninos. No decorrer da entrevista, tentamos relacionar a sua expansão à sua forma de ser. Vejamos como ela retruca:

“- Não, quando mandavam um bilhete lá pra casa eu entregava, né? Muitas vezes, eu entreguei e, muitas vezes, não, porque, quando não era minha mãe, era minha irmã- minha irmã era mais dura comigo, minha irmã nunca recebeu não, entendeu? Aí, quando no dia que a mãe não ia lá, me davam dois dias em casa até aparecer. Aí eu chegava, falava com minha mãe, aí minha mãe falava: ‘ Fale com uns de seus irmãos!’. Aí eu corria pra os meus irmãos legítimos, que eu não era besta, e eu procurava meu irmão, aí, ele ia lá. Aí, pronto: meu irmão saía pra lá pra dentro, falava com o diretor. O diretor conhecia ele, aí aliviava, entendeu? Mas a minha irmã... nunca dei carta pra ela, não; só se ela pegasse na minha mochila, mas eu só corria pra o meu irmão pra me socorrer.” (Felinta, 43 anos, negra, primeiro ano incompleto).

Na relação escolar, constata-se dois tipos de comportamento, pois, se, por um lado, temos a evasão escolar, por outro, percebemos o isolamento social. As mulheres masculinizadas em suas infâncias costumam construir uma bolha em torno de si, por conta da matriz heterossexual compulsória, que tem como referência única a representação de gênero em corpos sexuais e, com isto, a coerência de gênero, sexo e desejo sexual. Vejamos o depoimento abaixo:

“- Na escola, eu era meio é... como é que eu posso dizer... Eu me isolava um pouco. Assim... quando criança, eu não consigo me lembrar muito, mas, quando eu tinha dez, onze anos, mesmo, eu ficava bem isolada, eu não queria me enturmar porque eu achava que as meninas iam me achar feia, estranha ou... pessoa que faz aquele bulling mesmo, sabe? Eu já não procurava me enturmar nem nada, então, eu ficava no meu canto.” (Amélia, 20 anos, branca, cursando a faculdade de Letras).

No depoimento de Amélia, vimos que a sua memória se centra nos dez anos, quando ela fazia a sua escolha que tem a ver com a ideia de não se socializar com os demais colegas. O seu ato performativo masculino, gestos e brincadeiras, a tornavam estranha diante dos outros. A sua afinidade eletiva, o seu desejo de sentir-se masculina apavorava a lógica binária: ela não poderia ser um “menino verdadeiro”. Vejamos como Janaína comenta sobre como ela vivenciava esta situação na escola:

“- Eu não me lembro de discriminações, mas eu não sei se é porque eu não dava muito valor, mas não me lembro de discriminação de professor. Lembro sim, de colegas. Eu, normalmente, numa fase que eu ficava excluída em trabalhos em grupo. Eu estudava no Duque de Caxias e os trabalhos em grupo normalmente... não sei se por minha timidez... eu preferia fazer só, também. Às vezes, a professora falava: ‘É em grupo e aí, quando formava esses grupos, ninguém me puxava para os grupos e eu também não me oferecia e eu ficava sempre pra fazer grupo com os que sobravam.” (Janaína, 42 anos, negra, segundo grau completo).

Dessa situação de isolamento social vivenciada na escola nos reportamos à situação de trabalho que nos narra Janaína:

“- No trabalho, no primeiro trabalho que eu tive, eu entrei na empresa como vendedora, mas não me identifiquei como vendedora. Aí, alguns colegas... sempre havia aquele grupinho de falar: ‘ Ah! é sapatona!’, isso, aquilo... como na escola, eu me reservava, fazia a minha parte. Aí eu vi que não me identifiquei com a profissão, pedi para mudar de profissão para uma profissão que eu ficasse mais reservada, mais anulada; aí, passei a ser caixa na loja que eu era vendedora. Aí eu passei a ficar ali, naquele biombo de caixa, e dali não saía e as pessoas

que iam pagar malmente viam a mão, porque antes o caixa era fechado. E ali eu me escondia atrás daquilo.”
(Janaína, 42 anos, negra, segundo grau completo).

