

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretora

Profa. Dra. Rosa Fátima de Souza Chaloba

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vice-Coodenador

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor responsável

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Editores deste número

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Anna M. Klobucka

Rodrigo Valverde Denubila



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

LITERATURA E SEXUALIDADES DISSIDENTES

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 48	p. 1-294	jan./jun. 2019
-------------	------------	-------	----------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Mária Célia de Moraes Leonel

Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Mária Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

Adenize Franco (Unicentro)
Aline Erthal – (UFRJ)
Ana Maria Domingues (UNESP – Assis)
Ana Reis da Silva Kühn (UFG)
André Sebastião Damasceno Corrêa de
Sá (UCSB)
Antônio Cascais (Universidade Nova de
Lisboa)
Antonio Ladeira (TTU)
Audrey Castañón de Mattos (UNESP –
Araraquara)
Carlos Rocha (UNESP – Araraquara)
Carolina Castellanos Gonella (Dickinson
College)
Cristiane Rodrigues Souza (UFMS)
Daniel da Silva (Columbia University)
Daniel Marinho Laks (UFSCar)
Daniela Brito (UFSCar)
Daviane Moreira e Silva (UFG)
Eduardo da Silva de Freitas (UERJ)
Eliseo Jacob (Howard University)
Elizabete Sanches (UNESP – Franca)
Evelyn Caroline Mello (UFSCar)
Fernando Curopos (Sorbonne Université)
Gisele Frighetto (USP)
Henrique Marques Samyn (UERJ)
James Neil Hodgson (University of
Manchester)
Juliana Pimenta Attie (UNIFAP)
Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFSCar)

Luana Barossi (Mackenzie)
Luiz Eduardo da Silva Andrade (UFERSA)
Manaira Aires Athayde (Stanford
University)
Márcia Regina Rodrigues (USP)
Marco Aurélio Rodrigues (UNIFAP)
Mariângela Alonso (UENP)
Mariese Stankiewicz (UTFPR)
Marília Köenig (UNISUL)
Mario César Lugarinho (USP)
Natali Fabiana Costa e Silva (UNIFAP)
Orison Marden Bandeira de Melo Júnior
(UFRN)
Orquídea Ribeiro (UTAD)
Paulo Ricardo Braz de Sousa (UFPE)
Paulo Alberto da Silva Sales (IFG)
Renata Cazarini de Freitas (UFF)
Samuel Anderson de Oliveira Lima
(UFRN)
Severino Albuquerque (University of
Wisconsin-Madison)
Suely da Silva Verri (Faculdade Alvorada
de Tecnologia e Educação de Maringá)
Tania Mara Antonietti Lopes (USP)
Tito Cruz Romão (UFC)
Wanderlan Alves (UEPB)

Normalização

Jessica Romanin Mattus

Revisão do português

Jessica Romanin Mattus

Revisão do inglês

Nathalia Sorgon Scotuzzi

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskevicius

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990). – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts
(Ulrichsweb : <https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language
Association/ EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO *PRESENTATION*

Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Anna M. Klobucka e Rodrigo Valverde Denubila 9

LITERATURA E SEXUALIDADES DISSIDENTES *LITERATURE AND DISSIDENT SEXUALITIES*

- Não pode o amor ser dissidente: sobre a poesia homoerótica de Matheus Guménin Barreto.
Love can't be dissident: on the homoerotic poetry of Matheus Guménin Barreto.
Diana Junkes 19
- A virgindade como dissidência? Reflexões em torno de *O Marido Virgem*, de Alfredo Gallis.
Virginity as dissidence? Reflexions on O Marido Virgem, by Alfredo Gallis.
Jorge Vicente Valentim 43
- De *queer* a *quare*: uma aposta interseccional entre gênero, raça, etnia e classe.
Quaring the Queer: an intersectional bet between gender, race, ethnicity and class.
Fernando Luís de Moraes, Cláudia Maria Ceneviva Nigro, Flávia Andrea Rodrigues Benfatti, Leandro Passos, Luana Passos, Luiz Henrique Moreira Soares e Regiane Corrêa de Oliveira Ramos 61
- Duas meninas: dissidências em Guimarães Rosa e António Lobo Antunes.
Two girls: dissidences in Guimarães Rosa and António Lobo Antunes.
Denis Leandro Francisco 77
- Os gostares desconformes em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.
Nonconforming desire in The devil to pay in the backlands, by Guimarães Rosa.
Yasmin Zandomenico 91

- Prostituição e a arte da *performance*: sexualidades dissidentes na literatura contemporânea.
Prostitution and the art of performance: dissident sexualities in contemporary literature.
Julia Luiza Bento Pereira 111
- Antologias do desejo: onde o prazer ousa ter fala.
Anthologies of desire: where pleasure dares to speak.
Claudicélio Rodrigues da Silva, Lúcio Flávio Gondim da Silva e Marcus Vinícius Maciel Matos 129
- Por uma “nova (des)ordem narrativa”: uma leitura de *Trans Iberic Love*, de Raquel Freire.
For a "new narrative (dis)order": a reading of Trans Iberic love, by Raquel Freire.
Vivian Leme Furlan 151
- Antonino, o homem maricas: estigma e produção da diferença em *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe.
Antonino, the faggot man: stigma and production of difference in O filho de mil homens, by Valter Hugo Mãe.
Rafaella Cristina Alves Teotônio 165
- Representações do homoerotismo masculino em três tons: Junqueira Freire, Carlos Drummond de Andrade e Horácio Costa.
Representations of male homoeroticism in three tones: Junqueira Freire, Carlos Drummond de Andrade and Horácio Costa.
Michael Silva e Jamesson Buarque de Souza 183
- O lixo da vida e a poética da virilidade: a construção social da masculinidade hegemônica na obra de João Antônio.
The refuse of life and the poetics of virility: the social construction of hegemonical masculinity in João Antônio's work.
Mateus Fernando de Oliveira 203

- Wilson Bueno e o (trans)gênero: uma leitura de *Mar Paraguayo* e *Jardim Zoológico*.
Wilson Bueno and the (trans) gender: a reading of Mar paraguay and Jardim Zoológico.
Nádia Nelziza Lovera de Florentino e Antônio Roberto Esteves 219

VARIA

- O eu e o mesmo: o amor lésbico na poesia de Adrienne Rich.
The I and the same: lesbian love in Adrienne Rich's poetry.
Ariane Ávila Neto de Farias 237
- “*Zu fremd sind seinem körper diese empfindungen geworden*”: aprendendo com os desafios no romance *Im zimmer wird es still*, de Jan Walther.
“*Zu fremd sind seinem körper diese empfindungen geworden*”: *learning with challeges in the novel Im zimmer wird es still, by Jan Walther*.
Dionei Mathias 253
- O mar, a mulher e o medo: a punição do feminino transgressor em “*Mi vida con la ola*”, de Octavio Paz.
The sea, the woman and the fear: the punishment of the feminine transgressor in “Mi vida con la ola” by Octavio Paz.
Joyce Conceição Gimenes Romero e María Dolores Aybar Ramírez.....265

ÍNDICE DE ASSUNTOS 281

SUBJECT INDEX 283

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX 285

APRESENTAÇÃO

O dossiê deste número 48 da revista *Itinerários* sobre o tema “Literatura e sexualidades dissidentes” é a maior prova de que o perfil de um Programa não é configurado somente pelo seu corpo docente. Desde que se tornou independente, há vinte anos, o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários enfatizou seu perfil voltado predominantemente para a análise das marcas textuais de obras literárias, concentrando o foco em torno de cinco linhas de pesquisa, que são Teorias e Crítica da Poesia, Teorias e Crítica da Narrativa, Teorias e Crítica do Drama. Fugiam a este perfil as outras duas linhas, História Literária e Crítica e Literatura e Outras Linguagens, mas o certo é que o Programa sempre privilegiou as abordagens intrínsecas ao texto literário, obedecendo à divisão dos gêneros em detrimento de outros recortes fundamentados em questões culturais mais amplas.

Isso não significa que o interesse por abordagens que articulem a análise textual e as reflexões estético-formais a aspectos de natureza cultural mais diversificados, abrangendo questões de gênero (no sentido de *gender*), de políticas pós-coloniais, de religiosidade, de ideologia e jogos de poder, de questionamentos filosóficos e psicanalíticos, tenham permanecido ausentes dos trabalhos desenvolvidos pelos nossos alunos. Ao contrário, eles sempre trouxeram variadas reivindicações para o debate, nos *workshops* promovidos pelo conselho, a fim de redefinir constantemente os rumos e o perfil dos cursos de Mestrado e Doutorado. Foram seus anseios, manifestados desde a Iniciação Científica, que nos motivaram sempre a extrapolar as linhas de pesquisa ou dar a elas uma amplitude que nos alinhava com abordagens culturais mais significativas.

Foi assim que, em 2013, um aluno de doutorado defendeu uma tese inusitada para o Programa, acerca do tema “Artimanhas de Eros: aspectos do erotismo e do esteticismo na poética de António Botto”. Não se tratava de uma tese na linha dos Estudos Culturais. Pelo contrário, era uma tese de Estudos Literários, com ampla e profunda análise textual da obra poética de um escritor português que havia ficado absolutamente fora do cânone. A novidade estava justamente na busca de articulação entre as questões de gênero em seus dois conceitos advindos de áreas diferentes, com o sentido de configuração textual, o gênero lírico, e com o sentido de identidade sexual, o homoerotismo, na obra de Botto. A ideia era mostrar a singularidade da obra deste poeta, buscando entender os motivos que levaram a crítica a deixá-lo fora do cânone modernista português, mostrando que se tratava de motivos culturais e não estéticos. Sem abrir mão dos métodos de abordagem textual dos Estudos Literários, o pesquisador aprofundava e problematizava as fronteiras

entre o literário e o cultural, entre o estético-formal, o ficcional e a experiência vital em torno da sexualidade.

A tese contribuiu, ao lado de muitos outros trabalhos desenvolvidos no Programa, para questionar as motivações do cânone e apontar algo que a crítica literária já vinha mostrando desde os últimos anos do século XX, que não se sustenta mais uma concepção da literatura como um campo neutro, fundamentada exclusivamente em valores universais, como criação que se dirige à humanidade em geral. Desde os anos 1960, quando diferentes grupos identitários passaram a reivindicar o direito de fala e expressão, bem como o reconhecimento da singularidade de suas vozes e da especificidade de suas demandas, tornou-se inadiável a obrigatoriedade em se adotar novos parâmetros para a avaliação crítica e o reconhecimento da originalidade de suas criações, buscando-se um lugar digno para estas obras nos cânones culturais.

Por causa desta tese, uma professora, Maria Lúcia Outeiro Fernandes, e seu ex-orientando, Ricardo Marques Martins, foram convidados a participar de um documentário, *À procura de António Botto*, de autoria da historiadora Margarida Maria Bastos (Museu Lisboa – Palácio Arlindo Pimenta) e realizado por Cristina Gomes Ferreira, da Mares do Sul Produções, para a rede de TV portuguesa RTP 2. Quando o documentário, que também teve a participação do professor-colaborador na UNESP/Araraquara, Jorge Valentim (UFSCar), ficou pronto, o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, juntamente com o Departamento de Literatura, em parceria com o Programa de Estudos em Literatura e o Departamento de Letras da UFSCar, promoveram o “Colóquio Internacional de Estudos Literários Homoerotismo e Resistência na Literatura Portuguesa – Reverberações da Poética de António Botto”, realizado no dia 19 de setembro de 2018 nas dependências da FCL-UNESP/Araraquara e, no dia 21, na Sala Fernando Pessoa, no Consulado de Portugal em São Paulo. O objetivo do evento era a antestreia nacional do documentário português.

Uma especialista na obra de António Botto, Anna M. Klobucka, da Universidade de Massachusetts, campus de Dartmouth, participou tanto do documentário quanto do evento para seu lançamento. Além da conferência de abertura, a pesquisadora-visitante ministrou um curso de extensão nos dias que antecederam ao evento, oferecido também como disciplina concentrada para os alunos de Pós-Graduação, sobre o tema “Sexualidades dissidentes no Modernismo português”.

A excelente acolhida que o evento, o documentário e o curso de Anna Klobucka tiveram junto ao público nos levaram a propor o tema para o dossiê deste número, “Literatura e Sexualidade”, que teve por finalidade acolher trabalhos focados na representação e construção ficcional das sexualidades e afetividades dissidentes (identidades, orientações e relações não heteropatriarcais) em qualquer gênero (prosa, poesia, teatro) ou período histórico, tanto em autores canônicos quanto em textos pouco conhecidos de autores posicionados às margens do cânone

das literaturas de língua portuguesa ou inteiramente excluídos das suas narrativas histórico-literárias.

O dossiê começa com o primoroso ensaio de Diana Junkes Bueno Martha, “Não pode o amor ser dissidente: sobre a poesia homoerótica de Matheus Guménin Barreto”, que traz à cena a obra de um poeta que vem despontando como uma das vozes mais interessantes da poesia brasileira. Propondo uma leitura do conjunto de sete composições como se fossem um único poema, a autora enfatiza a força poética que nasce da enunciação do desejo, na declaração de amor de um homem a outro homem na cena enunciativa e em seu desdobramento. A partir de um diálogo entre diferentes referências teóricas, empreende-se “a análise do poema discutindo os (des)limites éticos, políticos e sociais do amor para repropor o uso do termo dissidente”, cuja pertinência decorre exclusivamente “de um contexto social e cultural em que o homoerotismo é considerado fora da norma”. A autora conduz o leitor a compreender que “a liberdade e a garantia dos direitos individuais só estarão estabelecidas quando nenhum amor for considerado dissidente”.

O segundo ensaio, “A virgindade como dissidência? Reflexões em torno de *O marido virgem*, de Alfredo Gallis”, não é menos instigante que o primeiro. Nele, Jorge Vicente Valentim apresenta um escritor pouco abordado pela crítica literária, Alfredo Gallis (1859-1910), que mobilizou, no entanto, um público expressivo de leitores tanto em Portugal quanto no Brasil. Segundo palavras do próprio crítico, seu objetivo é “desenvolver algumas reflexões em torno do romance *O marido virgem* (1900), com uma leitura que sublinha um tratamento *avant garde* de temas voltados para a área das sexualidades e de gênero, num contexto onde a estética naturalista, o pensamento monárquico e o conservadorismo ainda permaneciam nas mais diferentes áreas dos saberes e dos comportamentos”. Para atingir seus objetivos, o autor propõe uma análise do tema da “virgindade” e “suas diferentes performances na efabulação romanesca”, interpretando-as “como formas de expressão de uma dissidência no cenário do entre séculos XIX e XX”.

Vários pesquisadores se reuniram para escrever o terceiro texto da revista, “De *queer* a *quare*: uma aposta interseccional entre gênero, raça/etnia e classe”. São eles Fernando Luís de Moraes, Cláudia Maria Ceneviva Nigro, Flávia Andrea, Rodrigues Benfatti, Leandro Passos, Luana Passos, Luiz Henrique Moreira Soares e Regiane Corrêa de Oliveira Ramos. O artigo “visa problematizar alguns dos limites da analítica *queer*, propondo uma abordagem teórica mais alargada, capaz de estabelecer correlações entre gênero, raça, etnia e classe”. A partir da análise da canção *Beautiful Blackman* (1989), de Blackberri, do romance *Giovanni's Room* (1956), do escritor afro-americano James Baldwin, e do texto fotográfico de Érica Malunguinho (2018) feito por Sérgio Fernandes, “ilustra-se o potencial operante dessa nova proposta, arejando leituras mais apuradas das identidades *quare*, forçosamente refreadas por regimes hegemonicamente instituídos”.

Denis Leandro Francisco escreve “Duas meninas: dissidências em Guimarães Rosa e António Lobo Antunes”, no qual analisa aspectos da personagem de ficção em duas narrativas canônicas de língua portuguesa: *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Que farei quando tudo arde?*, do escritor português António Lobo Antunes. Partindo da proposta crítica de Silviano Santiago acerca da “wilderness” ou “qualidade selvagem” do texto literário, aliada às proposições teóricas de Jacques Derrida acerca da “semântica do indecível”, o autor visa “demonstrar como a construção ficcional dessas personagens de sexualidades dissidentes impulsiona a própria diegese, conformando as textualidades também dissidentes dessas duas obras”. A análise empreendida mostra como as duas narrativas, impulsionadas pelo processo de metamorfose identitária experienciado pelas duas “personagens-mônada”, obrigam o leitor a um constante reposicionamento interpretativo.

Guimarães Rosa volta a ser abordado no ensaio seguinte, assinado por Yasmin Zandomenico, que foge ao tradicional enfoque da crítica de *Grande sertão: veredas*, que costuma deter-se na amizade sensual entre o protagonista-narrador Riobaldo e o jagunço Diadorim, para focar as companheiras prostitutas Maria-da-Luz e Hortência/Ageala. Tendo por fundamentos teóricos as formulações de Eve K. Sedgwick, em *Between men* (1985), e de Terry Castle, em *The apparitional lesbian* (2003), entre outros, a análise proposta busca contrastar “os pares Riobaldo/Diadorim e Maria-da-Luz/Ageala enquanto distintas ordens homoafetivas e resgatar a existência lésbica de sua condição periférica no *Grande sertão*”.

Julia Luiza Bento Pereira, a seguir, desenvolve o artigo “Prostituição e a arte da *performance*: sexualidades dissidentes na literatura contemporânea” mostrando que “a *performance* no âmbito da prostituição está presente – para além das boates, motéis, hotéis e ruas – em narrativas contemporâneas, mais especificamente em autoficções e autobiografias de prostitutas e ex-prostitutas brasileiras”. Com base no conceito de “paratextos”, de Genette (2009), e “performatividade”, de Butler (2012), a autora propõe uma análise das obras *E se eu fosse puta* (2016), de Amara Moira; *O prazer é todo nosso* (2014), de Lola Benvenuti; e *O manuscrito de Sônia* (2005), de Mariana Brasil, buscando explicitar “como se dá a elaboração e consolidação de tais escritas, mediante as questões relacionadas à prostituição”.

No texto “Antologias do desejo: onde o prazer ousa ter fala”, Claudicélio Rodrigues da Silva, Lúcio Flávio Gondim da Silva e Marcus Vinícius Maciel Matos abordam quatro antologias – *Antologia erótica em tradução* (2006), organizada por José Paulo Paes; *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015), organizada por Eliane Robert Moraes; *Poesia gay brasileira – Antologia* (2017), organizada por Amanda Machado e Marina Moura; e *Pretumel de chama e gozo: antologia de poesia negro-brasileira erótica* (2015), organizada por Cuti e Akins Kintê. Trata-se, segundo os próprios autores, de antologias “cujos textos e autores foram reunidos em torno do erotismo, tema clássico e recorrente nas literaturas, sobretudo em tempos onde imperam o autoritarismo, o conservadorismo e o

fundamentalismo”, já que “a literatura erótica, com seu discurso licencioso, impõe-se como mecanismo de transgressão e crítica aos costumes”. A análise deste *corpus* é guiada por alguns questionamentos aos quais os críticos buscam responder. O que pretende o organizador, ou tradutor, “ao reunir textos de uma tradição do discurso erótico, de diversas épocas e culturas”? “Qual a importância de uma antologia de poemas eróticos na história da literatura brasileira?” “Por que as minorias precisam demarcar um território e um lugar de fala na literatura?” Enfim, como concluem eles, “este artigo propõe uma leitura do discurso erótico através de antologias como atos políticos nos quais o cânone é atravessado, confundido, revisto e reatualizado em nome das demandas urgentes dos discursos e produções contemporâneas”.

Vivian Leme Furlan é autora do artigo “Por uma ‘nova (des)ordem narrativa’: uma leitura de *Trans Iberic Love*, de Raquel Freire”, buscando demonstrar como a obra focalizada “demarca o lugar da literatura como força de desconstrução dos binômios de gênero e dos discursos retrógrados de uma sociedade heteronormativa”, num contexto em que explode a “necessidade de luta pela (re)afirmação da liberdade de gênero” face a uma globalização tanto física quanto política. A autora também mostra como “o posicionamento ideológico e criador” da ficcionista estabelece um diálogo com a crítica de João Barrento (2016), “quando defende a existência de uma nova desordem narrativa sobre a escrita feita por mulheres na contemporaneidade”. Desse modo, a pesquisadora propõe uma análise das diversas estratégias narrativas que apontam para uma múltipla desconstrução, “desde o narrador que se estilhaça em vozes não binárias e personagens ativistas e transexuais, até a desconstrução da própria forma e gênero textual, já que a categoria de romance se torna insuficiente em uma obra que pode ser lida também como ensaio sobre a teoria *queer* ou ainda como manifesto”.

No ensaio “Antonino, o homem maricas: estigma e produção da diferença em *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe”, Rafaella Cristina Alves Teotônio analisa a construção do personagem Antonino no romance focalizado, observando “como, a partir de uma estratégia narrativa que remete à fala social, o autor representa uma visão estigmatizada do sujeito homossexual”. O objetivo da pesquisadora é, com base nas teorias de Judith Butler (2010) e Stuart Hall (2016), mostrar de que modo o texto de Valter Hugo Mãe “reflete sobre a construção social e discursiva de gênero em uma sociedade de ordem heteronormativa”.