Neste depoimento, pensamos que existe o paradoxo na tecnologia de gênero produzida pelas brincadeiras infantis que reiteram a representação do masculino e feminino. Se, por um lado, o masculino, tomando como referência o “sexo biológico”, faculta aos varões a possibilidade da ideologia do público, das relações interpessoais exercidas com maior desenvoltura, do poder masculino, por outro lado, o masculino vivenciado pelas meninas, de forma subversiva na ordem de gênero, promove um mal-estar nas mulheres, uma vez que o constrangimento social vivido na infância faz com que elas se sintam acanhadas e busquem trabalho onde possam se tornar invisíveis frente aos olhares perscrutadores da matriz da heterossexualidade compulsória. Ela retoma a sua bolha infantil, o isolamento social, o masculino sem o gozo do poder. Tomemos o depoimento abaixo:

“- Hoje em dia, tem mais [dificuldade em conseguir emprego], antigamente, eu era mais afeminado (risos). Não mesmo, porque eu acho que era mais fácil, antigamente, eu arrumar emprego, entendeu? Aqui na Bahia, quando eu fiquei pra morar aqui, eu fui até o Hotel São Marcos conseguir um emprego. Era para ser garçom ou garçonete... tem que começar por aí. Aí, depois, vamos supor... depois de dois meses ou três meses, você vai ser garçonete, entendeu? Aí, quando eu passei, aí, a dona que eu passei que, na época, era dona Andréa, veio me dar uma roupa de baiana pra eu vestir porque lá trabalhava com roupa de baiana. Aí eu larguei o emprego por causa disso, porque eu não queria vestir roupa de baiana. Ela: ‘- Menina, você vai perder os seus tempos e eu não posso nem pagar nada a você. Você vai assinar sua carteira já, tudo

como garçanete!'. Aí eu não quis não, eu saltei fora e ela ficou lá se acabando na risada. Ainda cheguei a vestir a roupa para ela ver. Aí, eu disse: ' Olhe, sabe o que é uma boneca?' Entendeu? Aí vai eu vestir... pelo menos, aí, outra garçanete me ajudou a vestir a roupa. Aí quando colocou aquele negócio na cabeça nem a mulher conseguiu parar de dar risada. Aquelas argolas grandes assim... (risadas) aí, o pessoal do hotel veio tudo pra me ver, todo mundo se acabando na risada. 'Você não vai querer trabalhar, menina? Ficou linda!'. ' Tô vendo... fiquei linda mesmo...' Eu falei que não! Foi mesmo! Até hoje, ela lembra disso! Larguei um emprego bom, ali no Hotel São Marcos. Não tem quem faça eu vestir um vestido! Cê é doido?! ” (Felinta, 43 anos, negra, primeiro ano incompleto).

Nesta fala, o mundo do trabalho se revela não somente na questão de classe, mas, também, na divisão sexual do trabalho, na divisão etnorracial do trabalho e na divisão de gênero do trabalho.

Em Salvador, uma cidade turística, o setor de serviços tem sido pouco estudado qualitativamente. Dessa forma, o que será dito nesta escrita se baseia em impressões e na narrativa acima descrita. Felinta refere-se a um hotel de quatro estrelas, e também aos restaurantes de comidas típicas baianas onde observamos que as garçanetes costumam usar as indumentárias das baianas de acarajé - vestidos de babados, torços na cabeça, contas etc. Esses vestuários e adornos fazem parte de uma tradição afro-brasileira, em uma exotização da tradição afro-escravocrata brasileira, para o mercado turístico, que se tornou um produto valorizado. Dessa forma, tem-se um nicho de trabalho para os/as baianos/as negros/as com sorrisos estampados em suas faces. O ato performativo masculinizado de Felinta não se enquadra neste modelo feminino de “servir” (atender) ao turista e,

apesar da sua simpatia, o uso de vestido ainda não é apropriado para homens. Felinta advoga que foi ela quem desistiu do emprego, uma vez que ela não vestiria adornos femininos, demonstrando a consciência de que seu pouso no gênero masculino a expulsa de muitas ocupações, não somente aquelas apropriadas ao modelo feminino.

Aproveitando as relações em que os marcadores sociais se interseccionam, seja pela classe, pela raça ou por geração, no depoimento supracitado, vejamos o próximo depoimento:

“- É... minha experiência no trabalho é, quando eu vim aqui pra, pra trabalhar na universidade né, eu vim pra trabalhar num... em qualquer canto; quando eu cheguei lá no RH, aí, uma funcionária olhou pra mim e falou assim: ‘- É, você vai trabalhar no auditório com Antônio Jorge. Só que ele tá pedindo um homem e eu era mulher. Tem algum problema se você for pra lá?’.”
(Luíza, 28 anos, negra, segundo grau completo)

A senhora dos Recursos Humanos, ao se deparar com o ato performativo de Luíza, optou, possivelmente, por reduzi-la à força física associada ao masculino vivenciado pelos homens negros. Neste sentido, acionou a representação produzida e reproduzida na tecnologia de gênero com os marcadores de raça e classe. Nas relações de gênero com os marcadores socioculturais, recordo-me da comparação feita por Madalena, com a sua companheira mais jovem e feminina:

“- A minha mulher tomou o mesmo curso que eu; o tratamento que dão para ela é bem diferente. Ela sempre trabalha no interior do escritório; eu tenho que ir para fora. Quando acontece algum evento, ela é a primeira a ser escalada. Tenho certeza que é por conta do meu jeito; ela é mais preta do que eu.” (Madalena, 42 anos, negra, segundo grau completo).