Michael Silva e Jamesson Buarque de Souza abordam a obra de três poetas no artigo “Representações do homoerotismo masculino em três tons: Junqueira Freire, Carlos Drummond de Andrade e Horácio Costa”. Considerando a coletânea *Poesia gay brasileira: antologia* (2017), os autores têm por escopo investigar de que modo o homoerotismo masculino é representado nos poemas, escritos entre os séculos XIX e XXI, e se realmente podem ser considerados como poemas gays. Para tanto, fundamentam-se nas noções de homoerotismo e de literatura gay circunscritas por José Carlos Barcellos (2006). O *corpus* analisado é constituído por três poemas:

“A um moçoilo”, de Junqueira Freire, “Rapto”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Julieu e Romito”, de Horácio Costa, escritos respectivamente nos séculos XIX, XX e XXI. O trabalho comparativo mostra, ao final, que os poemas da antologia na verdade “só apresentam nuances gays a partir da segunda metade do século XX”.

Mateus Fernando Oliveira contribui efetivamente para as discussões propostas pelo dossiê deste número da *Itinerários* ao abordar “O lixo da vida e a poética da virilidade: a construção social da masculinidade hegemônica na obra de João Antônio”, por meio da análise do conto “Paulinho Perna Torta”, do livro *Leão de Chácara* (1975). A narrativa se passa na Boca do Lixo, em São Paulo, durante a década de 1950, e expõe o narrador-personagem em sua trajetória da infância à fase adulta, período de formação de um perfil masculino pautado “na expressão da virilidade e da violência como (re)afirmação da própria condição de homem”. A fundamentação teórico-crítica é dada por autores como Connell & Pearse (2015), Nolasco (1996), Baubérot (2013), entre outros pesquisadores de gênero e sexualidade.

Nádia Nelziza Lovera de Florentino e Antônio Roberto Esteves assinam o artigo “Wilson Bueno e o (trans)gênero: uma leitura de *Mar Paraguayo* e *Jardim Zoológico*”. Partindo do “entendimento de gênero como uma construção social e discursiva”, os autores propõem uma análise comparativa entre a “caracterização do (trans)gênero na protagonista narradora”, do primeiro livro, e nas “yarárs”, da segunda narrativa, ambas do escritor Wilson Bueno (1949-2010). Para desenvolver as discussões que sustentam a análise do *corpus*, os pesquisadores se utilizam das considerações teóricas de Rogério Puga (s.d.), Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Roberto Echavarrén (1998; 2007), dentre outros. O conceito de entrelugar, essencial para a conclusão das reflexões, é associado à questão de gênero, a fim de caracterizar as duas personagens como “criaturas fora de gênero, que ultrapassam as noções de homem e mulher, de masculino e feminino”.

No artigo “O Eu e o Mesmo: o Amor Lésbico na Poesia de Adrienne Rich”, Adriane Avila Neto de Farias discorre acerca da construção da subjetividade do sujeito lésbico nos poemas “Splitting” (1978) e “Twenty-one love poems” (1978), da estadunidense Adrienne Rich, buscando configurar um possível diálogo entre estes textos poéticos e os textos teóricos de Michel Foucault (2015), de Tânia Swain (2010) e da própria Adrienne Rich (1979; 1986; 2010). “Desvinculado das representações sociais que assumem ser o corpo feminino um mero objeto masculino e indo além da noção de que a posse sexual da mulher é fator mantenedor da ordem social, o eu lírico de Rich é, então, o sujeito formado pela e na diferença”.

O romance do escritor alemão Jan Walther, *Im Zimmer wird es still*, publicado em 2011, é o objeto de análise e de reflexão de Dionei Mathias, no texto intitulado “*Zu fremd sind seinem Körper diese Empfindungen geworden*”. O romance faz parte de um conjunto de obras ficcionais da literatura de expressão alemã que aborda a questão da sexualidade. Segundo Dionei Mathias, a sexualidade é entendida nesse

contexto “como conjunto de normas culturais vigentes num determinado espaço social que disciplina as formas como prazer e desejo podem ser vividos”. Partindo deste conceito, o crítico pretende discutir, em primeiro lugar, “como os protagonistas do romance lidam com os sistemas de classificação previstos no seu espaço de interação” e, em segundo plano, “o modo como eles inserem o imperativo do prazer em suas identidades pessoais”, de modo a demonstrar que, nos dois aspectos, o comportamento dos personagens se caracteriza pela dissidência.

O dossiê deste volume é fechado de modo brilhante com o texto de Joyce Conceição Gimenes Romero e María Dolores Aybar Ramírez, “O mar, a mulher e o medo: a punição do feminino transgressor em ‘*Mi Vida con La Ola*’, de Octavio Paz”. Nesse ensaio, as autoras propõem uma reflexão acerca da configuração da personagem fantástica feminina no conto “*Mi vida con la ola*” (1949-50), de Octavio Paz, focalizando, pela perspectiva dos estudos mitocríticos, que contemplam o aspecto ancestral do feminino maléfico, o modo “como se produzem as manifestações da mulher fatal, vinculada ao elemento aquático na narrativa”. A análise da composição estética do conto busca interpretar “a contribuição do mito como importante referencial para a elaboração do arquétipo feminino da Mãe Terrível nesta obra”.

Desse modo, apresentamos aos leitores da *Itinerários* mais um trabalho que, embora acadêmico, não está desligado de importantes questionamentos na cena da cultura contemporânea, podendo interessar, por isso, não somente ao público comprometido com a pesquisa e a crítica dentro da universidade, mas também a todos os que se interessam em acompanhar os debates sobre as questões de gênero, que têm mobilizado intensas discussões político-ideológicas no Brasil e no mundo.

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (UNESP-Araraquara)¹
Profa. Dra. Anna M. Klobucka (UMASS Dartmouth)
Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila (UFTM-Uberaba)



¹ Como coordenadora desta equipe de editores, gostaria de expressar meus mais sinceros agradecimentos a estes dois parceiros e amigos, Anna M. Klobucka e Rodrigo Valverde Denubila, que tiveram um papel essencial tanto para o sucesso do Colóquio sobre Antônio Botto quanto para a organização deste volume.

LITERATURA E SEXUALIDADES DISSIDENTES
LITERATURE AND DISSIDENT SEXUALITIES

NÃO PODE O AMOR SER DISSIDENTE: SOBRE A POESIA HOMOERÓTICA DE MATHEUS GUMÉNIN BARRETO

Diana JUNKES*

*Para Marco e Leandro, que se amam.
Para Flávio, que sabe amar.*

*“Beijar na boca de outro homem? Na língua?
Pra todo mundo saber? O que? Não.
Meu tempo era outro.
Beijava-se escondidinho outro homem.”*

Marcelino Freire, 2003, p. 63.

- **RESUMO:** Neste artigo, proponho a leitura, uma entre as várias possíveis, de um conjunto de sete poemas homoeróticos do poeta Matheus Guménin Barreto, que tem despontado como uma das mais interessantes vozes da poesia brasileira contemporânea. Nos poemas, que podem ser lidos como um só, um homem declara seu amor a outro homem, seu desejo. Reside aí a força poética do conjunto: na cena enunciativa e em seu desdobramento. A partir de um diálogo entre diferentes referências teóricas, empreende-se a análise do poema discutindo os (des)limites éticos, políticos e sociais do amor para repropor o uso do termo dissidente, uma vez que ele só cabe em um contexto social e cultural em que o homoerotismo é considerado fora da norma. Ultrapassando as razões políticas do uso do termo dissidente, proponho que a liberdade e a garantia dos direitos individuais só estarão estabelecidas quando nenhum amor for considerado dissidente, já que o amor desconhece outra lei que não a sua própria, articulada ao desejo e ao ser de cada um.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Amor homoerótico. Dissidência. Fronteira. Limiar. Matheus Guménin Barreto.

* UFSCar – Universidade Federal de São Carlos – Literatura Brasileira e Teoria da Literatura – Departamento de Letras – GEPOC/CNPq-UFSCar – São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – dijunkes@ufscar.br.

Palavras iniciais:

Neste artigo, proponho a leitura, uma entre as várias possíveis, de um conjunto de sete poemas homoeróticos, do poeta mato-grossense Matheus Guménin Barreto, que tem despontado como uma das mais interessantes vozes da poesia brasileira contemporânea, tanto como poeta quanto como tradutor do alemão¹. Nos poemas apresentados neste ensaio, que podem ser lidos como um só, dividido em sete partes, um homem declara seu amor a outro homem, seu desejo². A carga poética desse conjunto de poemas é elevada, os expedientes poéticos articulam certa tensão entre um tom mais elevado, que o autor aprende da literatura alemã, principalmente, e o coloquial; o sentimento sublime e o desejo da carne, do corpo, expresso na voz, articulados na corporalidade dos poemas, torna bem-sucedida a proposta do poeta, singularizada justamente por esse trânsito entre elevado/coloquial.

Tais aspectos justificariam a abordagem do conjunto neste artigo. Porém, dado o contexto em que se inserem, permeado por impasses políticos no Brasil e pelo crescimento da homofobia ao redor do mundo, os poemas tornam-se também políticos. Ainda chegará o tempo em que um poema de amor homoerótico será apenas um poema de amor. Hoje um poema homoerótico é um gesto que reivindica liberdade e justiça; é revolucionário, ainda que sua recepção seja circunscrita a *blogs* e livros que não circulam como *best sellers*, já que, como se sabe, este não é o caso da poesia.

A existência de textos como os de Matheus Guménin Barreto em plataformas da internet, que o público acessa gratuitamente, tem um peso fundamental tanto para o fortalecimento da poesia, em primeiro plano, mostrando o vigor da cena contemporânea, quanto para o fortalecimento da vertente utópica da poesia, mesmo que não seja explicitamente política. A importância dessas publicações é apontada, entre outros, por Nantes:

Se existem no mercado editorial produções que tratam sobre essa população [LGBT] – e demonstram sua inteligibilidade, vivências, os usos de seus corpos, o que pensam sobre si e a sociedade onde vivem – não há como negar a existência dessa *est(ética)*. (NANTES, 2018, p. 2).

¹ Como tradutor, publicou traduções de Ingeborg Bachmann e de Bertolt Brecht, pelo selo Demônio Negro e Editora Hedra. Em 2017, publicou *A máquina de carregar nadas*, poemas, pela Editora 7Letras e “Poemas em torno do chão & Primeiros Poemas” pela Editora Carlini e Caniato, 2018.

² Os poemas foram publicados no Blog Escamandro (12 de março de 2018). Segundo depoimento do autor, os poemas fazem parte de uma seção de um livro ainda inédito. A seção se chama “f - Um corpo incendiado: este”. Disponível em <https://escamandro.wordpress.com/2018/03/12/matheus-gumenin-barreto/>. Acesso em 19/1/2019.

Levando em conta essa especificidade, vi-me diante de uma encruzilhada. Passar à leitura dos poemas e comentar a temática lírico-amorosa, restringindo-me à análise dos já mencionados expedientes poéticos singulares, ou enfrentar a política para chegar à poética. Adotei a segunda via³. Desse modo, na primeira parte deste artigo, desenvolvo algumas reflexões sobre o caráter político e participativo da poesia homoerótica de maneira mais geral, com vistas a estabelecer algumas balizas para a análise da segunda parte, em que procuro evidenciar o potencial estético dos poemas e sua articulação poética e política. Basta aqui lembrarmos da “Palestra sobre Lírica e Sociedade” de Adorno (2008) para saber que ainda que o conteúdo engajado não se manifeste na obra de arte explicitamente, ele pulsa dentro dela, lateja. Parece-me ser este o caso dos poemas de Barreto. Para dar conta da leitura aqui proposta, estabeleci diálogos entre diferentes referências teóricas, deslocando-as algumas vezes de seu lugar “de origem”, para aproveitamento teórico de reflexões que me parecem alinhar-se ao que proponho neste artigo.

1.Revolução, limite e limiar: o amor entre o poético e político

Amar, já dizia Mario de Andrade, é verbo intransitivo. Mas proponho pensar no amor que os poemas apresentam como intransitivo e transitivo⁴. Enquanto fim em si mesmo, é intransitivo como todo amor; sentimento de um dirigido a outrem, dom e gratuidade, como certa vez disse Lacan “amar é dar o que não se tem” (2010). Ao mesmo tempo, e levando em conta o contexto em que hoje se leem estes poemas, proponho que o amor homoerótico é transitivo em sua dimensão política, ou seja, não é um fim em si, mas algo que se abre e se impõe ao mundo que o cerca, reivindicando seu direito de existência e de legitimação para esse mundo.

³ Vale insistir aqui que o meu lugar de fala não é o da homossexualidade, portanto, haverá sempre um hiato entre o meu dizer e a situação enfrentada pela comunidade LGBT. Por outro lado, reduzir a importância da questão ao lugar de fala específico de sua comunidade parece sectário. Estamos do mesmo lado, unimo-nos pelas causas que promovam uma sociedade mais justa, igualitária e humana. Apesar de reconhecer os limites das minhas reflexões, e meu esforço por ultrapassar esses limites, acolhendo críticas e observações, reconheço também a importância de meu posicionamento como crítica, professora e cidadã brasileira. Aprendi com Walter Benjamin que quem não é capaz de tomar partido deve calar. Este artigo é claramente uma tomada de posição em defesa da comunidade LGBT e da literatura homoerótica, uma das formas de sua expressão.

⁴ Valho-me aqui de uma apropriação do par transitividade/intransitividade sugerida por João Alexandre Barbosa a propósito de João Cabral de Melo Neto: “o discurso poético cabralino é experimentado na tensão máxima entre a composição poética, fechada em si mesma, intransitiva, voltada para o significado do poema enquanto articulador do espaço real e poético, para usarmos os termos de João Alexandre Barbosa (1974), e a comunicação poética, que se abre à leitura, transitiva, voltada para a significação, segmento da realidade que ele, o poema, incorpora, aclara e intensifica”. (TONETO, 2009, p. 461). É sob essa perspectiva que penso a intransitividade e a transitividade da literatura homoerótica, como fim em si e abertura à realidade, que ela “incorpora, aclara e intensifica”.

Indo além de sua grandeza como sentimento, o amor entre pessoas de mesmo gênero é um gesto político que desafia verdades estabelecidas. E é possivelmente na literatura (e nas artes em geral) que tal tensão entre transitivo e intransitivo se manifesta de modo mais contundente. Nesta seção, vou me ater à transitividade dessa relação, a seu caráter político. A defesa do direito à união homossexual não é só uma causa dos homossexuais, mas da sociedade inteira, pois está assentada sobre a liberdade. Para o filósofo John Rawls:

A descrição geral de uma liberdade, então, assume a seguinte forma: esta ou aquela pessoa (ou pessoas) está (ou não está) livre desta ou daquela restrição (ou conjunto de restrições) para fazer (ou não fazer) isto ou aquilo. As associações, assim como as pessoas físicas podem ou não estar livres, e as restrições podem variar desde deveres e proibições definidos por lei *até as influências coercitivas causadas pela opinião pública e pela pressão social*. [...] Se, por exemplo, considerarmos a liberdade de consciência como a lei a define, então os indivíduos têm a mesma liberdade básica quando estão livres para perseguir seus interesses morais, filosóficos ou religiosos, sem restrições legais que exijam que eles se comprometam com qualquer forma particular de prática religiosa ou de outra natureza quando os demais têm um dever estabelecido por lei de não interferir. (RAWLS, 1997, p. 219).

Ainda que a luta por algo que deveria ser um direito garantido possa parecer desnecessária, no sentido de que não cabe ao Estado arbitrar sobre a união entre os indivíduos, pois isso diria respeito ao ser de cada um, à sua liberdade mais íntima, isso ocorre. Por que o Estado arbitra? Aqui é preciso distinguir dois tipos de liberdade. Rawls (1997) está se referindo à liberdade no escopo da política. Para Hannah Arendt (2011), tal liberdade, que é o que garante, no plano da ação, que os seres humanos convivam politicamente organizados, distingue-se da liberdade interior, “o espaço íntimo no qual os homens podem fugir à coerção externa e sentir-se livres” (2011, p. 192); essa liberdade interior muitas vezes atua como um afastamento do mundo exterior onde a “liberdade foi negada para uma interioridade na qual ninguém mais tem acesso” (2011, p. 192). Sabe-se que não apenas o preconceito, como a homofobia e a deturpação da própria noção de liberdade têm levado à morte por ódio muitos homossexuais, ao mesmo tempo que têm mobilizado aqueles que lutam por um direito que é o da própria vida, em sua multiplicidade. De fato, a luta pela própria sobrevivência tem sido, infelizmente, uma constante na comunidade LGBT:

A escolha do sujeito – visto/entendido socialmente como uma minoria sexual – em relação ao armário⁵, não pode tomada deliberadamente, inclusive para os

⁵ Aqui não se trata da escolha de ser ou não homossexual, posto que isso não é escolha. Mas da

que se posicionam de maneira “agressiva”, impondo o corpo em lugares público e reivindicando direitos que lhes são sonegados ao longo dos tempos, pois para além das questões da saída do closet, de militância, de luta, está a sobrevivência. (NANTES, 2018, p. 111).

Diante do quadro desolador, cada manifestação literária LGBT torna-se um documento contra a barbárie. A partir das dimensões transitiva e intransitiva da homoafetividade, que incorpora um modo de estar no mundo (intransitivo) a uma ética da liberdade e uma política de defesa dessa liberdade (transitiva), leio os poemas de Matheus Guménin Barreto como poemas de amor, antes de qualquer outra coisa, mas também como poemas políticos. Nessa perspectiva, tomo aqui a homoafetividade como uma **revolução** na dupla acepção desta palavra, tal qual Octavio Paz (1974) assume em *Os filhos do barro*:

À significação original [de revolução] — giro dos mundos e dos astros — foi justaposta outra, que é agora a mais frequente: ruptura violenta da ordem antiga e estabelecimento de uma ordem social mais justa e racional. A volta dos astros era uma manifestação visível do tempo circular; em sua nova acepção, a palavra revolução foi a expressão mais perfeita e consumada do tempo sucessivo, linear, e irreversível. Em um caso, eterno retorno do passado; em outro, destruição do passado e construção, em seu lugar, de uma nova sociedade. [...] Ambiguidade da revolução: sua face nos mostra os traços míticos do tempo cíclico e os traços geométricos da crítica, a antiguidade mais antiga e a novidade mais nova. (PAZ, 1974, p. 27).

Assim, como revolução no sentido mítico, ancestral, o amor homoerótico diz do amor, intransitivamente, qualquer classificação obrigaria tolher desse sentimento o que ele tem de humano; o amor não se submete a classificações, o amor é o amor; ao mesmo tempo, como “novidade mais nova”, é uma revolução que faz impedir que a sociedade fique paralisada por valores preconceituosos, cega em sua moral religiosa, falseável, autoritária. As relações homoafetivas são consideradas dissidentes porque se afastam de uma moral coercitiva, conservadora e hipócrita, mas sobre a qual se assentam padrões de comportamento que grande parcela da sociedade julga (não sem arbitrariedade) corretos. Como apontado por John Rawls na citação logo acima: “as restrições podem variar desde deveres e proibições definidos por lei **até as influências coercitivas causadas pela opinião pública e pela pressão social**”. (RAWLS, 1997, p. 219, grifos meus). Em nosso país e em vários outros lugares do mundo não são senão a opinião pública e as pressões

escolha do homossexual em recolher-se ao “armário” como forma de ocultar sua orientação e de proteger-se em amplo sentido, seja da família, da sociedade, do Estado.

sociais que têm levado a comunidade LGBT ao silenciamento, aprisionamento e morte.

Os estudos de gênero denominam tais relações **dissidentes** e assumem que elas transgridem um padrão legitimado pela opinião pública e pressão social. O Estado brasileiro, em gesto relativamente avançado, se comparado a outros países, legitima a união matrimonial entre pessoas de mesmo gênero. Porém, ainda que aos olhos do Estado tal união seja legal, diga-se, de um Estado democrático de direito, pautado por um projeto político de esquerda quando da promulgação da lei, sob as lentes míopes de uma sociedade conservadora, bastante atrelada a discursos religiosos extremistas e excludores, tal união permanece transgressora:

Transgression is an action which involves the limit, that narrow zone of a line where it displays the flash of its passage, but perhaps also its entire trajectory, even its origin; it is likely the transgression has its entire space in the line it crosses [...] Transgression, then, is not related to the limit as black to white, the prohibited to the lawful, the outside to the inside, or as the open area of a building to its enclosed spaces. Rather, their relationship takes the form of a spiral, which no simple infraction can exhaust. Perhaps it is like a flash of lightning in the night which, from the beginning of time, gives a dense and black intensity to the night it denies, which lights up the night from the inside, from top to bottom, and yet owes to the dark the stark clarity of its manifestation [...]. (FOUCAULT, 1977, p. 34-35).

Inevitavelmente, transgressão e limite se amalgamam em certos pontos da trajetória em espiral. A transgressão é um corpo a corpo, um choque, como diz Didi-Hubermann a propósito de Bataille. Nesse sentido, não se separa do conflito, da reivindicação de novas formas (2015, p. 27). O percurso relampejante da transgressão situa-se na linha limítrofe que ele cruza; a transgressão, pois, marca o limite com sua soberania para silenciar-se em seguida, depois novamente brilhar e assim sucessivamente. Todavia, talvez seja mais adequado pensar que muito mais que silêncio, a proibição do dizer dessa relação atua como um recalçamento, uma interdição ao dito, nos termos de Eni Orlandi (2018).

Trata-se de um silêncio que possui efeito de verdade, sem sê-lo de modo algum – se não é dita a relação homoerótica, é como se ela não existisse –, a essa categoria de não dizer pode-se chamar silenciamento: não concerne apenas ao que não **deve** ser dito, mas ao que não **pode** ser dito; indo além, mais do que um silenciamento causado pela censura ao dizer, corresponde a um recalçamento, ao que é impossível dizer, ou seja, para a opinião pública, muito mais do que silenciar a homossexualidade, trata-se de não enunciá-la, de eliminar sua existência também na linguagem, torná-la (im)possível.

No espaço público da luta pelos direitos civis da comunidade LGBT, voz e silêncio alternam-se. Nessa linha de raciocínio, aceita-se, portanto, que a transgressão não se circunscreve ao fato de haver uma lei que não a tome como transgressora, mas ao fato de que a fronteira imposta pela vida em sociedade não tolera a sua manifestação. Daí que a transposição dessa fronteira exige um esforço político, ações que fortaleçam a desestabilização do território moralmente definido, aquele que “assusta pelo que esconde” (BARRENTO, 2012, p. 47).

Penso que é possível considerar o relacionamento homoerótico sob outra perspectiva, que, para além do par limite/transgressão, tome-o como limiar. Em outras palavras, no lugar de fronteira entre um “tipo de amor correto e outro incorreto”, o que é descabido, mas pauta de discussões acirradas, em que a transgressão desenvolve uma trajetória sobre a barragem que a sociedade e os costumes impõem, pode-se compreender a potência da relação homoafetiva como limiar, em sentido benjaminiano, aqui apresentado por João Barrento:

O limiar é, assim, uma marca que atrai pelo que promete (em Benjamin incita a uma reflexão sobre o secreto), diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo que esconde, o desconhecido do outro lado; o limiar é uma linha (ampla) de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, num caso mais traço de união, no outro de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde fervilha a imaginação [...]. O limiar, todos os limiares, se transformam assim em lugares de vida e de pensamento escrito, enquanto a fronteira acabaria por ser, para Benjamin, lugar de morte. (BARRENTO, 2012, p. 48).

Parece-me bastante produtiva essa abordagem na medida em que se o que se espera é uma sociedade mais justa e igualitária, mais democrática, o que poderia ser assegurado se no lugar das fronteiras impostas à comunidade LGBT houvesse limiares; de fato, as revoluções servem para corromper as fronteiras, sua força é maior que a da transgressão. Ao corromper fronteiras, um novo lugar se abre, por isso: “O limiar deve distinguir-se claramente da fronteira. Limiar é uma zona, e na palavra estão contidos os sentidos de mudança, passagem, flutuação [...]”. (BENJAMIN, 2006, n.p.).

A relação homoafetiva, portanto, na sociedade contemporânea, propõe uma ética segundo a qual cada cidadão ou cidadã é livre para endereçar seus afetos a quem quer que seja. Ética esta que deve pautar todas as outras relações inter-humanas em sentido de reescrita da história – ainda acompanhando o pensamento de Walter Benjamin, sobretudo as “Teses sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 1996). Se as grandes forças religiosas condenam a homossexualidade (o islamismo, o judaísmo, o cristianismo) e com isso pautam a postura das sociedades há séculos, será preciso que a história seja reaberta, que se olhem as ruínas para ultrapassar, com

novos relatos, aquilo que foi asfixiado e solidificou, como os habitantes de Pompeia foram silenciados pela lava. Willi Bolle, no posfácio às *Passagens*, afirma que Walter Benjamin tem uma proposta *sui generis* de escrever a história, fragmentada, polifônica, a partir de estilhaços, iluminada pelo “agora da cognoscibilidade” (BOLLE, 2006, p. 1082).

No caso da relação homoafetiva, um primeiro passo talvez fosse o de dessemantizar o termo dissidente, pois o amor não pode ser dissidente. É preciso deixar falar as vozes, assumir a polifonia do discurso da história; polifonia esta que pode rescrevê-la, uma vez que: “Já não é possível falar em gênero como um elemento natural, mas construção, estetização, materialização, feitura, que o sujeito empreende de acordo com sua subjetividade/desejo” (NANTES, 2018, p. 105). Só é dado ao poeta partilhar seu mundo interior por meio de poemas homoeróticos porque tal partilha é legitimada pela justiça, que garante a liberdade da veiculação. Por isso, a leitura e publicação de poemas homoeróticos e de uma arte homoerótica pressupõe uma noção de justiça de tal modo que:

[...] da mesma forma, as instituições, por mais eficientes e bem organizadas que sejam devem ser reformadas ou abolidas se injustas. [...] Por essa razão, a justiça nega que a perda da liberdade de alguns se justifique para um bem maior partilhado por outros. [...] Portanto, numa sociedade justa as liberdades da cidadania são consideradas invioláveis; os direitos assegurados pela justiça não estão sujeitos à negociação política ou ao cálculo dos interesses sociais. (RAWLS, 1997, p. 207).

É nesse sentido que Hannah Arendt (2011) sustenta que a liberdade que se relaciona à política não é um fenômeno do livre arbítrio ou da vontade, que decide entre algo bom ou ruim, trata-se **da liberdade pela qual se luta, a liberdade de chamar à existência o que antes não havia, a liberdade que a justiça assegura**. A liberdade de escrever e publicar poemas homoeróticos aí se coloca.

2. Poesia e política, amor e linguagem

O conjunto de poemas reunidos sob o título “um corpo incendiado: este” oferece, por ser revolucionário, uma passagem, o amor como um acesso ao sentido, múltiplice em suas configurações e endereçamentos. O amor homoerótico que os poemas apresentam reivindica a absoluta liberdade de amar, para além das fronteiras, o amor é limiar.

um corpo incendiado: este

1.

o amado que toca os pulsos mornos (1)
de seu amado
e o braço e as mãos
tremulargêntas
e o rosto toca e o sexo (5)
quente e afiado
o amado que toca os pulsos mornos
de seu amado
e sabe de repente o que é um ensolarado riso e
a noite antiquíssima que o olha (10)
de volta.

2.

o sexo
devir perpétuo: tempo enclausurado
o amado e seu amado inventam o tempo,
o corpo e a febre
e o que medi-los
(BARRETO, 2018, n.p.).

Do modo como o percebo, o primeiro poema possui duas partes. Ambas começam pelos versos: “o amado que toca os pulsos mornos/ de seu amado”. A primeira vai, portanto, do verso 1 ao verso 6. A segunda prossegue do verso 7 ao verso 11. A voz lírica que enuncia está distante, descreve a cena, o que ao mesmo tempo permite circunscrevê-la, por meio de uma simulação de “objetividade”, que forja a obliteração do sujeito lírico, o seu envolvimento com a cena, mas que o leitor atento pode flagrar pela adjetivação que exacerba, denunciando a presença desse sujeito e o mergulho abissal e sem limites no jogo amoroso: pulso morno, mãos tremulargêntas, sexo quente e afiado, ensolarado riso, antiquíssima noite. O que quero dizer é que se há adjetivação, o eu lírico está **no** poema, é patemizado por ele.

Tratando do poema de modo mais aprofundado, observa-se, na primeira parte, o *enjambement* do primeiro verso criando uma expectativa interessante que tanto sugere o próprio jogo amoroso, um corpo em direção a outro, quanto, levando em conta o caráter político mencionado na primeira parte, a surpresa do sexo entre dois homens: o amado toca os pulsos mornos/ de seu amado. Não quero sustentar aqui que o poema seja político, mas se tem validade a argumentação da primeira parte deste artigo, a veiculação do homoerotismo no poema é política e não se pode negar a suspensão do sentido que o *enjambement* cria e a bonita constatação no verso seguinte: dois são os amados.

A revelação que vem no *enjambement* faz eco à epígrafe do início do texto, retirada da obra de Marcelino Freire: entre homens, só às escondidas. Essa relação obscura, do “*closet*”, como a chamam os estudos de gênero, é esgarçada, é e não é:

Ainda no que diz respeito a “vivenciar” a relação às escondidas, cabe aqui uma reflexão. Não nos parece que esse verbo seja o mais adequado, pois as acepções semânticas são: viver, sentir, captar com profundidade. Logo, uma relação apenas de alcova não é vivenciada na íntegra, mas antes, fraturada, incompleta pelo vazio das sombras onde os sujeitos se ocultam. (NANTES, 2018, p. 7).

A publicação dos poemas no blog *Escamandro*, ao tirar das sombras os amantes “de papel” que se apresentam nos versos, tira das sombras os amantes da alcova, os que, como os amantes do poema, se amam, mas não o podem sustentar, ou seja, a publicação do poema não se separa dele. Quando revela o amor entre dois homens, o poema toma de assalto os que repudiam a homossexualidade, ao mesmo tempo assalta, num sentido positivo, aqueles que aceitam desafio do discurso para adentrar no universo amoroso, este sim o que realmente importa para o poema lírico e, evidentemente, para a vida: não **quem** se ama, mas **que** se ama. Os poemas de Barreto não se situam mais no limite entre o que deve ou não ser dito; estão para além da transgressão, porque já são um dito, os poemas fundam uma passagem, um limiar, que ao ultrapassar as fronteiras, dá vazão à polifonia do amor, à política do amor, pela poesia.

Do ponto de vista do *enjambement*, sabemos, com Agamben (1999, p. 32), que é o expediente em que o verso, ao atirar-se ao verso seguinte, tenta resgatar o “fora de si”, é um despenhadeiro para o vão do sentido, ou, no caso deste poema, para o amor, para o gozo. O encavalgamento se define pela não coincidência do elemento métrico e do elemento sintático, dando a ver uma “íntima discórdia” (AGAMBEN, 1999, p. 32) no interior do verso, que se resolverá no verso seguinte. Para usar um termo caro à semiótica greimasiana, é possível sustentar que o *enjambement* figurativiza a relação sexual, o corpo que busca o outro corpo, que deseja fazer um, ainda que pelo ínfimo instante do clímax.

A cena, apesar de fortemente erótica – erotismo, aliás, que vai crescendo pela enumeração de outras partes do corpo ao longo desta primeira parte –, tem uma peculiaridade que é importante: o pulso é morno, ou seja, o pulso pulsa, vibra, o sangue corre. Amor e pulso são amantes também. Na sequência dos versos, preserva-se o *enjambement* e, num crescendo, os corpos se encontram na beleza das mãos que prateadas tremem: o amado toca “o braço e as mãos/ tremulargêntreas/. Fundem-se o amado e seu amado: “e o rosto toca e o sexo/quente e afiado”.

Na segunda parte do poema, ao retomar os dois versos de abertura, o poema dá a ver, justamente, o amálgama entre expressão e conteúdo que o *enjambement* possibilita, para além do que textualmente se expressa, entre a métrica e a sintaxe,

trata-se do *enjambement* dos corpos que se lançam um ao outro e, depois, exaustos repousam entre o ensolarado riso que brota do interior de cada um e os olhos da noite, enquanto a vida latente prossegue, conduzindo os amantes novamente à realidade. Realidade que é sentida e dita no espaço do poema e que, ao mesmo tempo, não se reivindica o dizer, recusa-se ao silenciamento, sem dizer.

O segundo poema apresenta caráter meditativo, funcionando, para a economia do conjunto, como tentativa de apreensão da cena do poema anterior, na qual o tempo fica suspenso pelo jogo amoroso. A beleza deste segundo poema reside, a meu ver, na percepção do tempo como algo que é dominado pelo sexo, que o enclausura: “devir perpétuo: tempo enclausurado” e, ao aprisioná-lo, inventa-o com os recursos abissais do corpo, da febre da (des)medida. Enclausurar o tempo é dominar algo que escapa a nosso controle, mais do que suspender o tempo num sentido de que não se percebe a sua passagem, prender o tempo é dominá-lo, o que, em outras palavras, significa dizer que o sexo pode tornar o tempo subserviente aos amantes – enquanto se amam, são donos do tempo, perpétuo e enclausurado.

Tal aspecto dá-se a ver, entre outros, sobretudo o de sua própria nomeação neste segundo poema, por opções formais em que tempo e espaço se unem. Aliás, o *enjambement* é união de um tempo (o do verso, seu ritmo) e de um espaço (a corrupção do silêncio no fim do verso pelo caminho até o verso seguinte). Assim, o *enjambement* figurativiza a vida:

A hesitação entre o som e o sentido que ele [enjambement] engendra, seu efeito catastrófico afirma que as verdades estabelecidas (para o verso, para a vida) podem ser outras, sempre e renovadamente outras e é por isso que, a meu ver, o poema é uma experiência limítrofe de compreensão da indecidibilidade, de um “tempo que é e não é ao mesmo tempo” (WISNIK, op. cit): por isso é hesitante e palpitante. [...] O *enjambement* do poema autoriza, na leitura, o mergulho no texto, o naufrágio, a viagem, para assegurar que no tempo fora do texto nossas experiências temporais se renovem. (TONETO, 2011, p. 97).

Ao jogar com os *enjambements*, o sexo (como o poema) leva ao limite a experiência do “despenhadeiro”, num espaço – aquele em que os corpos se encontram –, num tempo – aquele que os amantes aprisionam como se fossem dele proprietários. Se há uma esfera da vida em que a ideia de morte nos encontra para tornar mais forte ainda a vida, é no sexo: esta pequena morte em abismo, vitória de Eros contra Tântalos, derrocada do desejo, que converte o agora em tempo absoluto, tempo mítico, *kairós*, contraposto ao tempo cronológico.

Sem a entrega dos amantes ao **espaçotempo** do sexo, à potencia orgástica de reinvenção dos sentidos da existência, não há *enjambements*, nem quedas, nem abismos. Não pode sem entrega o tempo se perpetuar; não pode sem entrega o tempo ser enclausurado pelo desejo; não pode sem entrega o tempo ser reinventado,

com a febre do corpo que o medirá não linearmente, mas ciclicamente. Retomo as considerações feitas na primeira parte do texto sobre o caráter revolucionário do poema. Aqui é revolucionário no sentido primeiro, o da revolução dos astros, correspondente ao que retorna, nasce e morre para continuar vivendo. Uma das mais belas formas de compreender este retorno revolucionário, ancorado no tempo e no espaço, é o poema **nascemorre** de Haroldo de Campos, que reproduzo abaixo:

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desmorre desnasce
nascemorrenasce
morrenasce
morre se

CAMPOS, 2008 [fome de forma, n.p.]

A inventividade de Haroldo brinca com o potencial do *enjambement* visualmente, de modo que a disposição gráfica dos versos, fortemente voltada para o impacto visual, procura, em termos existenciais, refletir sobre vida/morte, para além disso, para tudo quanto seja **vidamorte**, no poema, na vida, em sentido erótico, continuidade (o poema termina com *se*). Exatamente como propõe Octavio Paz, o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo ou, neste caso, apesar da repetição melódica, o jogo *logopaico* do poeta. Nota-se a dimensão da revolução no sentido primeiro que aponto a partir de Paz. Em *Guménin*, observa-se a dança dos corpos que se tocam, que se roçam e cartografam-se:

3.
o mapa do corpo sob as mãos (1)
desenhando itinerários bruscos
mornos
contornando bocas que não existem, mas que existirão
pés que não andaram, mas andarão (5)
sexos que não se apontaram
mas que se apontam, agudos, sob o toque
devagar
como o encontro
de um trópico último com um último meridiano (10)
os olhos nublados de algo que não se adivinha
o homem tem o homem nas mãos
e as mãos seguem seu cego itinerário provisório
apagado sempre pelo toque próximo e sombra e esquecimento –
apagado como a praia e o vento que a inaugura. (15)

4.
pulsos frescos de amor
alegres do arrear o amor e serem
por ele arreados.
(BARRETO, 2018, n.p.).

Se nos poemas 1 e 2 o amor é apresentado em ato, na sequência 3 e 4 o par memória/esquecimento articula-se pelos versos talvez em busca das lembranças: “o mapa do corpo sob as mãos/desenhando itinerários bruscos/mornos”. A geografia do corpo nas palmas das mãos torna insensível o que fora tangível nos poemas anteriores, retomando um *leitmotiv* dos poemas líricos e do cancionero popular brasileiro que diz respeito à memória tátil do corpo amado que se ausenta e deixa na “memória das mãos” do sujeito lírico o sabor de sua presença ou a dor de sua ausência.

Tal *leitmotiv* está, por exemplo, em “Memória”, de Carlos Drummond de Andrade, do livro *Claro Enigma*, de 1950, que eu cito em edição de 2006: “[...] as coisas tangíveis/tornam-se insensíveis/à palma da mão//mas as coisas findas/muito mais que lindas/essas ficarão” (ANDRADE, 2006, p. 34). Ou, ainda, remete ao poema “Memória Se”, de Frederico Barbosa: “[...] a presença tátil/ de suas dobras/ incrustadas/nas marcas linhas/ das minhas mãos (BARBOSA, 2002, p. 83)”⁶. Ou mesmo ao samba conhecido pela interpretação de Caetano Veloso, gravado no disco *Transa* (Polygram), lançado em 1972, que foi composto, por sua vez, em 1955, por

⁶ Cf. Toneto (2010), <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/51/64>. Acesso em 20 jan. 2019.

Monsueto Menezes e Arnaldo Passos: “Se seu corpo ficasse marcado/ Por lábios ou mãos carinhosas/ Eu saberia, ora vai mulher,/ A quantos você pertencia/Não vou me preocupar em ver/ Seu caso não é de ver pra crer/ Tá na cara” (MENEZES; PASSOS, 1955).

Ao mesmo tempo, os poemas 3 e 4 sugerem que não há o que rememorar, pois o mapa inscrito nas mãos não está ligado à lembrança do vivido, mas ao imaginário. Isso recoloca o par de poemas anterior em questão, pois não se sabe agora se o ato ali descrito houve ou se é idílio amoroso do sujeito lírico, apenas desejo. Os versos de 4 a 5 do poema 3 corroboram essa dúvida: “contornando bocas que não existem, mas que existirão/ pés que não andaram, mas andarão”. O pêndulo entre o memorável e o idealizável oscila sob a matriz do desejo, pois que se as bocas existirão e os pés andarão, os sexos, que (ainda) não se apontaram, já apontam sob a linda imagem do último trópico encontrando o último meridiano, num mapa do globo terrestre, grande mão que pode cartografar todas as histórias de amor. Nesse encontro, os olhos ainda não veem o que o corpo já sabe e almeja, como mostram os versos de 6 a 11: “mas que se apontam, agudos, sob o toque/ devagar/ como o encontro/ de um trópico último com um último meridiano/ os olhos nublados de algo que não se adivinha”.

Nesse poema, o *enjambement* não tem mais a importância que tinha antes, sua ocorrência não existe ou, se existe, situa-se em poucos versos, o que faz bastante sentido concordando-se que neste poema 3 há disjunção entre os amantes, seja porque a lembrança é a única coisa a presentificar o encontro, seja porque o encontro de fato não houve e é o idílio, a imaginação que o torna uma presença. Confirma-se, também, a leitura de que o *enjambement* é elo entre os amantes, figurativiza seu encontro real ou imaginário.

No poema 4, há uma suspensão da reflexão mais aprofundada, como se o sujeito lírico retomasse (ou relembresse) a alegria do encontro. Trata-se de uma interrupção do fluxo que vinha sendo apresentado, com alta carga poética; talvez esse poema seja excessivo ao conjunto, embora seja um poema interessante se tomado individualmente, em especial pela centralidade do verbo arrear – o amor que arreia. Está aí também a intransitividade do amor, um fim em si.

5.

a cegueira do homem que de seu corpo morno (1)
soletra o corpo morno d'outro homem
os sinais as vírgulas
discursa entre duas bocas
e recita, extático e nu, a abrasada (5)
violenta
poesia
que o corpo maquina na carne.

É a partir dos poemas 5 e 6, com a recuperação da metáfora visual que vinha desde “olhos nublados” do poema 3, que a metalinguagem vai sutilmente se aproximando, e o amor torna-se tanto mais intenso quando o dizer o amor e o dizer sobre a poesia vão se desfolhando ao longo dos versos. No verso 1 do poema 5, “a cegueira de um homem que de seu corpo morno” abre perspectivas de leitura. A falta da visão aprofunda-se e a imagem dos olhos nublados, surgidos anteriormente, impõe usos aos outros sentidos. Ao descentralizar a visão, o amor é experimentado com ênfase, pela palavra soletrada, pela pele morna. O *enjambement*, mais uma vez, é o expediente escolhido para dar conta da descoberta dos amantes, do encontro entre ambos e do êxtase amoroso (“e recita, extático e nu, a abrasada/ violenta/ poesia”).