A tecnologia de gênero na escola e no mundo do trabalho possuem estreitas relações. Seja quando nos deparamos com os princípios constituintes do mundo do trabalho seja quando analisamos a tecnologia de gênero presente nos brinquedos, nas brincadeiras infantis, na escola, nos espaços de socialização das crianças apresentados nos depoimentos das mulheres masculinizadas, é possível verificar que a interpretação dos dados demográficos da divisão social do trabalho deve considerar as capacidades desenvolvidas na tenra infância com estas representações de gênero tão rígidas, como se processa esta relação na escola até desembocar no mundo do trabalho.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se mostrar como a divisão sexual do trabalho é um conceito que deve ser entendido além do balanço que nos leva ao paradoxo de que “tudo muda, mas nada muda”. Aqui, tivemos como conteúdo de análise a masculinidade vivenciada pelas mulheres. Esta masculinidade deve ser considerada como mais uma masculinidade, uma vez que não devemos nos limitar nem à perspectiva da biologia social nem à perspectiva da construção social que sempre se limitaram ao sexo biológico.

Quando Hirata e Kergoat (2007) buscam romper com o paradoxo, ela acredita que se deve questionar, sobretudo, o âmbito psicológico da dominação e a dimensão da afetividade, muito embora a sua análise permaneça no âmbito de um conceito da divisão sexual do trabalho atrelado ao da produção de gênero, que não consegue ir além da base do contrato heterossexual compulsório e da heteronormatividade.

Para ir além da mera constatação de que “tudo muda, mas nada muda”, devemos retomar a problemática sexo-gênero, com a seguinte formulação: o gênero é aquilo que constrói o caráter fundamentalmente não construído do sexo, ou seja, o corpo sexuado é moldado por forças políticas que têm, estrategicamente, o interesse de que este corpo seja estruturado e finalizado pelos marcadores do sexo. Dessa forma, apreciamos o corpo sexuado interseccionado pela raça, questionável e produzido por uma relação de poder, o que nos reporta a um sistema de dominação articulado com a matriz da heterossexualidade obrigatória. Esta matriz, definida como uma relação de poder histórica, encarcera o corpo e, ao mesmo tempo, o produz como sexuado.

Com efeito, o corpo deve ser encarado como uma produção disciplinada e não pode ser visto como materialidade pura, como um território desvinculado de poder. Neste sentido, os atos, os gestos, os desejos expressos e realizados criam a ficção de um núcleo interno e organizador do gênero, uma ficção mantida por um discurso que tem como objetivo regular a sexualidade. Daí, apreende-se que o gênero constitui o corpo em identidade inteligível no seio da matriz heterossexual, produzindo um modo de inteligibilidade deste corpo e, por conseguinte, de si mesmo e, dessa forma, o indivíduo se reconhece pelo prisma desse ideal normativo.

Referências

CONNELL, Robert W. Políticas das masculinidades. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, jul./dez. 1995. Disponível em:

<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1224/connel_politicas_de_masculinidade.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 set. 2013.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. *Cadernos de Pesquisa*, v. 37, n. 132, p. 595-609, set./dez. 2007.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v37n132/a0537132.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2013.

MESSEDER, Suely Aldir. Desconstruindo o fio das masculinidades nas vivências de mulheres masculinizadas na Escola e no Mundo do Trabalho. In: VIEIRA, Tereza Rodrigues (Org.). *Minorias sexuais, direitos e preconceitos*. Brasília, DF: Consulex, 2012. p. 95-107.



SOBRE OS AUTORES

Alessandra Leila Borges Gomes (Állex Leilla)

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e professora de Tópicos da Crítica e da Cultura no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS). Escritora, com cinco livros publicados, tendo sido contemplada com o Edital do Programa Petrobras Cultural, cujo resultado foi o romance *Primavera nos Ossos*, publicado pela editora Casarão do Verbo, em 2010. Em 2011, foi vencedora do 20º Concurso Nacional de Contos Luiz Vilela (Ituiutaba/MG), com o texto “Felicidade Não Se Conta”.

André Luis Mitidieri Pereira

Doutor e Mestre em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS). Professor Titular de Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas no Curso de Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

Docente Efetivo de Literatura e História no Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Linguagens e Representações, na mesma instituição. Docente colaborador junto ao PPGL, Mestrado em Literatura Comparada, da URI-FW.