A aproximação entre erotismo e metalinguagem é relativamente frequente na poesia moderna, de modo que o poeta aqui recupera uma tradição pela qual o jogo amoroso é poesia. Ao soletrar o corpo, colocar as vírgulas, recitar, gozar são aproximados e passam a pertencer a um mesmo campo semântico. O poema é máquina de linguagem e o corpo máquina a poesia na carne. O erotismo é uma escrita no corpo e a poesia é um corpo que se escreve. Criação poética e sexo são ambos violência sobre a linguagem, sobre a linguagem dos corpos, recitação abrasada, desenraizamento, revolução no sentido mítico:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. (PAZ, 1982, p. 47).

É preciso entender que a violência aqui diz respeito à desestabilização dos usos comuns da linguagem, da comunicação. Refere-se à função poética jakobsoniana, à projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático, para que as palavras, desenraizadas, sejam experimentadas em sua potência máxima (JAKOBSON, 1999). O renascimento é o poema, poesia que se ergue (PAZ, 1982). Os amantes são o poema, poesia que se ergue.

É assim que o homem no poema 5, em sua cegueira, soletra o corpo morno do outro homem, os sinais, as vírgulas, e faz poesia. Depois do amor, as palavras renascem e os amados também, como a estrela da manhã do poema 6.

6.
no beijo
o que há de elástico o que há de contrito
de adivinhado

o que há de inaudito talvez ou
quase ou sempre
entre o dizer de bocas mudas?
talvez tremeluz a nos céus seus
mornos
a estrela da manhã
branda e inconstante
e nela se solucione um homem
como uma noite se soluciona em dia.

É ainda no campo da linguagem – e do silêncio – que o poema 6 se estrutura. Bocas inscrevem-se na troca de afeto entre os amantes; tornam-se instrumentos de construção da linguagem ou a própria linguagem, que não se diz pelo verbo e, por não dizer-se, diz-se ainda mais e mais contundentemente, entre o “elástico e o contrito” do não dito, do vivido. O encontro das bocas assume a dupla acepção de inaudito: tanto aquilo de que nunca se ouviu falar, quanto aquilo que – talvez por ser desconhecido – é extraordinário e brilha como a estrela da manhã. O lirismo é bastante forte neste poema em que o impossível do dizer não é o sem-sentido, mas um sentido que, por ser impossível de nomear, se ausenta da escrita e se afirma como escrita que não cessa de se escrever (no beijo, no sexo, no poema) em busca de um sentido (uma solução) que pode estar no inconsciente ou na estrela da manhã – o homem que se soluciona e se dissolve, como a noite se soluciona no dia e nele se dissolve.

Mantendo a mesma dicção dos poemas anteriores, o sujeito poético segue com a formulação sobre o amor e sobre os amantes sem se perder da metalinguagem, submetendo a subjetividade à ilusão da objetividade que o posicionamento enunciativo promove. Há uma busca de compreensão não apenas do amor revelada neste poema, mas do poético a que o amor dá acesso dentro do próprio sujeito, mais ainda: o amor, por ser um fazer, como a poesia, é o próprio acesso; um acesso que se faz por vias tortuosas, em que os caminhantes – o amor, a poesia – são os fazedores do próprio caminho.

O sujeito que ama não sabe aonde o amor o levará, porque ele não ama um fim, embora o amor seja destinado a outrem, mas ele ama o caminho, o acesso a que a pessoa amada o vai conduzindo. Um acesso incerto, sem garantias, como a poesia. João Alexandre Barbosa (1979), em um bonito ensaio sobre a poesia de Haroldo de Campos, ensina que o que é relevante para a leitura do poema não é

buscar a compreensão, mas entender que a compreensão está na própria busca. Ao ler os poemas de Barreto, penso nesse ensaio e penso que também no amor importa menos a sua compreensão do que o caminho, que é, ao fim e ao cabo, o próprio amor e não para onde ele conduz. O amor é limiar, não nos esqueçamos, uma passagem.

Jean Luc Nancy (2013, p. 426)⁷ abre o conhecido ensaio “Fazer, a poesia” dizendo que acessamos o sentido por meio da poesia, mais do que um fim, por ser um fazer, a poesia é o próprio acesso. Aproximo o amor da poesia a partir do conjunto de poemas de Barreto, e do que esse mesmo conjunto reivindica como possibilidade de leitura, tomando como parâmetro a lição lacaniana: “fazer o amor, como o nome o indica, é poesia” (LACAN, 2010, p. 98). A ideia de construção parece-me bastante importante e, para além dela, o fazer, cujo fim é sua própria finição, o amor e a poesia levam o sujeito ao (des)limite da linguagem, ao inaudito:

O amor procede do exílio do ser banido da linguagem que assujeita o falante. No entanto, ele solta *alíngua*⁸ nos gritos e sussurros, nas camas, nas rasuras, nas ruas, na pólis e na política, “bem me quer, mal me quer, bem me quer...” nos poemas, na literatura, na *litteratura*. O amor fora da lei tem razão, ele se apresenta como *reson*, re-som, ressonância, e eco fora do corpo daquilo que d’alíngua não se encadeou nas leis da linguagem, mas pode se explorar nas dobras do corpo, Outro, [...] nos vestígios enigmáticos de suas trilhas sonoras e outros afetos.[...] De beijo de língua em beijos d’alíngua, o amor adentra. Eventualmente, sexo e amor colaboram para fazer amor. O amor é procura da ressonância no corpo Outro, eco do oco do Um dizer [...]. (FINGERMANN, 2015, n.p.).

Nos poemas de Barreto, amor e sexo colaboram para fazer amor, para fazer o amor, para fazer a poesia nesta língua outra, das bocas mudas, dos olhos nublados, em que a busca do eco do oco do dizer é violência sobre a linguagem, é desenraizamento. Talvez todo amor seja fora da lei, porque não há leis capazes

⁷ Tradução disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2019.

⁸ “Ora, LALANGUE, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua. É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela ‘função poética’, uma língua que ‘serve a coisas inteiramente diversas da comunicação’ 12 . Esse idiomateno (recurso a uma cunhagem do meu poema ‘Ciropédia ou a Educação do Príncipe’, de 52) é ‘lalangue dite maternelle’ (‘lalíngua dita maternal’), não por nada - sublinha Lacan - escrita numa só palavra, já que designa a ‘ocupação (l’affaire) de cada um de nós’, na medida mesma em que o inconsciente ‘é feito de língua’. Então prefiro LALINGUA, com LA prefixado, este LA que empregamos habitualmente para expressar destaque quando nos referimos a uma grande atriz. a uma diva (La Garbo, la Duncan, la Monroe)”. (CAMPOS, 2009, n.p.). A *lalangue* é a língua da magia, do encantamento, a sua significação está em outro patamar, o da poesia, é, por isso, invenção.

de circunscrever o amor, é isso o que nos mostra a citação acima, fora da lei da linguagem consciente, pois é o inconsciente, a *lalangue*, como diz Haroldo de Campos (2009, n.p.), a língua tensionada em função poética, que se manifesta com suas leis próprias na poesia, no amor.

É importante então retomar a primeira parte deste artigo e tomar esse conjunto de poemas na segunda acepção de revolução. E de violência. Para Octavio Paz, se a primeira ação violenta diz respeito ao desenraizamento das palavras (e aqui podemos pensar no desenraizamento dos amantes), a segunda relaciona-se como o regresso da palavra (e dos amantes), para fazer o poema (e os amantes) se converter(em) em objeto de participação. “Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade que a faz voltar. O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação.” (PAZ, 1982, p. 47).

A despeito de seu caráter mítico, subjetivo e lírico-amoroso este conjunto de poemas é voltado para a participação, puxado pela gravidade (a força e a seriedade) do tema que veicula. Então é revolucionário no sentido de que reivindica que este amor, julgado social e politicamente fora da lei, é do estatuto do direito e por isso deve ter espaço. É o que se apresenta no poema 7, o último do grupo:

7.

descobrir as palavras eu te amo

pesar na mão cada uma, medir
sua massa numa mão
n’outra
articular a língua os lábios dentes como (5)
pela primeira vez
um homem o fez
um homem o fez a outro homem
testar o que abarca cada letra, o que deixa, o que fala
testar cada som e sombra que acaso fique (10)
nas arestas do a, do e

descobrir as palavras eu te amo
e a violência que é usá-las.

O sujeito poético inicia o poema com um verso que desloca o usual “dizer eu te amo”. Não, não é o dizer o ponto de partida, mas a “descoberta das palavras eu te amo”; reconhecer-se amando não está apenas no dizer, mas, principalmente, no acesso, por isso é uma descoberta em que as palavras, cada uma delas, tem seu peso: “pesar na mão cada uma, medir/ sua massa numa mão/ n’outra”. Insistindo no caráter revolucionário do amor que os poemas apresentam, nota-se o seu peso

íntimo, vincado pela liberdade da descoberta, e seu peso político, a densidade da descoberta, e tem sua volatilidade poética – não nos esqueçamos que da memória das mãos que terão agora não apenas a geografia do corpo do amado sob sua responsabilidade, mas o peso da descoberta das palavras eu te amo.

Também no poema 7, o *enjambement* é fundamental: “articular a língua os lábios dentes como/ pela primeira vez/ um homem o fez”. Até aqui a dimensão íntima é preponderante, a descoberta e a trajetória que a constituiu são poeticamente articuladas: primeiro pesar as palavras nas mãos, depois articular a frase (língua, lábios, dentes), depois dizer. Mas o verso 7 termina com um despenhadeiro que será seguido pelas mãos que o verso seguinte lhe estenderão, constituindo com ele um dos momentos mais líricos do conjunto, elevado por sua carga poética, pelo seu homoerotismo, fazendo jus a toda uma tradição de poemas homoeróticos que recusam a banalização ou que não se vendem ao barateamento ideológico: “um homem o fez a outro homem”.

Entretanto, o verbo dizer não é usado, como tampouco nenhum verbo *dicendi*. O dizer é apenas um implícito, talvez porque seja desnecessário, mas talvez porque seja impossível dizer eu te amo a outro homem, talvez seja possível apenas “usar” as palavras eu te amo. Ou talvez usar esteja além do dizer. As palavras aqui deixam seu estatuto de “valor de troca”, de trânsito comunicativo/informativo e passaram a ter “valor de uso”. Como o amor, usar as palavras eu te amo é intransitivo; não se diz (ou não se deveria dizer) eu te amo para ouvir eu te amo em troca, mas porque, usando as palavras, o gesto amoroso se concretiza, torna-se uma realidade.

Quando um sujeito declara eu te amo a outrem, ele declara a si mesmo que ama, ao ouvir-se, ou ao deixar falar a voz que antes era apenas eco dentro de si; ele, e não necessariamente a pessoa amada, é capaz de dar e receber amor. Enunciar o amor é mais forte para quem diz do que para quem ouve; é, pois, um grande ato de coragem e generosidade. É revolução nos dois sentidos, porque reitera a frase tantas vezes repetida na história da humanidade, mas faz andar a própria história do sujeito que ama, levando-o além do limite, ao limiar, a uma zona de imaginação, criação potencial a que o amor pode dar acesso.

Desse modo, o poema prossegue com o teste, a avaliação e mesmo o espanto do que significa a descoberta, mas são os dois últimos versos, a meu ver, que fazem do poema objeto de desenraizamento e participação de modo surpreendente: “descobrir as palavras eu te amo/ e a violência que é usá-las”. Mesmo que a leitura possa terminar aqui, creio ser importante apontar para outro lado do dizer. O lado em que não é possível dizer, pelo jogo de silenciamento imposto ao homem que deseja dizer eu te amo a outro homem. Sub-repticiamente, o gesto político e a liberdade (no sentido social e político) atuam para que os amantes usem as palavras, mas não as enunciem a não ser, como no poema 5, soletrando. Também quando os amantes não se dizem eu te amo, a existência do amor se obscurece, é um jogo em que se faz de conta que não há o amor, embora haja e seja usado. Recolocando a questão do

enjambement, no lugar de ser um instrumento de cadência, de união *espaçotempo*, de fusão de corpos, ele se torna o marco da difícil jornada de amar e endereçar o amor a quem quer que seja. Neste outro sentido, o *enjambement* não traz outro modo de vida pelo poema, mas a afirmação da vida em seus estrangulamentos:

O *enjambement* da vida, entretanto, impede/ adia ou conserta a queda - é um grito lançado ao espaço que o cotidiano-verso-seguinte apanha e sustenta em equilíbrio e monotonia. Amiúde, o tempo da vida coloca-nos à beira do despenhadeiro e desejamos despenhar-nos, mas não nos permitimos, jamais, o abismo. Temos medo de altura. Temos medo de quedas. (TONETO, 2011, p. 97).

De modo que a figurativização nesse caso não é a da mudança e a da entrega, mas a do recolhimento e do ocultamento. A voz divide o falar do ouvir; a voz é instrumento de mediação. Todos temos voz, mas deixar falar a voz e dar a vez é permitir que a voz que fala recorte a realidade com sua intervenção (poética, política, amorosa). “Silêncio, voz e grito formam um nó” (PORGE, 2014, p. 114). Repartir significa que, entre o que se cala e o que explode, a voz funde a realidade. Se há silenciamento ou grito, há dor, medo, opressão. É apenas quando a voz se torna vez que é possível a existência. Para que isso aconteça, além do espaço e do tempo para voz, é preciso a contrapartida da escuta, caso contrário, como a ninfa Eco, o falante estará condenado ao silêncio e ao oco, porque ainda que grite, que reivindique, tudo não passará de eco. Condenar vozes ao eco é tão violento quanto condená-las ao silêncio e ao grito.

Considerações Finais

Enquanto concluía este artigo, a Revista Fórum noticiou que o Brasil registrou 445 casos de assassinatos a homossexuais em 2017, segundo o Grupo Gay da Bahia. Entre 2008 e 2016, foram, de acordo com a ONG Transgender Europe, 868 assassinatos violentos de travestis e transexuais⁹. Retomando as considerações tecidas a partir de John Rawls (1997), na primeira parte do texto, fica evidente o quanto ainda se deve avançar nesse sentido e, portanto, a publicação dos poemas, sua leitura, sua circulação são fundamentais. Mas não apenas isso. A universidade, em especial a pública, tem papel fundamental neste debate; a organização de dossiês em revistas, a defesa de teses, enfim, todos os trabalhos que se voltem à produção de conhecimento que fortaleçam a luta da comunidade LGBT devem ser valorizados e devem circular socialmente.

Do ponto de vista dos estudos literários especificamente, o debate ganha contornos muito importantes. Aprendi, lendo Antonio Candido (2004), que a

⁹ <https://www.revistaforum.com.br/projeto-que-criminaliza-homofobia-fere-liberdades-de-expressao-e-religiosa-diz-joyce-hasselmann/>. Acesso em: 13 fev. 2019.

literatura é um direito e que ela nos humaniza. Diante da beleza e do lirismo dos poemas de Matheus Guménin Barreto, diante da juventude (e da coragem) desse poeta, só posso comover-me, sentir que esse direito que a literatura lhe assegura como escritor e a nós como leitores é tão importante quanto os outros mencionados ao longo deste artigo, porque o espaço do literário refuta verdades estabelecidas, subverte a ordem, ensina que o mundo, os teoremas, tudo pode ser sempre outro do que é e isso nos aproxima mais de nós mesmos, da nossa intimidade, mas também do Outro a nosso lado, ao alcance da mão. A literatura nos ensina a outridade.

No conjunto de poemas, amor e poesia se aproximam fortemente, mas também amor e política. Insisti, na primeira parte do texto, no caráter político da poesia, mas se aproximo neste conjunto de poemas o amor da poesia, aproximo consequentemente o amor da política. Retomo a primeira linha da primeira parte: o amor de que nos fala os poemas aqui apreciados é também transitivo, porque é político. E é político porque, para ser vivido, reivindica liberdade e justiça e, na medida em que se coloca contra a barbárie, é um documento de protesto. Porém, também explorei a questão limite/limiar e, nessa seara, o amor não fica apenas no protesto, ou na transgressão – mas é uma abertura dos sentidos, uma invenção da liberdade no estado democrático de direito e o enfrentamento das relações entre poder, violência e justiça. Quando o amor vencer (e essa colocação não deve ser lida como clichê), talvez o dístico final do poema 7 possa ter um par: “descobrir as palavras eu te amo/ e a liberdade que é dizê-las”.

Nesse dia, ou nessa noite em que o dia se solucionará, em que homens e mulheres se solucionarão, em que todos os amantes e todas as amantes se solucionarão, teremos aprendido, de fato, que não pode o amor ser dissidente.

JUNKES, D. Love can't be dissident: on the homoerotic poetry of Matheus Guménin Barreto. *Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 19-41, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *In this article, I propose a reading of the poem “discover the words I love you” by the poet Matheus Guménin Barreto, whose work has been presented with vigor in the scene of contemporary Brazilian poetry. The poem specifically thematizes the homoerotic relationship between two men who love each other and enunciate this love. The poetic strength of the text is in the enunciative scene and in its unfolding. From a dialogue between aspects of psychoanalytic theory and literary theory, the analysis of the poem is performed, discussing the ethical, political and social (des)limits of love to re-use the term dissident, since it only fits in a social and cultural context in which homoeroticism is considered outside the norm. Therefore, overcoming the political reasons for the use of the term dissident, I propose that freedom and the guarantee of individual rights will only be established when no love is considered dissident.*

■ **KEYWORDS:** *Boundary. Dissidence. Homoerotic love. Matheus Guménin Barreto. Threshold.*

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura**, 2008. p. 65-90.
- AGAMBEN, Giorgio. Ideia da Prosa. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 30-33.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Claro Enigma**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ARENDT, Hanna. Que é liberdade? *In*: ARENDT, Hanna. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 188-220.
- BARBOSA, João Alexandre. O cosmonauta do significante. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Signancia quasi coelum, signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BARBOSA, F. **Cantar de amor entre os escombros**. São Paulo: Landy, 2002.
- BARRENTO, João. Walter Benjamin: limiar, fronteira e método. **Revista Olho d'água**. São José do Rio Preto, v. 4, n. 2, p. 41-51, 2012.
- BARRETO, Matheus Guménin. **Um corpo incendiado: este**. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2018/03/12/matheus-gumenin-barreto/>. Acesso em: 19 jan. 2019.
- BENJAMIM, W. Teses sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIM, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**/ Obras Escolhidas. Trad. Sergio Paulo Rouanet. vol. 1, 10ª reimpressão. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- BENJAMIM, W. **Walter Benjamin**: passagens. BOLLE, W. (Org.). Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas. *Metrópole & Megacidade*. *In*: BOLLE, Willi. (Org.). **Walter Benjamin**: passagens. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 1141-1167.
- CAMPOS, Haroldo de. nascemorre. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Xadrez de estrelas**. São Paulo; Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco Lacan na Galáxia de lalingua. **Afreudite - Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada**, v. 1, n. 1, set. 2009. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/824>. Acesso em: 17 fev. 2019.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2004. p. 169-191.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio/Contraponto, 2015.
- FINGERMANN, Dominique. Amar adentro. **Revista Stylus**, Rio de Janeiro, n. 30, 2015. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2015000100010. Acesso em: 18 jan. 2019.

FOUCAULT, Michel. A preface to transgression. *In*: FOUCAULT, Michel. **Language, counter-memory, practice**: Selected writings and Interviews. Cornell: Cornell Paperbacks, 1977. p. 1-13.

FREIRE, Marcelino. A volta de Carmem Miranda. *In*: FREIRE, Marcelino. **Baléralé**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003. p. 63-67.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. *In*: JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 105-121.

LACAN, Jacques. **O seminário**: a transferência. Livro 8. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MENEZES; PASSOS. **Mora na filosofia**. 1955. Disponível em: <http://www.portalliteral.com.br/artigos/monsueto-mora-na-filosofia>. Acesso em: 31 maio 2018.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. **Revista Alea**. Rio de Janeiro: v. 15, n. 2, p. 420-423, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2019.

NANTES, Flavio Adriano. Corpos que subvertem a linearidade sexo-gênero-orientação e r(existem) em Baléralé de Marcelino Freire. *In*: GOMES, Ana Maria; REIS, Aparecido; SILVA, Vivian. **Diálogos sobre gênero e sexualidade**. Campo Grande: MS Life Editora, 2018. p. 101-114.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**. Campinas, Pontes, 2018.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

PORGE, Erik. **A voz do eco**. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

RAWLS, John. **Uma teoria da justiça**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TONETO, Diana Junkes. Memória se deseja o resto se ouça ou veja. Considerações sobre memória, corpo e desejo em um poema de Frederico Barbosa. **Revista Olho d' água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 126-140, 2010. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/51>. Acesso em: 20 jan. 2019.

TONETO, Diana Junkes. Percorrer por dentro, visitar: uma leitura de A Mulher e a Casa, de João Cabral de Melo Neto. **Alfa**, São Paulo, v.53, n.2, p.457-477, 2009.

TONETO, Diana Junkes. Um tempo para a literatura ou a vida entre o labirinto e a bússola. **Revista Gláuks**, Viçosa, v. 11, n. 2, p. 81-108, 2011. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/14483828/artigo-4-diana-tonedo-diagramado-glauks>. Acesso em: 20 jan. 2019.



A VIRGINDADE COMO DISSIDÊNCIA? REFLEXÕES EM TORNO DE *O MARIDO VIRGEM*, DE ALFREDO GALLIS

Jorge Vicente VALENTIM*

- **RESUMO:** Pouco referendado pela crítica literária, Alfredo Gallis (1859-1910) foi um escritor profícuo no período do entre séculos XIX-XX, tendo publicado mais de uma dezena de textos com um expressivo público leitor tanto em Portugal como no Brasil. Este ensaio pretende desenvolver algumas reflexões em torno do romance *O marido virgem* (1900), com uma leitura que sublinha um tratamento *avant garde* de temas voltados para a área das sexualidades e de gênero num contexto onde a estética naturalista, o pensamento monárquico e o conservadorismo ainda permaneciam nas mais diferentes áreas dos saberes e dos comportamentos. Para tanto, tomo como ponto de partida as suas abordagens sobre a virgindade e suas diferentes performances na efabulação romanesca, e como elas podem ser entendidas como formas de expressão de uma dissidência no cenário do entre séculos XIX e XX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Alfredo Gallis. Dissidências. Sexualidade. Virgindade.

Este texto é para Anna M. Klobucka, que, numa certa tarde de 2018, descortinou um universo sedutor e desconhecido, ao falar da modernidade portuguesa. Citá-la, aqui, é minha forma de agradecer a sua generosidade.

“Se o marido exige que sua esposa seja virgem, também à mulher assiste a razão de consciência de exigir igual circunstancia física em seu marido.”

Alfredo Gallis, 1900, p. 12¹.

* UFSCar – Universidade Federal de São Carlos – Departamento de Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – São Carlos. UNESP – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil. 13565-905 – jvvalentim@gmail.com.

¹ Em respeito ao autor e à sua obra, todas as citações suas e de seus contemporâneos manterão a grafia e a pontuação da época.

Praticamente desconhecido do público leitor atual, Joaquim **Alfredo Gallis** (1859-1910) constitui um daqueles casos singulares de escritor com uma repercussão expressiva em sua época e fadado ao ostracismo em décadas mais tarde. Jornalista e autor de mais de uma dezena de títulos, quase sempre é referendado como pornógrafo, escritor de literatura para homens ou, simplesmente, “cultor de literatura proibida” (COELHO, 1983, p. 506).

De obras de referência mais sucintas (MACHADO, 1979) às mais detidas e consagradas (COELHO, 1983; SARAIVA; LOPES, 1985), nota-se uma ausência lacunar seja nas entradas específicas de verbetes com o seu nome, seja na citação biobibliográfica direta do seu sobrenome². Fato é que, apesar deste silenciamento (ou mesmo desinteresse) da crítica sobre o autor e sobre a sua produção, Alfredo Gallis gozou de uma expressiva repercussão na sua época. Fialho d’Almeida, por exemplo, não poupa sua acidez ao falar dos pornográficos, dos criadores de “romances ou livros de historietas licenciosas” (D’ALMEIDA, 1923, p. 309) e a difusão dos seus títulos em Portugal e no Brasil numa de suas crônicas de *Pasquinadas* (1890):

Actualmente, anda por aí o mercado a abarrotar dessas infâmias. São os almanaques onde se debitam, por baixo de gravuras pulhas, vélhas anedotas de frades, de estudantes e de soldados, rescendendo à torpeza grossa dos quartéis. São as reedições de rácil livros libidinosos, como os *Serões do Convento*, a *Martinhada*, e os sonetos obscenos de Bocage, que os editores anunciam pelos anteparos dos sumidouros, em pequenos cartazes, concitando os devassos a estesiarem os nervos mortos (enquanto se não generalizam as injeccões de Brown-Secquard) pela leitura daquelas folhas poluídas. (D’ALMEIDA, 1923, p. 309).

Ainda que o olhar do autor de *A cidade do vício* (1882) esteja carregado de uma visão judicativa sobre um gênero que vigorou na virada dos séculos XIX e XX, e com uma expressiva força de produção, não se poderá negar a contribuição efetiva dos seus cultores, na medida em que, na voga da estética naturalista, propunham uma visão crua e sem idealizações dos costumes, além de difundir (aquilo que hoje podemos chamar de) uma poética de dissidências sexuais, posto que rasuravam as práticas convencionais e ortodoxas de um conservadorismo rançoso e pouco compatível com o espírito positivista de desenvolvimento que boa parte do cientificismo oitocentista pregava³.

² Mesmo valendo-me de uma expressão da obra referencial de Jacinto do Prado Coelho (1983), considero importante frisar que esta é a única menção feita pelo crítico português, mas não em verbebo particular dedicado ao autor aqui estudado. Essa referência aparece, unicamente, na entrada sobre **Jornalismo**.

³ Ainda que não seja este o objetivo do presente trabalho, é preciso destacar a importância das correntes científicas a partir das últimas décadas do *fin-de-siècle*. Suas repercussões invadiram o

Neste sentido, tem razão Alessandra El Far quando destaca essa práxis literária já a partir do período finissecular oitocentista. Segundo ela,

Junto com as críticas de uma sociedade corrompida pela falsidade e a breve explicação de teorias científicas, esses autores davam vazão a histórias galantes, sensuais, recheadas de descrições provocantes. Expunham um erotismo que, para o leitor do século XXI, muito se diferenciava das cenas de sexo romaneadas em pormenores em outras publicações, mas que, por ultrapassarem as fronteiras da moral e do socialmente permitido, recebiam igualmente a classificação de “leitura só para homens”. (EL FAR, 2004, p. 247).

Interessante observar que, com larga produção no gênero acima assinalado, o escritor português publicou tanto com a assinatura do seu próprio nome como recorreu aos pseudônimos. Não será estranho, portanto, encontrar referências a Alfredo Gallis a partir desse recurso: Antony, Rabelais, Condessa de Til, Barão de Alfa, Duquesa Laureana, Kin-fó, Katisako Aragwisa e Ulisses são algumas das máscaras pseudonímicas utilizadas por ele (ANDRADE, 1999). Logo, a crítica operacionalizada por Fialho d’Almeida não deixa de atingir diretamente o autor da série *Tuberculose Social*, na medida em que, conforme adverte Antonio Ventura (2011), sob a alcunha de “Rabelais” (em nítida referência ao comediógrafo francês), Alfredo Gallis publica entre 1906 e 1907 a série de folhetos *Os serões do convento*, sucesso absoluto de vendas e de leitura no cenário das literaturas de língua portuguesa da época (EL FAR, 2004)⁴.

Ora, por mais vigorosa e quantitativa que tenha sido a sua produção neste campo, não me parece justo circunscrever a figura do autor em estudo unicamente como um “pornógrafo” (ou “pornográfico”, como o chamou Fialho d’Almeida). Isto porque, para além da conhecida série de romances, intitulada *Tuberculose Social*, nítido tributo a outras sequências ficcionais, como a *Patologia Social*, de Abel Botelho⁵, por exemplo, também Alfredo Gallis preocupou-se em refletir sobre

século XX, a ponto de muitos cientistas e humanistas creditarem na ciência e na razão uma confiança inabalável para se obter o progresso. Um exemplo mais pontual dessa ocorrência pode ser observado nos ecos de Darwin e de suas ideias, como preconizadores de teses fundamentais para se pensar o homem e o mundo modernos. De acordo com Franklin L. Baumer, “Graças em grande parte a Darwin, o pensamento ocidental sobre a natureza humana sofreu uma mudança profunda. Doravante, seria da natureza irracional do homem de que mais se falaria – os seus instintos, a sua agressividade, o seu parentesco com o mundo animal; o homem darwiniano pressagiava o homem irracional de Sigmund Freud e do século XX”. (BAUMER, 1990, p. 111).

⁴ Ainda sobre o impacto da obra *Os serões do convento*, sua repercussão editorial ao longo do século XIX e seu lugar investigativo no cenário da crítica atual, consulte-se o ensaio de Helder Maia, Mário Lugarinho e Fernando Curopos (2018), “Literatura à mão: *Os serões do convento*”.

⁵ Série de romances produzida na virada dos séculos XIX-XX, contendo os seguintes títulos: *O Barão*

outras áreas de saberes do e no seu tempo. Significativa, por exemplo, é a crítica contumaz que faz à classe política de sua época, em *A burla do Constitucionalismo* (1905), obra que bem poderia rebater a ideia fixa de um autor ligado apenas à produção de textos licenciosos. Vale lembrar, neste sentido, a visão ácida tecida em torno da sociedade portuguesa e dos seus principais atores, os políticos devassos e influentes, interessados mais em enriquecimento pessoal e ilícito do que propriamente com causas coletivas e nacionais: “Todo systema constitucional funcionou sempre em teoria, porque na prática não é nada do que se teve em vista e a Carta estatue” (GALLIS, 1905, p. 3).

Outro texto nesta mesma direção é *Os selvagens do Ocidente* (1890), espécie de diálogo direto com outro opúsculo finissecular – *Causas da decadência dos povos peninsulares* (1871), de Antero de Quental –, também preocupado em investigar e visibilizar as razões da decadência da sociedade portuguesa. Recorrendo a um discurso fabular, posto que reinventa nominalmente os espaços criticados, Alfredo Gallis procura desenvolver uma fotografia político-social corrosiva, sem poupar os seus participantes. Assim, apresenta aos leitores uma “Lisbonolândia”, capital do “paiz dos Papa-Moscas”, tomada por “escorias da política”, que,

[...] em fusão envenenando todo o ambiente, tem depauperado, arruinado e abatido os mais fortes e bem constituídos organismos intellectuaes, e reduzido à classe de repteis asquerosos, os que faltos de nobreza intelectual possuem apenas uma grande força digestiva e uma prodigiosa capacidade abdominal. (GALLIS, 1890, p. 8-9).

Trata-se, a meu ver, de um instigante retrato da sociedade portuguesa finissecular, bem ao gosto da pena dos homens da Geração de 70, tal como *As Farpas*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, anunciam e exemplificam. A própria recorrência a um conjunto de expressões verbais e nominais, sugestivo dos sinais da degenerescência social, aponta a sua preocupação em pensar criticamente o cenário político no contexto epocal das décadas finais da monarquia, mesmo sendo ele, tal como comprovam muitos dos seus prefácios, um defensor do rei e dos seus poderes⁶. Como não pensar, neste texto, na conjugação muito bem

de Lavos (1891), *O livro de Alda* (1898), *Amanhã* (1901), *Fatal dilema* (1907) e *Próspero Fortuna* (1910). Acredita-se que Alfredo Gallis, muito provavelmente, tenha se inspirado nesta sequência para escrever os doze romances que compõem o seu conjunto, intitulado *Tuberculose Social* (VENTURA, 2011).

⁶ Ainda que Alfredo Gallis lance um olhar desconfiado, reticente e cáustico sobre os meandros políticos da monarquia, percebe-se nitidamente, nos seus textos, uma defesa à figura do rei e dos seus poderes instituídos. Se não bastasse o fato de, enquanto escrivão da Corporação dos Pilotos da Barra de Lisboa, ter conhecido pessoalmente o rei D. Carlos I (VENTURA, 2011), já nos anos iniciais do século XX, antes mesmo da mudança política e da entrada da República (1910), o autor destilava a

conseguida, dentro de uma semântica de envenenamento de ambientes, de termos como “depauperado”, “arruinado” e “abatido”? Ou como não compreender que, na transformação em “répteis asquerosos”, aqueles menos favorecidos de uma “nobreza intelectual” acabam por desenvolver características próprias dos animais rastejantes, como a “força digestiva” e a “prodigiosa capacidade abdominal”?

Em virtude disso, por mais que concorde com a nomenclatura de “pornógrafo” (EL FAR, 1999; VENTURA, 2011, DUARTE, 2017), ainda não me sinto completamente convencido de que ela, por si só, seja suficiente para dar conta da trajetória literária de Alfredo Gallis. Mesmo sabendo que a produção de uma literatura licenciosa seja uma prática difundida ao longo do século XIX, tal como sublinha Eduardo da Cruz (2018), com a presença, inclusive, de almanaques e revistas disseminadores desse gênero, dedicado exclusivamente ao público leitor masculino (não que isso implicasse uma exclusão ou uma impossibilidade das mulheres em ter acesso e administrar a sua leitura), o fechamento exclusivo do autor nesta tipologia textual não me parece de todo propícia para uma abordagem de sua obra. Mas, em virtude do espaço dedicado aqui, essas inquietações ficarão para outro momento.

Para além do recurso das máscaras pseudonímicas, típicas de um manejo inteligente e consciente da matéria ficcional, não podemos nos esquecer de outros textos seus, de caráter ensaístico inclusive, onde o autor investe na reflexão sobre temas que vão desde a história do país à história da sexualidade, tal como comprovam *Sinopse dos homens célebres de Portugal desde a Fundação da Monarquia* (1883), *O sensualismo na antiga Grécia* (1894) e *Um reinado trágico* (1908-1909, complementos à *História de Portugal*, de Pinheiro Chagas).

Deste modo, no lugar de pensar algumas das dissidências sexuais visíveis em textos de Alfredo Gallis, enquanto produtos puramente “pornográficos” e resultantes de uma “literatura só para homens”, prefiro considerar tais ocorrências como resultados ficcionais bem conseguidos de um escritor maduro no seu projeto de consecução literária e experiente no expediente jornalístico e sedutor do público leitor. Chamo a atenção, no entanto, que este meu gesto não constitui uma negação dos poucos estudos encontrados na fortuna crítica do autor, trata-se, antes, de um tributo a eles, na medida em que as suas inquietações acabaram por disseminar as minhas.

sua desconfiança num regime em que não confiava. Neste sentido, o prefácio ao romance *Malucos?* (1902) deixa bem claro o posicionamento reticente do autor em relação aos ventos políticos anunciados já nos primeiros anos novecentistas: “A democracia, pervertendo as almas, facultou aos corpos novos elementos de perversão que os enfraquecem e definham, e abrindo a todos os que passam as portas de ouro dos seus jardins floridos, criou um systema social positivamente improprio para essa concentração espiritual d’onde sabiam os grandes artistas creadores, animados de um ideal, de uma fê e de uma crença, que lhes permitiam realizar a corporisação do seu sonho” (GALLIS, 1902, p. 9).

Para abordar, portanto, este escritor esquecido e relegado ao ostracismo da crítica, elejo um aspecto absolutamente *avant garde* dentro de sua produção ficcional e com um viés extremamente particular e peculiar: o das dissidências sexuais a partir do tema da virgindade. Para tanto, considerarei um de seus muitos romances em que tal tema surge de forma explícita: *O marido virgem* (1900).

Já, aqui, é preciso fazer dois esclarecimentos importantes. O primeiro diz respeito aos aspectos levantados para a análise proposta. Se é certo que o eixo temático aqui eleito surge nas malhas efabulatórias de Alfredo Gallis, seguindo as premissas do cânone naturalista, ou seja, onde as questões da sexualidade ainda reverberam sob uma ótica patológica, compreende-se porque a figura autoral bem como as suas criaturas “não estão comprometidos com nenhuma afirmação de sua diferença sexual” (LUGARINHO, 2001, 164). Por outro lado, levando em consideração a apropriação do seu romance *O marido virgem* (1900) no contexto atual, ou seja, no do leitor do século XXI, o objetivo, aqui, estabelece uma consonância com o mesmo procedimento operado por Mário César Lugarinho ao recuperar o romance *O Barão de Lavos* (1891) como “a narrativa fundadora da representação da homossexualidade explícita em língua portuguesa” (LUGARINHO, 2001, p. 164). Ou seja, falar de dissidências sexuais, a partir da virgindade e de seus ecos na ficção de Alfredo Gallis, incide em resgatar e conceber “a efetivação de uma série que se quer visível, apesar do silêncio da crítica e da própria sociedade” (LUGARINHO, 2001, p. 166). Além disso, é preciso também sublinhar o papel relevante do exercício crítico do leitor, enquanto agenciador de uma prática rasurante, qual seja, a de recuperar e reler textos consagrados dentro de um cânone estético, agora, sob novos matizes, menos ortodoxos e mais saborosamente desafiadores.

E o segundo esclarecimento refere-se ao viés conceitual temático adotado. Ainda que falar de dissidências sexuais num autor do entre séculos XIX e XX evidencie um anacronismo, posto que tal terminologia surge mais vigorosamente no início dos anos 2000, sobretudo, a partir dos estudos voltados para as questões de gênero e da repercussão imediata da teoria *queer* nos estudos literários, não se poderá negar que a expressão pode servir como um proveitoso instrumental de leitura da ficção de Alfredo Gallis, na medida em que ela propicia um caminho de reflexão sobre as personagens e as situações efabuladas nas tramas do seu autor.

Neste sentido, em consonância com o pensamento de Leandro Colling (2015), que vislumbra uma possibilidade epistemológica para além dos já conhecidos caminhos de investigação na área, utilizo, aqui, a expressão conceitual **dissidências sexuais** também em referência ao trabalho desenvolvido pelo artista e ativista chileno Felipe Rivas San Martin:

O discurso da dissidência sexual começa a aparecer em 2005 também porque coincide com o fato do tema da diversidade sexual, nesse momento, começar a se tornar muito institucional, quando o termo “diversidade” parece ser demasiado

normalizado, muito próximo do discurso da tolerância, demasiado multicultural e neoliberal. Por outro lado, tampouco nos interessava uma nomenclatura *queer* diretamente, pois estávamos muito preocupados com essas hierarquias norte-sul, na circulação de saberes e pensando muito fortemente no local, na genealogia local das sexualidades críticas. O conceito de dissidência sexual nos retira dessa lógica multiculturalista inócua, neste momento já muito perto do discurso do Estado, e também não é simplesmente uma repetição de um discurso norte-americano do *queer*, de um discurso metropolitano hegemônico. Ao mesmo tempo, dissidência é pós-identitário porque não fala de nenhuma identidade em particular, mas põe o acento na crítica e no posicionamento político e crítico (SAN MARTIN *apud* COLLING, 2015, p. 151).

Na verdade, ao propor uma leitura contextualizada no século XXI sobre obras escritas e publicadas há mais de 100 anos, o objetivo não é ir ao encontro das premissas patologizantes e as confirmar nas argumentações tecidas, antes, interessa-me compreender esse texto de Alfredo Gallis (*O marido virgem*, 1900), como um ponto de referência nas representações *avant la lettre* de situações muito comuns para a época, mas extremamente atuais para nós, a partir da ênfase sobre a temática da virgindade.

Longe de se constituir um dado desconhecido, a virgindade surge nos principais tratados, textos analíticos e obras literárias e artísticas do pensamento e da cultura ocidentais. De Santo Agostinho a São Tomas de Aquino, de Molière a Marivaux, de Tissaut a Freud, a castidade e a salvaguarda do corpo das jovens, bem como a manutenção da saúde corporal da mulher, eram objetos caros de reflexão e estudo. No contexto do entre séculos XIX-XX, período que me interessa especificamente, a glorificação da imaculabilidade corporal feminina era um quesito fundamental para a escolha dos pretendentes para a formação da célula familiar. Conforme esclarece Yvonne Knibiehler, no cenário oitocentista, ela equivale à inviolabilidade do caráter, na medida em que a virgindade “é celebrada com quase tanto lirismo quanto a maternidade. Ela inspira não apenas novas formas de profissão religiosa, mas também novas devoções, muito populares, que certamente exprimem aspirações autênticas” (KNIBIEHLER, 2016, p. 160).

Ou seja, a pureza da mulher estava diretamente ligada à sua intocabilidade, à sua inexperiência, a uma espécie mesmo de grau zero nos assuntos sobre desempenho sexual. Não à toa, Freud irá dedicar-se a esse aspecto nas décadas iniciais do século XX, em “O tabu da virgindade” (1917). Nele, o psicanalista investiga o tema, estabelecendo os diversos graus de medo diante do desconhecido e partindo da observação sobre diferentes comportamentos encontrados nas relações sociais de povos primitivos. Na verdade, a vigilância sobre e a manutenção da virgindade feminina não deixam de evidenciar a subserviência sexual da mulher e o seu estatuto de objeto de posse, desenvolvido pela mentalidade masculinista e patriarcal.

Especificamente, em relação à sociedade portuguesa, vale lembrar que o rigor estabelecido sobre a pureza do corpo da mulher e a condescendência sobre o comportamento masculino não diferiam do resto da Europa, na medida em que “a virgindade encarava-se como um predicado essencialmente feminino, pelo que apenas as raparigas se submetiam a efectiva vigilância sexual” (SANTANA; LOURENÇO, 2011, p. 256). Tal prática também fica explícita, por exemplo, no principal manual das ciências da época, *A vida sexual* (1902), de Egas Moniz. Nele, o médico português discorre sobre todo o funcionalismo corporal da reprodução, não sem emitir juízos arraigados a uma visão de mundo onde à mulher é dado apenas o papel passivo da maternidade, sendo “essa a missão que tem a desempenhar” e tendo, portanto, de “dirigir todas as suas atenções e todos os seus cuidados, pois a ella se subordina todo o seu organismo” (MONIZ, 1904, p. 58). Talvez por isso, o leitor depara-se nessa obra com toda uma preocupação em descrever os órgãos genitais, suas particularidades e seu funcionamento, culminando com a importância do caráter inviolável da mulher, no casamento e no momento da primeira relação sexual com o marido: “A mulher absolutamente virgem experimenta impressões extremamente difusas e complexas em face do homem que a deseja” (MONIZ, 1904, p. 140).