Simone dos Santos Corrêa

Pós-graduanda em Especialização em Didática de Espanhol como Língua Estrangeira na Educação Básica, na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Graduada em Letras Espanhol/Português (UESC). Participou de intercâmbio pelo convênio Brasil-México - BRAMEX, entre a Universidad Autonoma de Zacatecas (UAZ) e a UESC, estudando na universidade mexicana no período de agosto a dezembro de 2012.

Antonio de Pádua Dias da Silva

Pós-doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Letras, na área de concentração Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Professor de Literaturas de Língua Portuguesa (Graduação em Letras) e de Literatura e Estudos de Gênero (no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade) na Universidade Estadual da Paraíba. Tem vários livros publicados na área de literatura e estudos de gênero. Eleito Presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC para o biênio 2012-2013. Autor de narrativas homoeróticas.

Djalma Thürler

Doutor em Letras com estudos nas áreas de Literatura Brasileira e Teatro (UFF). Estágio de Pós-Doutoramento em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Ciência da Arte (UFF). Professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade. Professor Adjunto III do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Avaliador de Dramaturgia do SESI-British Council. Em 2009 foi pré-selecionado pelo Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores para leitorado brasileiro na Faculdade de Letras e Ciências Humanas do Peru. Membro do Conselho Nacional de Combate à Discriminação e Promoção dos Direitos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (CNCD-LGBT), da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. Coordena o CuS - grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade e o GENI - Gênero, Narrativas e Políticas Masculinas, ambos ligados ao CULT - Centro de Pesquisa Multidisciplinar em Cultura, da UFBA. Diretor e Produtor de Teatro.

Eliane Borges Berutti

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Letras Anglo Germânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Estágio de pós-doutoramento na New York University, na área de *Queer Studies*, de setembro de 2001 a julho de 2002. Professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Fábio Figueiredo Camargo

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor adjunto II do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atuando na Graduação e na Pós-Graduação.

Flávio Pereira Camargo

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Letras e Linguística (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Residência Pós-Doutoral em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras (UFMG). Professor Adjunto III de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Goiás, atuando na Graduação e na Pós-Graduação.

Horácio Costa

Doutor em Filosofia (PhD) - Yale University. Doutor em Literatura Portuguesa. Mestre em Artes - New York University. Mestre em Filosofia - Yale University. Mestre em Artes - Yale University. Professor doutor da Universidade de São Paulo (USP). Poeta com vários livros de criação e crítica literária publicados em diversas línguas, como a espanhola, a inglesa, ou a búlgara. Recebeu o prêmio da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), em 1992. Membro do júri de vários prêmios internacionais, e presidente do

júri do Prêmio Octavio Paz de Poesia e Ensaio. Seu livro *Bernini* foi o vencedor da 56ª edição do Prêmio Jabuti na categoria poesia, em 2014. Presidente da ABEH - Associação Brasileira de Estudos de Homocultura no biênio 2006-2008.

Jorge Valentim

Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Letras (Literatura Portuguesa). Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa). Professor Credenciado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos), além de atuar como Colaborador no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara).

Paulo César García

Doutor em Literatura (Área de concentração: Teoria literária) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), atua na Graduação em Letras - Departamento de Educação DEDC II, em Alagoinhas/BA e no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural - Pós-Crítica/UNEB DEDC II.

Suely Aldir Messeder

Doutora em Antropologia pela Universidade Santiago de Compostela. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, onde coordenou o Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades. Professora do Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento e do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Crítica Cultural do Campus II - Alagoinhas. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Enlace e foi primeira secretária da ABEH (Associação Brasileira de Estudos de Homocultura) no decorrer da gestão de 2010-2012. Gestora do termo de Cooperação Técnica entre o Ministério Público e a Universidade do Estado da Bahia para a articulação e interação em atividades da área técnico-científica, tendo por objetivo a proteção e a defesa dos direitos humanos da população LGBT.

Formato: 150 mm x 210 mm
Fonte: Minion Pro
Papel miolo: Pólen Soft, 80 g/m²
Papel capa: Cartão Supremo, 300 g/m²
Impressão: Novembro / 2016

Sobre os Organizadores

Fábio Figueiredo Camargo

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor adjunto II do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atuando na Graduação e na Pós-Graduação.

Paulo César García

Doutor em Literatura (Área de concentração: Teoria literária) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), atua na Graduação em Letras - Departamento de Educação DEDC II, em Alagoinhas/BA e no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural - Pós-Crítica/UNEB DEDC II.



<http://eduneb.uneb.br>

ISBN 978-85-7887-304-2



9 788578 187304 2