Neste sentido, para além da consonância de ideias entre o pensamento científico da época e os escritos de Alfredo Gallis (DUARTE, 2015), gosto de pensar que há também, e sobretudo, uma afinidade entre o escritor português e o autor de *A vida sexual* (1902). Até porque boa parte dos postulados médicos deste foram produzidos no mesmo cenário das obras literárias daquele.

Basta verificar, por exemplo, os prólogos de Alfredo Gallis para se certificar desse diálogo. Tal consonância de ideias fica patente desde as páginas iniciais com as apresentações feitas nos seus prefácios. São neles que o autor explica de forma minudente a sua proposta de criação, valendo-se daquilo que A. Machado Pires irá designar como “prefácio doutrinário ou de intervenção”, onde o autor procura “intervir positivamente, influenciar um rumo de pensamento, uma atitude crítica” (PIRES, 1976, p. 63). Ou seja, os textos de abertura dos romances de Alfredo Gallis funcionam, realmente, como prólogos que antecipam a tese a ser defendida ao longo da trama ficcional, dando ao leitor a oportunidade de absorver o mote principal a ser desenvolvido na efabulação.

Ora, isto pode bem ser verificado no romance *O marido virgem* (Patologia do amor), de 1900, onde o autor português deixa em evidência o tópico a ser discutido ao longo da trama, não sem estabelecer um olhar crítico sobre as convenções sociais e as desigualdades de gênero, presentes nos códigos comportamentais de sua época:

Na ordem dos convencionalismos sociaes, especialmente entre os povos lativos, existe um que merece especial referencia e me sugeriu a idéia de escrever este livro.

Se o homem exige quando casa com uma mulher solteira, que esta traga intacta a casta flor da virgindade, porque motivo não assiste à mulher o mesmo direito quando se consorcia com homem em idênticas condições!

Os motivos sociaes d'esta concessão negada à mulher todos conhecem, pois provém, de hábito, da educação, dos costumes e das regalias concedidas ao homem e negadas à mulher; mas, moralmente não há nada que lhe negue igual direito.

Sim, porque não hão de os jovens recém-casados dizerem um ao outro na sua noite de núpcias: *és o único homem que eu conheci : és a única mulher que me conheceu?* [...]

Possuir por marido um homem que nunca houvesse conhecido outra mulher, tal é a these d'este livro que se reduz a uma simples questão de direito moral. [...]

Pretendo com isto modificar o estado social ou alluir costumes immemoriaes que teem a sua sancção absoluta nos propagandistas do amor livre para os dois sexos?

Certamente que não. (GALLIS, 1900, p. 9).

Depreende-se das explicações um questionamento específico sobre as desigualdades entre os papéis sociais e afetivos desempenhados pelo homem e pela mulher. Se a esta é imposta a condição de castidade no leito matrimonial, por que também ao homem tal estado de pureza igualmente não seria cobrado? Não teria a esposa razão em exigir os mesmos direitos que a ela são tributados?

Ao ponderar esta possibilidade de equiparação de exigências sem uma hierarquia entre os seus agentes, Alfredo Gallis abre uma possibilidade para o leitor atual entender a sua ficção como um espaço germinal de questionamento dessas mesmas convenções sociais, já que chega mesmo o autor a ponto de sugerir uma visão de mundo muito adiantada em relação ao quadro social vigente em Portugal, na virada dos séculos XIX e XX. E, mesmo sabendo que a sua arte não teria a pretensão de modificar ou alterar as regras estabelecidas no jogo sócio-afetivo, o romance poderia até figurar como uma espécie de representação *avant la lettre* de causas feministas, questionando o papel de subserviência da mulher e reivindicando condições iguais de tratamento e de direitos.

Vale destacar que, na sua conclusão, após apontar a tese do seu romance, Alfredo Gallis explicita o objetivo específico da obra:

Pretendo apenas esboçar o modo de ver e de proceder de uma mulher excepcional, inteligente e rara, que não se conformando com os convencionalismos sociaes, eleva o amor, o mais nobre e o mais velho de todos os ídolos e cultos da alma humana, a uma verdadeira deificação sagrada como ella sempre o idealizou nas excentricidades do seu espírito superior e pouco comprehensivel, mercê mesmo dessa superioridade (GALLIS, 1900, p. 12).

No entanto, ainda que essa defesa sobre a superioridade de caráter e intelectual da protagonista do romance possa indicar um adiantado caminho de discussão, tal como ressaltado no prólogo de *O marido virgem* (1900), o tratamento dado pelo autor, ao longo da trama, aponta uma postura, no mínimo, ambígua no tratamento e na construção da personagem principal, tal como verificaremos adiante.

Sem muitas complexidades na sua estrutura, o enredo centra-se na figura de Francelina, jovem rica de 25 anos, filha do general Hugo de Magalhães, um militar reformado, e descrita no romance sempre com tonalidades sensuais e predicados altamente positivos que a colocavam numa situação privilegiada e destacada no meio social. Sua inteligência merece a admiração dos seus cultores, tal como o narrador assevera: “Além do francez e do inglez que falava correctamente, conhecia o alemão e o italiano, e possuía uma sólida instrução científica da qual seu pai fora professor autorizado e estrênuo” (GALLIS, 1900, p. 17); e, ao mesmo tempo, os seus atributos físicos não deixavam a desejar, apesar de já não ser apresentada como uma adolescente imberbe ou no desbotar da puberdade.

Aliás, como bem sublinha Alessandra El Far, é essa capacidade de desenvolver alongadas e espriadas “descrições do corpo feminino”, num gesto convidativo ao leitor para se defrontar com o objeto observado pelas suas lentes, e que este “raramente teria acesso na realidade do seu cotidiano” (EL FAR, 2004, p. 246), que confere ao texto de Alfredo Gallis uma particularidade singular do seu estilo:

Reconhecia-se formosa e bella em toda a plenitude da mais exuberante opulencia das graças e seducções do seu sexo.

Quantas vezes, plenamente núa, estirada na tina nikelada do seu quarto de banho, não contemplara com vaidade essa nudez maravilhosa da sua carne triumphante, em primores sem defeito que o mais exigente estatuario consideraria perfeita?

E lida como era, recordava as discipções que conhecida do nascimento de Venus provocando a admiração de todos os deuses do Olympo, e da Phryné grega quando entre o pasmo dos athenienses e a observação critica de Praxiteles concorria às festas de Neptuno entrando nas aguas apenas coberta com o espesso manto dos seus cabellos louros!

Os d’ella eram negros mas nem por isso soffriam rivalidade com os da celebre cortezã de Thespias (GALLIS, 1900, p. 21).

A demora na finalização das descrições do corpo feminino, além de alongar a sedução do leitor, não deixa de criar um outro efeito, na medida em que o narrador chama a atenção não só para a beleza física de Francelina, mas também para a sua capacidade intelectual e suas qualidades como mulher letrada e conhecedora das belas artes. Ou seja, a personagem é apresentada como uma criatura singular e autônoma, capaz de desenvolver, por si só, a sua visão de mundo e o seu projeto de vida.

Aqui, na verdade, reside o plano central da ação porque a protagonista planeja uma busca incessante para se casar com um homem nas mesmas condições físicas que a sua: ser virgem. Mulher esbelta e já próxima do modelo estabelecido pela ficção balzaquiana, Francelina consolida o seu intento quando, de forma fortuita, percebe que Armando, marido de Lídia, sua melhor amiga, escreve uma carta e a esconde em uma das gavetas do escritório da casa em Cascais, onde o casal estava hospedado. Movida pela curiosidade, lê às escondidas e descobre que este possui uma amante em Lisboa, causando-lhe sentimentos de inconformidade e revolta diante da traição. Só então se dá conta de que a simpatia, a amorosidade e a gentileza de um esposo cuidadoso não são suficientes para confirmar a sua ideia de casamento ideal e de construção de uma família. Por isso, passa a alimentar o projeto de possuir “um marido que nunca tivesse conhecido corporalmente mulher alguma”, exigindo, portanto, que o homem a desposá-la fosse “tão virgem e tão casto como ella” (GALLIS, 1900, p. 45-46).

Se, a primeira vista, tal enredo não deixa de incitar no leitor atual um questionamento, extremamente avançado para a época, posto que se poderia entender este requerimento da protagonista uma espécie de reivindicação de direitos iguais entre homens e mulheres, por outro, o narrador não deixa de jogar com a verossimilhança na medida em que tal projeção não se constitui um sonho impossível. Tanto que Francelina só encontra seu candidato no primo Gustavo, um rapaz de 17 anos, a quem ela dedica o seu intento, depois de consentida a união pelos pais dos dois jovens.

Aqui, no meu entender, o narrador já expõe as grandes diferenças estabelecidas entre os papéis sociais pré-nupciais feminino e masculino. Se, por um lado, “guardar a virgindade de uma rapariga deffendendo-a de todos os perigos de ordem varia que surgem a cada passo na florida estrada da mocidade das mulheres” (GALLIS, 1900, p. 79) constitui um encargo relativamente fácil, porque destinado às mães e dentro de um contexto educacional favorável a essa construção performática, por outro, “guardar, porém, a virgindade de um rapaz de 17 annos, no Estoril, e em pleno século desanove, representa a nosso ver uma das dificuldades mais grandiosas a que qualquer pessoa, mãe, pae, irmã ou namorada, poderia arregar-se” (GALLIS, 1900, p. 80).

Diante de distinções tão explícitas, aliás, já apontadas pelo autor no seu prefácio, conforme vimos anteriormente, o narrador justifica a salvaguarda da virgindade do rapaz, a partir de um forte exercício de vigilância mantido pela protagonista: “Francelina guardava o namorado como um avaro póde guardar o seu tesouro” (GALLIS, 1900, p. 96). Ou seja, o autor parece realmente encaminhar para uma consecução e defesa da tese apresentada no prólogo do romance: afinal, se a mulher deve casar virgem, por que razão o homem também não deveria?

No meu entender, é possível, sim, compreender os questionamentos lançados e a tese defendida como possíveis recursos e representações *avant la lettre* de

dissidências sexuais, na medida em que a virgindade não estaria prescrita ou arrogada como obrigatória para apenas um dos agentes. Ao contrário, na concepção do romancista, caberia ao homem e à mulher uma igualdade de desempenho na manutenção da pureza corporal. Assim, a descoberta dos prazeres eróticos aconteceria num tempo único, sem que um tivesse a prerrogativa da experiência sobre o outro.

Apesar da diferença de oito anos entre as idades dos dois nubentes, a união entre eles se realiza, e toda a vida matrimonial de Francelina e Gustavo é descrita como uma “paz serena do mais harmonioso e feliz de todos os ménages” (GALLIS, 1900, p. 132), não havendo qualquer tipo de instabilidade afetiva entre eles, de desconfiança de um sobre o outro ou de vigilância acirrada de comportamentos e movimentos individuais. Assim, Gustavo passa a trabalhar num escritório em Lisboa, para onde se dirige todos os dias de comboio, saindo do Estoril, região litoral onde as famílias residem. Francelina, por sua vez, mantém a ordem da casa e espera ansiosa, ao fim do dia, o retorno do marido.

No entanto, esta tranquilidade começa a esboçar os primeiros sinais de abalo, em primeiro lugar, porque a função esperada da mulher na composição familiar não é completamente realizada por Francelina: “Devorava-a, porém, um desgosto íntimo que era a nuvem negra do céu esplendente da sua felicidade: – **não ser mãe**” (GALLIS, 1900, p. 131, grifos meus). Em contra partida, Gustavo começa a sua experiência sexual extraconjugal com outras mulheres, confirmando a tradição do “sangue do avô paterno, sangue de garanhão que deixou fama em Portalegre” (GALLIS, 1900, p. 141).

Interessante observar que a tese do autor defendida no romance efetivamente se justifica, já que, ao manter-se casta para o marido na noite de núpcias e não cair no lugar-comum das diversões esporádicas adúlteras, Francelina enquadra-se naquela qualidade de “mulheres virgens honestas” (GALLIS, 1900, p. 10), referida no prólogo. Afinal, para além de sua inviolabilidade física, acrescenta-se a sua honestidade de caráter, assim mantida ao longo de toda a efabulação.

No entanto, ao enfatizar a incapacidade da protagonista em cumprir o seu papel de reprodutora e continuadora da genealogia familiar, o narrador não deixa de colocar em cheque as consequências do projeto da mulher em tentar buscar um homem nas mesmas condições que a sua. Gosto de pensar que, aqui, a ambiguidade de Alfredo Gallis naquele possível tratamento do tema da igualdade de gênero vai se consolidando até a sua culminância no desfecho da trama. Não à toa, é no momento de reflexão sobre as causas da impossibilidade de gravidez de Francelina que as ideias médicas das diferenças físicas são postas a nu, e a mulher, que antes figurava como uma requerente justa nas suas reivindicações por direitos iguais, surge sob o signo da desvantagem, da fragilidade e deficiência fisiológicas e da culpabilidade, sem que esta, necessariamente, seja imposta sobre a protagonista pelo seu marido ou pelo seu pai:

Pensou-se a pouca idade do marido era a causa obstruante da fecundação, mas o médico da casa, velho amigo que lhe pegara no colo e com o qual tinha a maior confiança, afirmara-lhe que **aos desoito annos todo o homem está apto para procrear**, salvo se tiver qualquer defeito orgânico ou qualidades especiaes irreprodutivas.

Essas qualidades podiam também dar-se na mulher, e na maioria dos casos assim succedia.

A esterilidade feminina é vulgar, enquanto que a masculina é rara.

Na primeira, uma **simples má disposição no aparelho fecundante** pode oppôr-se, além de muitas outras causas, à procriação, enquanto que no homem **só uma grave doença siphilitica ou profunda anormalidade** no órgão gerador produzem a esterilidade máscula (GALLIS, 1900, p. 132, grifos meus).

A ideia de que a maternidade é o objetivo principal e primordial da mulher não era uma novidade para Alfredo Gallis, se lembrarmos que as correntes científicas da sua época enfatizam exatamente essa premissa. Em *A vida sexual*, Egas Moniz é enfático ao afirmar que “o homem é uma inteligência servida por órgãos”, enquanto a mulher constitui “um útero servido por órgãos” (MONIZ, 1904, p. 58). Neste sentido, o homem passa por um crivo clínico pouco exigente na percepção da esterilidade, já a mulher, ao contrário, é descrita como a fonte mais provável do problema. E tanto assim ocorre na trama que Gustavo, mesmo não tecendo um discurso simpático sobre a possibilidade de ser pai tão jovem, nas suas aventuras com outras mulheres, reencontra Fernanda, uma jovem do seu tempo de adolescência em Estoril, e esta acaba por engravidar dele.

Até o momento em que as relações entre eles estavam circunscritas aos prazeres eróticos dos encontros, nada parece afetar a consciência da personagem (“Compreendeu que isto de um homem conhecer mais mulheres além da sua, é um caso tão banal que nem merece reparo pela trivialidade que a reveste” (GALLIS, 1900, p. 142). No entanto, ao tomar notícia da gravidez de Fernanda, Gustavo passa a desconfiar da atitude da jovem, acreditando se tratar de um golpe dela para conseguir um futuro estável. Ao ser confrontada pelas dúvidas de Gustavo, Fernanda recusa qualquer ajuda e foge, sem deixar rastros do seu destino final, o que chega a inquietar o seu amante.

Instado, porém, por Franco, “amigo íntimo no qual depositava a máxima confiança” (GALLIS, 1900, p. 163), responsável por disseminar dúvidas sobre o caráter da primeira amante quando esta aparece grávida, Gustavo parte para uma segunda aventura, alimentado pelo “desejo de variar, que Fernanda lhe aguçara” (GALLIS, 1900, p. 171). Aqui, antecipando o ardor das relações eróticas que viveria com Olga Martinez, uma cortesã chilena, esbelta e madura, e que, diferente de Fernanda, possuía “a linha hierática da mulher que tinha visto mundo e vivido

em meios amplos e cultos, outros fócios de civilização, outra elegância, outras amplitudes e outros horizontes” (GALLIS, 1900, p. 177), o narrador chega uma conclusão inevitável: “Gustavo casára cedo de mais” (GALLIS, 1900, p. 170).

Mais uma vez, chamo a atenção para a ambiguidade com que Alfredo Gallis assume o tratamento do tema da virgindade, porque se, no início, as suas discussões e os seus apontamentos sugeriam uma abordagem *avant la lettre*, a ponto mesmo desta poder ser lida na clave das dissidências sexuais, na medida em que coloca em cheque todo um elenco de normatividades a serem interrogadas e melhor discutidas, objetivando uma igualdade de gênero, a partir da percepção da impossibilidade da maternidade de Francelina, parece haver um outro tipo de questionamento: até que ponto essa luta por um equilíbrio nos direitos e nos papéis sócio-afetivos não cobra um preço alto demais, tanto para a mulher quanto para o homem?

Não à toa, Gustavo é tomado por uma paixão arrebatadora por Olga, a ponto de ficar com a sua saúde completamente comprometida. Consumido pela tuberculose, que já esboçara alguns pequenos sinais, logo vencidos, na sua adolescência, o protagonista agoniza e termina sua vida numa cama, fisicamente irreconhecível, sem ter gozado os melhores tempos de sua juventude e sem poder desfrutar (e saber) da continuidade de sua genealogia. Francelina, por sua vez, vê o jovem marido murchar diante de si e não consegue realizar a tão sonhada maternidade. Marcada, sim, pela esterilidade, tal como o narrador revela nas linhas finais da trama, a protagonista parece sugerir um sinal de alerta às mentes femininas mais liberais no contexto do entre séculos XIX-XX: afinal, até que ponto a equidade nas exigências da pureza corporal valeria à pena? Não será um desejo com um preço alto demais a ser pago para ambos os sexos?

Ora, a ambiguidade ainda se acentua nos momentos finais da trama, posto que, na visita ao túmulo do marido, Francelina é surpreendida com uma cena inusitada:

Triste e melancolica como sempre, Francelina apeiou-se e dirigiu-se para o jazigo onde repousavam os restos de sua mãe e de seu marido.

Ao voltar de uma das ruas avistou uma senhora esbelta, também vestida de preto, e com o rosto occulto n'um espesso veu.

Trazia pela mão um rapazinho de cerca de tres annos que a interrogava com essa loquacidade atrapalhada propria da primeira infancia.

Quando passaram uma pela outra Francelina estremeceu violentamente e todo o sangue lhe refluio do coração ao cerebro tendo de se encostar a um cipreste para não cahir.

Aquella creança gracil em plena aurora da vida era o retrato vivo do Gustavo! (GALLIS, 1900, p. 212).

Ao final, o narrador revela que a senhora esbelta era Fernanda, logo, o garoto que trazia era filho de Gustavo, como a descrição bem clarifica. Constata-se, portanto,

que a causa daquela descontinuidade da família estava, realmente, na esterilidade de Francelina, e não no jovem marido. Mesmo que, com tal dispositivo, a tese defendida no romance recaia num final moralizante e moralizador dos costumes, gosto de pensar que o caráter trágico das fatalidades e dos desencontros não apaga o caráter de questionamento das desigualdades de gênero, presentes na sociedade portuguesa finissecular. Ao contrário, não deixa Alfredo Gallis de dar visibilidade a uma diferença hierárquica que requer sérios questionamentos, seja na ordem moral, seja na ordem social. Tanto que a última sentença do narrador revela que as desconfianças lançadas sobre o caráter de Fernanda, quando se encontrava grávida de Gustavo, não passavam de julgamentos injustos sobre o papel da mulher: “O Franco **enganara-se no seu septicismo...**” (GALLIS, 1900, p. 212; grifos meus).

Neste sentido, não poderia a virgindade ser lida na clave de uma dissidência sexual, na medida em que, no romance de Alfredo Gallis, ela surge como forma de um profundo questionamento político e dá visibilidade a uma crítica contumaz de hierarquias pré-estabelecidas (COLLING, 2015)? Gosto de pensar que sim, porque se, na esteira dos ensinamentos de Jorge de Sena, a pornografia é aquilo que certas mentalidades puritanas e moralistas designam como pertencente a uma obra “apenas porque a sexualidade nelas é tratada com alguma franqueza” (SENA, 1977, p. 274), então, concordo que o autor de *O marido virgem* (1900) bem merece ser recuperado sob esta categoria. Mas, para além dela, não será ele também, e sobretudo, um escritor (e fotógrafo?) *avant la lettre*, ácido e implacável das mazelas socioafetivas no cenário das literaturas de língua portuguesa?

Tendo a acreditar que sim, mas isso só o tempo poderá responder. Para já, fica a lição deixada por ele, afinal, questionar o “nosso terrível egoísmo inquisitorial” (GALLIS, 1900, p. 13) também faz parte do exercício da literatura, independentemente do tempo e do espaço em que ela se realiza.

VALENTIM, J. V. Virginity as dissidence? Reflexions on *O Marido Virgem*, by Alfredo Gallis. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 43-59, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *Little acknowledged by literary criticism, Alfredo Gallis (1859-1910) was a prolific writer in the period between the 19th and 20th centuries, having published more than a dozen texts with an expressive readership both in Portugal and in Brazil. This essay intends to develop some reflections on the novel *O marido virgem* (1900), with a reading that emphasizes an avant-garde treatment of themes related to sexuality and gender, in a context where Naturalistic aesthetics, monarchical thinking and conservatism still remained in the most different areas of knowledge and behavior. To do so, I take as a starting point his approaches on virginity and its different performances in his fiction, and how they can be understood as forms of expression of dissidence in the scenario of the 19th and 20th centuries.*

■ **KEYWORDS:** *Alfredo Gallis. Dissidences. Sexuality. Virginity.*

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, A. da G. **Dicionário de pseudónimos e iniciais de escritores portugueses**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.
- BAUMER, F. L. **O pensamento europeu moderno: séculos XIX e XX**. Tradução de Maria Manuela Alberty. Lisboa: Edições 70, 1990. vol. II.
- COELHO, J. do P. **Dicionário de literatura brasileira, portuguesa, galega e estilística literária**. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1983. vol. 3.
- COLLING, L. **Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer**. Salvador: EdUFBA, 2015.
- CRUZ, E. da. Palavras de luxúria e de deboche: homoerotismo no *Almanak Caralhal*. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 33, p. 113-133, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/118841/147146>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- D'ALMEIDA, F. **Pasquinadas** (Jornal dum vagabundo). 4. ed. Porto: Lelo & Irmão, 1923.
- DUARTE, A. M. Alfredo Gallis, o pornógrafo esquecido. **Revista Graphos**, UFPB, v. 19, n. 2, p. 7-20, 2017. Disponível em: www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/37682/19020. Acesso em: 10 jan. 2019.
- DUARTE, A. M. Naturalismo, pornografia e histeria em *Mártires da virgindade*, de Alfredo Gallis. **Soletras**, Rio de Janeiro, no. 30, p. 139-157, 2015. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/18530/15922>. Acesso em: 17 jan. 2019.
- EL FAR, A. **Páginas de sensação**. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GALLIS, A. **A burla do Constitucionalismo**. Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria e Editora, 1905.
- GALLIS, A. **Malucos?** Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1902.
- GALLIS, A. **O marido virgem**. Lisboa: Casa Ventura Abrantes, 1900.
- GALLIS, A. **Os selvagens do Occidente**. Lisboa: Imprensa de Lucas Evangelista Torres, 1890.
- KNIBIEHLER, Y. **História da virgindade**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2016.
- LUGARINHO, M. C. Direito à história ou o silêncio duma geração: uma leitura de *O Barão de Lavos*, de Abel Botelho. In: JORGE, S. R. & ALVES, I. M. S. F. (org). **A palavra silenciada: estudos de literatura portuguesa e africana**. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001. p. 161-168.

MACHADO, A. M. **Quem é quem na literatura portuguesa**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979.

MAIA, H.; LUGARINHO, M.; CUROPOS, F. Literatura à mão: *Os serões do convento*. **Moderna Sprak**, Estocolmo, v. 112, n. 2, p. 21-35, 2018. Disponível em: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak>. Acesso em: 08 jan. 2019.

MONIZ, E. **A vida sexual (Physiologia)**. 2. ed. Lisboa: Livraria Ferreira, 1904.

PIRES, A. M. Teoria e prática do romance naturalista português. **Colóquio / Letras**, Lisboa, n. 31, p. 59-70, 1976.

SANTANA, M. H.; LOURENÇO, A. A. No leito. Comportamentos sexuais e erotismo. *In*: VAQUINHAS, I. (coord.). **História da vida privada em Portugal**. A época contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 290-321.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. 13. ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1985.

SENA, J. de. **Dialécticas teóricas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1977.

VENTURA, A. “Rabelais”, isto é, Alfredo Gallis, o pornógrafo. *In*: RABELAIS. **Aventuras galantes**. Lisboa: Tinta-da-China, 2011, p. 167-174.



DE *QUEER* A *QUARE*: UMA APOSTA INTERSECCIONAL ENTRE GÊNERO, RAÇA, ETNIA E CLASSE

Fernando Luís de MORAIS*
Cláudia Maria Ceneviva NIGRO**
Flávia Andrea Rodrigues BENFATTI***
Leandro PASSOS****
Luana PASSOS*****
Luiz Henrique Moreira SOARES*****
Regiane Corrêa de Oliveira RAMOS*****

■ **RESUMO:** Este artigo visa problematizar alguns dos limites da analítica *queer*, propondo uma abordagem teórica mais alargada, capaz de estabelecer correlações entre gênero, raça, etnia e classe. A fim de articular essas clivagens identitárias, recorre-se às contribuições aportadas pelo pensamento interseccional e pelos estudos *quare*, projeto disciplinar intervencionista que amplifica os marcos das dimensões prototípica, analítica e epistemológica dos estudos *queer* com o propósito de incorporar questões enfrentadas por lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros racializados. A partir da análise da canção *Beautiful Blackman* (1989), de Blackberri, do romance *Giovanni's Room* (1956), do

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Biociências – Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas – São José do Rio Preto – SP – Brasil. 19806-900 – dmorays_2@hotmail.com.

** UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas – São José do Rio Preto – SP – Brasil. 19806-900 – cmc.nigro@unesp.br.

*** UFU – Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de Letras e Linguística – Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – flavia.benfatti@ufu.br.

**** IFMS – Instituto Federal de Educação – Ciência e Tecnologia do Mato Grosso do Sul – Três Lagoas – MS – Brasil. 79021-000 – leandro.passos@ifms.edu.br.

***** UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Biociências – Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas – São José do Rio Preto – SP – Brasil. 19806-900 – luz@yahoo.com.br.

***** UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Biociências – Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas – São José do Rio Preto – SP – Brasil. 19806-900 – luizhsoares83@gmail.com.

***** UEMS – Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul – Jardim – MS – Brasil. 79804-970 – regianecorreadeoliveira@gmail.com.

escritor afro-americano James Baldwin, e do texto fotográfico de Érica Malunguinho (2018) feito por Sérgio Fernandes, ilustra-se o potencial operante dessa nova proposta, arejando leituras mais apuradas das identidades *quare*, forçosamente refreadas por regimes hegemonicamente instituídos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Classe. Estudos *queer/quare*. Gênero. Interseccionalidade. Raça.

Kathryn Woodward (2003, p. 15), em “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, defende que “O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual.” Articulando os múltiplos elementos constitutivos da identidade e empreendendo um projeto de teorização que considera a sexualização dos corpos, os desejos, as ações, os conhecimentos, as relações sociais, culturais e institucionais, o elenco extensivo de estudiosos fundamentados sob a perspectiva analítica *queer* (WARNER, 1993; JAGOSE, 1996; BUTLER, 2000; GIFFNEY, 2009) elucida a afirmação de Woodward de modo magistral.

Surgidos nos anos 90, os estudos *queer* irrompem como um gesto transgressor, repudiando uma lógica cimentada em modelos cis-heteronormativos e nos “regimes do normal” (WARNER, 1993). Adotado para descrever algo ou alguém “estranho” ou “ligeiramente excêntrico” e, em seguida, para injuriar os “desviantes”, *queer* – termo então agressivo e depreciativo – passa a ser estrategicamente ressignificado e reapropriado de forma positiva. Logo, é reclamado com exaltação para caracterizar o ativismo insurgente não só contra a homofobia, mas também contra todas as outras formas de opressão relacionadas ao gênero e à sexualidade. Ao proporem a abertura de um espaço de desestabilização, contestação e subversão e ao desorganizarem as relações hegemonicamente previsíveis no âmbito da sequência sexo-gênero-sexualidade, os estudos *queer* emergem mais como um projeto político do que como uma corrente científica. *Queer* é um movimento contínuo, desconcertante ou, como apontado por Annamarie Jagose, “*a zone of possibilities [...] always inflected by a sense of potentiality*”¹(JAGOSE, 1996, p. 2).

Em “*Introduction: The ‘q’ Word*”, exórdio feito por Noreen Giffney ao *The Ashgate Research Companion to Queer Theory* (2009), a autora explica que

Queer is more often embraced to point to fluidity in identity, recognising identity as a historically-contingent and socially-constructed fiction that prescribes and proscribes against certain feelings and actions. It signifies the messiness of identity, the fact that desire and thus desiring subjects cannot be placed into

¹ “uma zona de possibilidades [...] sempre modulada por um sentido de potencialidade” (trad. nossa).

discrete identity categories, which remain static for the duration of people's lives. Queer thus denotes a resistance to identity categories or easy categorization, marking a disidentification from the rigidity with which identity categories continue to be enforced and from beliefs that such categories are immovable. Queer is championed by people both to reveal and revel in their differences in, what Cherry Smith terms, its 'potential for radical pluralism' [...] It functions to designate a political persuasion, which aggressively challenges hegemonies, exclusions, norms and assumptions. (GIFFNEY, 2009, p. 2-3).²

Não obstante o foco na desarrumação e fluidez da identidade e na resistência à categorização, acima apontados por Giffney, e também o produtivo potencial epistemológico e metodológico presente na própria analítica *queer*, a utilização contemporânea do conceito tem sido colocada sob suspeita. *Queer* é frequentemente tachado por operar como atalho conceitual ou expressão sinônima de “gays e lésbicas”. Sob o prisma de reprimendas mais ferrenhas, é visto como categoria vale-tudo ou termo valise ilegítimo (ANZALDÚA, 1991).

Uma das críticas mais virulentas sofridas pelos estudos de gênero e particularmente pelos estudos *queer* assenta-se na inobservância quanto às correlações estabelecidas entre gênero, raça, etnia e classe (JOHNSON, 2005 [2001]; TAYLOR, 2009; MOORE, 2011). No prefácio do livro *In the Life: A Black Gay Anthology*, publicado em 1986 e reeditado em 2008, James Earl Hardy já destacava essa displicência: “*In a cultural milieu where black was misrepresented by welfare queens and crack addicts, and gay was only discussed in the context of AIDS (and that face was a white one), there was little to no acknowledgment of the existence of people who were black and gay*”³ (HARDY, 2008, p. ix). No mesmo livro, Joseph Beam, ao abordar o não reconhecimento e a invisibilidade dos homens negros gays dentro das comunidades às quais, supostamente, pertenceria, evidencia como esses sujeitos são relegados a uma condição de inferioridade e de

² “*Queer* é mais comumente adotado para indicar a fluidez na identidade, reconhecendo-a como uma ficção historicamente contingente e socialmente construída, prescritiva e proscritora de certos sentimentos e ações. Significa a desarrumação da identidade, o fato de que o desejo e, portanto, os sujeitos desejanos não podem ser dispostos em categorias identitárias discretas, que permanecem estáticas ao longo da vida das pessoas. *Queer* denota, assim, uma resistência a categorias de identidade ou à categorização fácil, marcando uma desidentificação com a rigidez com a qual essas categorias identitárias continuam a ser impostas e com as crenças de que são imutáveis. *Queer* é defendido pelas pessoas tanto por revelar quanto festejar suas diferenças, naquilo que Cherry Smyth chama de “potencial para o pluralismo radical” [...] *Queer* funciona ainda para designar uma persuasão política, que, de forma agressiva, desafia hegemonias, exclusões, normas e pressuposições.” (trad. nossa).

³ “Em um ambiente cultural no qual o negro era deturpado como sendo rainha do bem-estar social e viciado em crack, e o gay era discutido tão somente no contexto da AIDS (sendo os brancos os únicos representados), havia pouco ou nenhum reconhecimento da existência de pessoas negras e gay.” (trad. nossa).

indiferença. Focaliza, assim, o fato de o racismo e a homofobia serem versões de um mesmo sentimento: o do ódio. Opondo-se a essa lógica tirânica, fruto de uma matriz cis-heteronormativa, branca, burguesa, o autor anuncia que:

Together we are making history. As Black gay men we have always existed in the African-American community. We have been ministers, hairdressers, entertainers, sales clerks, civil right activists, teachers, playwrights, trash collectors, dancers, government officials, choir masters, and dishwashers. You name it; we've done it – most often with scant recognition. We have mediated family disputes, cared for and reared our siblings, and housed our sick. We have performed many and varied important roles within our community.

Together we are creating and naming a new community while extending a hand to the one from which we've come. We are bringing into the light the lives which we have led in the shadows. (BEAM, 2008, p. xxi-xxii).⁴

As inquietações de Hardy e Beam parecem reverberadas no artigo “*Queer, but Classless?*”, de Yvette Taylor, no qual a autora admite que a analítica *queer* tem sido acusada de relegar as materialidades à margem e de alçar a sexualidade à condição de “*the most significant, disruptive source of subversion*”⁵ (TAYLOR, 2009, p. 200). Cabe ressaltar também que os estudos transgêneros, de forma análoga, tecem uma crítica aos estudos *queer*. Em “(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies” (2006), Susan Stryker argumenta a perpetuação de uma “homonormatividade” e uma “antipatia” ou “uma cegueira irracional” por parte dos estudos *queer* contra outras disposições da diferença *queer* (STRYKER; WHITTLE, 2006). Os estudos transgêneros, segundo Stryker, são, em muitos aspectos, mais voltados às questões do corpo e da identidade do que às do desejo e da sexualidade. Nesse sentido, adentram a esfera da raça, da classe, da idade, da deficiência e da nacionalidade nos movimentos e comunidades organizados em torno da identidade.

Tanto quanto se pode perceber, a analítica *queer* parece, com efeito, atrelada e demarcada por valores e preocupações de LGBTs brancos – de homens gays –, jovens, de classe média/alta. Para exemplificar, recorre-se ao romance do escritor afro-americano James Baldwin, *Giovanni's Room* (1956). Apesar de negro e

⁴ “Juntos estamos fazendo história. Na condição de gays negros, sempre existimos na comunidade afro-americana. Somos ministros, cabeleireiros, apresentadores, balconistas, ativistas dos direitos civis, professores, dramaturgos, lixeiros, dançarinos, funcionários públicos, maestros de coral e lavadores de pratos. O que quer que você diga, nós fomos – na maioria das vezes, sem qualquer tipo de reconhecimento. Nós mediamos disputas familiares, criamos e cuidamos dos nossos irmãos, abrigamos nossos doentes. Desempenhamos muitos e variados papéis importantes em nossa comunidade. Juntos, estamos criando e nomeando uma nova comunidade enquanto estendemos a mão àquela da qual viemos. Estamos trazendo à luz as vidas que levamos nas sombras.” (trad. nossa).

⁵ “fonte mais significativa e disruptiva de subversão”.

homossexual, Baldwin retrata, na obra referida, o amor entre um jovem americano burguês e um imigrante italiano, ambos brancos, que se conhecem num bar gay parisiense. A França, e principalmente a cidade de Paris, onde se passa a história, é, na década de 50, o reduto de artistas e intelectuais, cuja intenção é expressar, de maneira livre e sem pudores, a criatividade em todas as facetas da arte. Nessa época, a França é mais permissiva no âmbito sociocomportamental do que os Estados Unidos e outros países, razão pela qual Baldwin apresenta uma narrativa capaz de expor as alegrias, os prazeres, as aflições e os medos do narrador-personagem, David (o americano), que trava uma luta com as suas identidades sexuais: assumir-se homossexual ou seguir o fluxo da vida cis-heteronormativa. David tem uma noiva, Hella, que se encontra, durante grande parte da narrativa, na Espanha. Ali, enquanto pondera se deve ou não se casar com David, este conhece Giovanni, um garçom italiano por quem se apaixona. Ao regressar à França, Hella reata a relação com David, que abandona Giovanni para morar com Hella no sul do país. Enredado por um turbilhão de emoções, o protagonista assume o seu desejo por homens quando, no mesmo período, descobre que o seu amor, Giovanni, havia cometido um assassinato e seria preso e condenado à morte.

Diante do quadro destacado anteriormente, Baldwin parece ter por missão retratar a crise identitária de uma personagem que procura definir-se em termos identitários para assumir a sua homossexualidade. Como já explicitado, o protagonista é branco e pertence à classe média – recebe dinheiro do pai para se manter. Embora a narrativa proponha um desarranjo da identidade e um desafio das normas, exclusões e pressuposições (GIFFNEY, 2009) e problematize o gênero como ruptura dos valores sociais cis-heteronormativos, não aponta para questões alusivas aos homens negros gays – como poderia ser se a narrativa espelhasse a materialidade corporal do próprio autor. Nesse sentido, Baldwin promove um distanciamento entre vozes negras gays e vozes brancas gays no circuito das identidades, privilegiando aquelas hegemônicas, homogeneizando e universalizando sujeitos e subjetividades. No entanto, esse procedimento talvez fosse o possível para a época e no país onde vivia.

Kimberlé Crenshaw, professora e feminista estadunidense a quem é atribuída a cunhagem do termo “interseccionalidade”, bem como outras teóricas e feministas (negras), já havia advertido para a nulidade do reconhecimento de vozes isoladas e de diferenças dentro de um mesmo grupo. Essa homogeneização da identidade – que é já, e desde sempre, heterogênea e plurifacetada – conduz ao “perigo de uma história única”, recorrendo à prestigiosa expressão do título da conferência da escritora nigeriana Chimamanda Adichie. No encaço desses debates, o escritor e ativista Darnell Moore chega a argumentar que:

African Americans are wanderers in the queer trajectory because our racial, ethnic, class, and social locations are, ostensibly, too quickly disregarded. It is

almost as if our racial and other identities are queerantined, that is, it seems that SGL people of color are often subjected to an unequivocal demand to “contain” our racial, and other, identities as the result of the enforced injunction on “identity politics” within the queer project. (MOORE, 2011, p. 156).⁶

Moore é apenas um entre vários críticos a pontuar as negligências e fraturas internas no terreno dos estudos *queer*. Em análise mais profunda, a manobra praticada, uma vez mais, é o silenciamento de vozes e a invisibilização de corpos – nesse caso, negros – a que a agenda *queer*, em sua origem, rechaçava com veemência. Trazer essas hesitações a lume sugere uma incompletude dessa área de pesquisa, que falha “estranhamente” quando submetida a uma investigação mais sistemática e depurada. Além disso, a analítica *queer* elide os aportes intelectuais, estéticos e políticos de LGBTs racializados,⁷ não classe média no combate à lesbo-bi-trans-homofobia e à opressão. Uma aposta interseccional, nesse sentido, possibilita examinar e compreender as complexidades intrínsecas aos diferentes grupos sociais, raramente abarcadas pelos moldes de um fator único, de um único eixo de divisão social.

Respaldado na ideia formulada por Crenshaw – ainda que em nenhum momento cite a autora explicitamente –, E. Patrick Johnson, professor de Estudos Afro-Americanos e Performance na Northwestern University, Estados Unidos, publica “‘*Quare*’ studies, or (almost) everything I know about queer studies I learned from my grandmother” (2005 [2001]). Esse artigo seminal datado de 2001 e republicado em 2005 abre um terreno fecundo – mas ainda pouco explorado – dos estudos *quare*. O texto inaugural que lança as bases do campo de estudo em questão traz, de forma epigráfica, as vozes de cinco LGBTs racializados discorrendo sobre a relação que mantêm com o termo *queer*. Moduladas entre afinidade e repulsa, as distintas opiniões expressas nas epígrafes realçam ora de modo resolutivo, ora de modo mais comedido a incompletude verificada no uso do termo. A fim de enfatizar essa insuficiência, Johnson apresenta, em forma de verbete de dicionário, as definições do termo *quare*:

⁶ “os afro-americanos são viandantes na trajetória *queer*, pois nossas situações raciais, étnicas, sociais e de classe são rápida e ostensivamente desconsideradas. É quase como se nossas identidades raciais, mas também as outras, fossem ‘estranhadas’, colocadas em quarentena. Em termos diferentes: ao que parece, os indivíduos racializados praticantes do amor entre iguais estão frequentemente subjugados a uma exigência inequívoca de ‘conter’ nossas identidades, não só raciais, em decorrência da imposição forçada de ‘políticas de identidade’ dentro do projeto *queer*.” (trad. nossa).

⁷ A expressão “não brancos”, comumente utilizada em língua portuguesa como forma de evitar a expressão pejorativa “de cor”, marca a centralidade da identidade branca, situando as outras todas em uma posição periférica e marginal. Numa tentativa de adequação, opta-se, ao longo do texto, pelo emprego do termo “racializados”.

Quare (*Kwâr*), n. 1. meaning queer; also, opp. of straight; odd or slightly off kilter; from the African American vernacular for queer; sometimes homophobic in usage, but always denotes excess incapable of being contained within conventional categories of being; curiously equivalent to the Anglo-Irish (and sometimes “Black” Irish) variant of queer, as in Brendan Behan’s famous play *The Quare Fellow*

– adj. 2. a lesbian, gay, bisexual, or transgendered person of color who loves other men or women, sexually and/or nonsexually, and appreciates black culture and community.

–n. 3. one who thinks and feels and acts (and, sometimes, “acts up”); committed to struggle against all forms of oppression – racial, sexual, gender, class, religious, etc.

–n. 4. one for whom sexual and gender identities always already intersect with racial subjectivity.

5. *quare* is to queer as “reading” is to “throwing shade.” (JOHNSON, 2005, p. 125).⁸

Num trabalho de revisionismo e releitura de *queer* como *quare* – pronúncia de *queer* na variante dialetal negra usada por sua avó –, Johnson dilata os marcos das dimensões prototípica, analítica e epistemológica dos estudos *queer* a fim de incorporar questões enfrentadas por lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros racializados. O autor constata que o uso do termo “*quare*” por sua avó compreendia duas acepções distintas: uma representando o emprego mais tradicional de *queer* (= excêntrico, estranho) e a outra representando um excesso de significados, tanto discursivos quanto epistemológicos, assentados em rituais culturais afro-americanos e também na experiência vivida. Johnson então afirma que o (não) saber da avó em relação ao uso de *quare* deve-se à “*multiple and complex social, historical, and cultural positionality*”⁹ (JOHNSON, 2005, p. 126) por ela ocupada. Reconhece também sentir falta dessa posição cultural específica no uso frequente

⁸ “**Quare** /kwɛr/, s. 1. Mesmo que *queer*; contrário de *hétero*; estranho ou ligeiramente excêntrico; do vernáculo afro-americano para *queer*; às vezes usado de forma homofóbica, mas sempre denotando excesso que não pode ser contido dentro das categorias convencionais do *ser*; curiosamente equivalente à variante anglo-irlandesa (e, às vezes, afro-irlandesa) de *queer*, como na famosa peça de Brendan Behan *The Quare Fellow*. / - adj. 2. lésbica, gay, bissexual ou transgênero racializado que ama outros homens ou outras mulheres, sexualmente e/ou não sexualmente, e aprecia a cultura e a comunidade negras. / - s. 3. Aquele que *pensa* e *sente* e *age* (e, às vezes, “reage”); comprometido com a luta contra todas as formas de opressão – de raça, de sexo, de gênero, de classe, de religião etc. / - s. 4. Aquele para quem as identidades de sexo e de gênero já, e desde sempre, estabelecem interseccionalidades com a subjetividade racial. / 5. *quare* está para *queer* assim como ‘gongar’ está para a ‘destilar veneno’.” (trad. nossa).

⁹ “múltipla e complexa posição cultural, social e histórica”.

e mais tradicional que se faz do termo *queer*, em especial na reapropriação teórica desse termo dentro do contexto acadêmico. Portanto, empreendendo uma iniciativa arrojada, Johnson dá um passo arriscado ao propor a reconceitualização dos estudos *queer* como *quare*, de modo que categorias de raça, de etnia e de classe, até então negligenciadas por aqueles estudos, sejam abarcadas.

Ao mobilizar as tensões suscitadas entre distintas instâncias identificadoras e idealizar um projeto cujo objetivo maior é uma irrestrita inclusividade, Johnson reivindica a legitimação de um “corpo político” renovado. Em outros termos, um corpo político que não restrinja a identidade a um monólito indivisível alicerçado a uma compreensão essencialista de raça, etnia e gênero, nem elida a materialidade dos corpos, frequentemente convertidos em um local de trauma, onde coerção e violência racistas e/ou sexistas e/ou trans/homofóbicas são operadas. Um exemplo nítido da presença desses corpos sob os quais recaem as hostilidades é a canção *Beautiful Blackman*, de autoria de Blackberri:

Beautiful Blackman

*Beautiful blackman I'm just like you.
You know I face discrimination too.
Got here about ten,
when I walked in this place,
hardly nobody here would
look me in the face.*

Chorus:

*You're such a beautiful Blackman
but somehow you've been made to feel
that your beauty's not real.
You're such a beautiful Blackman
but you walk with your head bendin' low.
Don't you do that no mo'.*

*Beautiful blackman did they ask for ID?
Did they want two with picture
or did they want three?
I know it's hard, but sometimes we must
just walk away,
shake our heads in disgust.*

Chorus

Bridge:

*I saw you cruise that white guy over there.
The one with the wavy hair (yeah).
I cruised him too, but I couldn't get through.
It's not that you're ugly
You see he might have a problem
He may never, ever notice you
or me for that fact too.*

Chorus

*Beautiful blackman I'm glad you looked my way.
Let's go home together what more can I say.
You say you don't see what I see in you.
Well I see the beauty I wish you knew.*

*You're such a beautiful blackman
but somehow you've been made to feel
that your beauty's not real.
You're such a beautiful blackman
Come on put a smile on your face
Be proud of your race.*

Come on be proud of it (Repeat).

(BLACKBERRI, 1984 *apud* BEAM, 2008, p. 35-36).¹⁰

¹⁰ “**Negro lindo** // Negro lindo, sou como você. / Você sabe que também enfrento discriminação. / Cheguei aqui às dez, / e quando entrei, / ninguém nem / me olhou na cara. // *Refrão*: / Você é um negro tão lindo, / mas de alguma forma você foi levado a crer / que sua beleza não é verdadeira. / Você é um negro tão lindo, / mas anda com a cabeça baixa. / Não faça mais isso não. // Negro lindo, eles pediram um documento de identificação? / Queriam dois com foto / ou queriam três? / Sei quanto é difícil, mas às vezes é preciso / irmos embora, / balançarmos nossas cabeças com desgosto. // *Refrão* // *Ponte*: / Eu vi você de olho naquele cara branco ali. / Aquele com o cabelo ondulado (sim). / Eu fiquei de olho nele também, mas de nada adiantou. / Não é que você seja feio / Perceba que ele pode ter um problema / Ele nunca, jamais vai notar você / ou eu pelo mesmo fato. // *Refrão* // Negro lindo, fico feliz que você tenha olhado na minha direção. / Vamos juntos para casa, o que mais posso dizer? / Você diz não enxergar o que enxergo em você. / Bem, eu enxergo a beleza que eu queria que você conhecesse. // Você é um negro tão lindo, / mas de alguma forma você foi levado a crer / que sua beleza não é verdadeira. / Você é um negro tão lindo / Vamos, dê um sorriso / Tenha orgulho de sua raça. // Vamos, tenha orgulho disso (*Repete*).” (trad. nossa).

Na canção de Blackberri, o eu-enunciador simpatiza com a causa das aflições do Outro, a quem chama de “negro lindo”. Compadece, pois, da mesma dor de não ser reconhecido e, em certas circunstâncias, de ser até invisibilizado, porque lançados no submundo da indiferença e do menosprezo. Em “*My Gay Problem, Your Black Problem*”, artigo integrante do livro *The Greatest Taboo: Homosexuality in Black Communities* (2001), Earl Hutchinson observa que

Black gay men continue to feel like men without a people. They carry the triple burden of being Black, male, and gay. They are rejected by many Blacks and sense that they are only barely tolerated by white gays. Many Black gay men feel trapped, tormented and confused by this quandary. They still spend sleepless nights and endless days figuring out ways to repress, hide, and deny their sexuality from family members, friends, and society. (HUTCHINSON, 2001, p. 5).¹¹

Analisados sob essa lógica, os corpos negros gays parecem ser desprovidos de importância. Reforçando estigmas e estereótipos, o ideal de beleza branca, condicionado por meio de um discurso tão forte e duramente instituído, é introjetado na consciência dos negros, de forma a que esses sujeitos o interiorizem e percebam-no como natural. Daí o “negro lindo” ser “levado a crer/ que sua beleza não é verdadeira” e não conseguir reconhecer o que o eu-enunciador vê de belo nele: “Você diz não enxergar o que enxergo em você./ Bem, eu enxergo a beleza que eu queria que você conhecesse.” A obliteração da materialidade corporal é colocada em xeque nesta produção. Blackberri parece legitimar o “corpo político” do qual trata Johnson. Assim, em sua canção, empreende um desmonte da lógica colonizadora: o corpo negro gay, ao contrário do instituído pela visão eurocêntrica do conhecimento, carrega significados positivos. A partir dessa percepção, desse estado de aguda consciência, o eu-enunciador tenta instigar no Outro a criticidade e a reavaliação de valores, impulsionando o corpo a ganhar novos contornos e feições. E nessas inéditas conformações, busca-se descolonizar perspectivas hegemônicas, superar arcaicas epistemologias e estereótipos, impregnados pela articulação discursiva de estruturas do racismo, do capitalismo, do cis-heteropatriarcado.

Identidades e subjetividades emaranhadas e complexificadas por compreenderem, a um só tempo, as marcas de subalternidade impostas à força de preconceitos raciais, classistas e de gênero, bem como de (o)pressões estruturantes de uma matriz colonial, são indeferidas pela teoria *queer*. Em crítica às limitações e insuficiências

¹¹ “Os gays negros continuam sentindo-se como homens sem um povo, carregando o triplo fardo de serem negros, homens e gays. São rejeitados por muitos negros e percebem-se apenas tolerados pelos homens brancos. Como efeito desse dilema, muitos deles se sentem presos, atormentados e confusos, passando, por isso, noites em claro e dias intermináveis inventando maneiras de reprimir, esconder e negar sua sexualidade dos familiares, amigos e da sociedade.” (trad. nossa).

dessa analítica, Johnson argumenta que, em razão de focalizar, sobretudo, noções como subjetividade/individualidade, agência e experiência, ela é muitas vezes incapaz de acomodar questões interseccionais nas quais o tráfego das vias de raça, etnia, gênero e de classe se entrecruzam. Em outras palavras: questões enfrentadas por LGBTs provenientes de comunidades “racializadas”. O autor argumenta:

“Quare,” on the other hand, not only speaks across identities, it articulates identities as well. “Quare” offers a way to critique stable notions of identity and, at the same time, to locate racialized and class knowledges. My project is one of recapitulation and recuperation. I want to maintain the inclusivity and playful spirit of “queer” that animates much of queer theory, but I also want to jettison its homogenizing tendencies. As a disciplinary expansion, then, I wish to “quare” “queer” such that ways of knowing are viewed both as discursively mediated and as historically situated and materially conditioned. This reconceptualization foregrounds the ways in which lesbians, bisexuals, gays, and transgendered people of color come to sexual and racial knowledge. Moreover, quare studies acknowledges the different “standpoints” found among lesbian, bisexual, gay, and transgendered people of color – differences that are also conditioned by class and gender. (JOHNSON, 2005, p. 127, grifo do autor).¹²

E continua:

Quare studies is a theory of and for gays and lesbians of color. Thus, I acknowledge that in my attempt to advance “quare” studies, I run the risk of advancing another version of identity politics. Despite this, I find it necessary to traverse this political minefield in order to illuminate the ways in which some strands fail to incorporate racialized sexuality. The theory that I advance is a “theory in the flesh.” Theories in the flesh emphasize the diversity within and among gays, bisexuals, lesbians, and transgendered people of color while simultaneously accounting for how racism and classism affect how we

¹² “‘Quare’, em contrapartida, não só transpassa as identidades, mas também as articula. ‘Quare’ oferece uma maneira de criticar noções estáveis de identidade e, ao mesmo tempo, situar o conhecimento de raça e de classe. Meu projeto é de revisão e recuperação. Quero manter o espírito lúdico e de inclusividade do ‘queer’, que inspira muito da teoria *queer*, mas também descartar tendências homogeneizantes. Como expansão disciplinar, pretendo, então, transformar o que é *queer* em *quare*, de modo que as formas de conhecimento sejam vistas não só como discursivamente mediadas, mas também como historicamente situadas e materialmente condicionadas. Essa reconceptualização coloca em primeiro plano os meios que possibilitam lésbicas, bissexuais, gays e transgêneros racializados alcançar conhecimento sexual e racial. Além disso, os estudos *quare* reconhecem os diferentes “pontos de vista” encontrados entre lésbicas, bissexuais, gays e transgêneros racializados – diferenças também condicionadas pela classe e pelo gênero.” (trad. nossa).

experience and theorize the world. Theories in the flesh also conjoin theory and practice through an embodied politic of resistance. This politics of resistance is manifest in vernacular traditions such as performance, folklore, literature, and verbal art. (JOHNSON, 2005, p. 127).¹³

Como exemplo da “sexualidade racializada” e da “política corporificada de resistência” das quais trata Johnson, pode-se referir o caso de Érica Malunguinho. Transexual nordestina, negra, hoje com 37 anos, saiu de Pernambuco aos 19 anos, já com a orientação sexual assumida, para morar na capital paulista. Nessa empreitada, contou com o apoio da mãe, responsável por criá-la sozinha. O sobrenome adotado, “Malunguinho”, diz respeito ao culto da Jurema Sagrada, entidade das matas de Pernambuco, região do Catucá, na qual, segundo Érica, transitaram seus antepassados. “Malungo” também é um termo usado pelos povos africanos da etnia banto, cujo significado é “camarada”, “companheiro”. Ativista, artista e educadora, trabalhou, por muitos anos, atuando na formação de professores, tratando de temas ligados à arte, à cultura e à política. A sua carreira é alicerçada numa vasta gama de trabalhos fotográficos, performances, escritas e desenhos. Especificamente quanto à sua carreira acadêmica, essa é descrita sem citar nomes de instituições – algo feito de forma consciente: “Não cito nomes, pois não quero que elas [as instituições] roubem o bônus da minha existência. Não são elas que me certificam, mas as relações humanas que me ensinaram a transitar numa sociedade estratificada, transfóbica, racista e homofóbica”.¹⁴

O texto fotográfico de Érica Malunguinho feito por Sérgio Fernandes é aqui analisado:

¹³ “Os estudos *queer* são uma teoria de e para LGBTs racializados. Assim, reconheço que, em minha tentativa de levar esses estudos adiante, corro o risco de promover outra versão da política de identidade. Apesar disso, considero necessário percorrer esse campo minado, a fim de elucidar como algumas vertentes da teoria *queer* omitem a sexualidade racializada. A teoria proposta é uma “teoria na carne”. As teorias na carne enfatizam a diversidade dentro de cada grupo e entre os grupos de gays, de bissexuais, de lésbicas e de transgêneros racializados, ao mesmo tempo em que explicitam como o racismo e o classismo afetam o modo de vivenciarmos e teorizarmos o mundo. As teorias na carne também unem teoria e prática, por meio de uma política corporificada de resistência. Essa política de resistência está presente nas tradições vernáculas, tais como performances, folclore, literatura e arte verbal.” (trad, nossa).

¹⁴ Conforme entrevista feita por Juliana Gonçalves em 06 de março de 2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/erica-malunguinho-mulher-negra-trans-aparelha-luzia-resistencia-negra-sao-paulo-quilombo-urbano>. Acesso em: 23 jul. 2018.

Érica Malunguinho no desfile do Bloco Ilu Inã



Fonte: Sérgio Fernandes¹⁵

De que modo a imagem de Érica Malunguinho, acima exposta, torna-se um local compreendido na determinação das fronteiras definidoras de sua identidade bem como de seu discurso? No texto fotográfico, percebe-se a transgressão problematizadora da lógica alicerçada em modelos cis-heteronormativos e nos regimes ditos normais, como elucida Warner (1993). O que, inicialmente, pela leitura fotográfica, apresenta-se como estranho, andrógono e excêntrico, passa, em seguida, a ser caracterizado como exaltação, como ativismo insurgente contra a intolerância não apenas aos homossexuais, mas também relacionada ao gênero de modo geral, à raça, à sexualidade e, igualmente, à religião. Deve-se, inclusive, considerar o texto ligado ao projeto político e ao lugar de fala de Érica Malunguinho, sujeito desejante, desafiador das normas das categorias bem comportadas do sistema cis-heteronormativo, branco, elitizado. Nesse movimento de resistência e assujeitamento, a imagem apresentada permite uma interpretação como “revelação” e “festejo” do sujeito, de suas diferenças, em seu “*potential for radical pluralism*”¹⁶ (SMYTH, 1992, p. 25). O corpo negro e trans de Malunguinho constitui um amálgama onde identidades de gênero, raça, etnia, classe – e, no caso da foto, religião – estão interligadas. Em termos análogos, Malunguinho é um corpo cindido por uma identidade *quare*.

Retomam-se agora os pressupostos da teoria *quare*. No ensaio que a entabula, Johnson investe na reflexão acerca dos estudos de gênero, mais detidamente no que

¹⁵ Disponível em: <http://www.ceert.org.br/noticias/genero-mulher/23063/erica-malunguinho-sp-elege-sua-primeira-deputada-trans-e-isso-e-muito-importante>. Acesso em: 22 jan. 2019.

¹⁶ “potencial para o pluralismo radical” (trad. nossa).

concerne à teoria e à prática *queer*. Ao mapear uma história geral do uso da teoria *queer* no discurso acadêmico contemporâneo, focaliza a inexistência de discussão sobre questões de raça, etnia e de classe dentro desse paradigma analítico e convida à análise da leitura (errônea) de duas performances negras gays empreendidas por um teórico *queer*. O autor relata que, para muitos teóricos trabalhando dentro dessa perspectiva, discurso e corpo são terrenos mutuamente excludentes. Assim, recomenda a manutenção de uma relação dialógica/dialética entre essas duas instâncias e preconiza a não interpretação da “experiência” corporal como anti-intelectual. Em seguida, propõe uma intervenção nos estudos *queer*, balizando os pilares estruturais dos estudos *quare*, que incorporam raça e classe como instâncias interseccionais no exame da sexualidade. Ao buscar uma epistemologia consolidada no corpo, reduz-se a lacuna crítica entre teoria e prática. Johnson, a partir de uma leitura *quare* do filme *Black Is ... Black Ain't* (1995), de Marlon Riggs, evidencia como a analítica *quare* é, então, operacionalizada. Como último passo, o autor estabelece uma conjunção da práxis acadêmica com a práxis política. Resumidamente, explicita:

Because I am not convinced that queer studies, theory, and activism are soon to change, I summon quare studies as an interventionist disciplinary project. Quare studies addresses the concerns and needs of gay, lesbian, bisexual, and transgendered people across issues of race, gender, and class as well as other identities and subject positions. While attending to discursive fields of knowledge, quare studies is also committed to theorizing the practice of everyday life. Because we exist in discursive as well as material bodies, we need a theory that speaks to that reality. Indeed, quare studies may breathe new life into our “dead” (or dead)ly stratagems of survival. (JOHNSON, 2005, p. 149-150).¹⁷

Embora os estudos *queer* sejam um generoso filão a partir do qual a teorização do gênero e da sexualidade tenha avançado a passos largos, são insuficientes para lidar com uma categoria de sujeitos cindidos por identidades raciais, étnicas e de classe (entre tantas outras) em trânsito e em constante intersecção. É, pois, dessa necessidade premente que nascem os estudos *quare* enquanto projeto disciplinar intervencionista. Engajado tanto na política da diferença quanto na política do

¹⁷ “Porquanto não estou convencido de que os estudos, a teoria e o ativismo *queer* devam sofrer alguma alteração em breve, instituo os estudos *quare* como um projeto disciplinar intervencionista. Os estudos *quare* abordam as preocupações e necessidades de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros com questões de raça, sexo e classe, bem como outras identidades e posições de sujeito. Ao mesmo tempo em que contribuem com os campos discursivos do conhecimento, também se comprometem a teorizar a prática da vida cotidiana. Porque existimos não só em corpos discursivos, mas também materiais, necessitamos de uma teoria que fale a essa realidade. Por certo, os estudos *quare* podem dar nova vida aos nossos estratagemas de sobrevivência “mortos” (ou mortíferos)” (trad. nossa).

racismo, inaugura-se como um espaço no qual os sujeitos ditos “abjetos” (BUTLER, 2000) ou da “subclasse” (BAUMAN, 2005) podem celebrar as sua(s) identidade(s) transitórias, em tráfego ininterrupto.

MORAIS, F. L. de; NIGRO, C. M. C.; BENFATTI, F. A. R.; PASSOS, Leandro; PASSOS, Luana; SOARES, L. H. M.; RAMOS, R. C. O. Quaring the Queer: an intersectional bet between gender, race, ethnicity and class. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 61-76, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *In this paper we attempt to problematize some of the limitations of queer theory, proposing a more unrestricted theoretical view, capable of establishing correlations between gender, race, ethnicity and class. In order to articulate such identity cleavages, we address the contributions of intersectional thinking and quare studies, an interventionist disciplinary project which amplifies the prototypical, analytical and epistemological dimensions of queer studies to incorporate key issues faced by lesbians, gays, bisexuals, and transgendered people of color. From the analysis of Blackberrri's song Beautiful Blackman (1989), Giovanni's Room (1956), a novel by African-American writer James Baldwin, and the photographic text of Érica Malunguinho (2018), by Sérgio Fernandes, we depict the operational potential of such a new proposal, allowing clearer readings of quare identities, forcibly restrained by hegemonically instituted regimes.*

■ **KEYWORDS:** *Class. Gender. Intersectionality. Queer/quare studies. Race.*

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, G. To(o) Queer the Writer: Loca, Escrita y Chicana. In: WARLAND, B. (Ed.). **Inversions:** Writing by Dykes, Queers and Lesbians. Vancouver: Press Gang, 1991. p. 249- 263.

BALDWIN, J. **Giovanni's room**. New York: Dell Publishing, 1956.

BAUMAN, Z. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de C. A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEAM, J. (Ed.). **In the Life:** A Black Gay Anthology. 2. ed. Washington, DC: Redbone Press, 2008.

BLACKBERRI. Beautiful Blackman. In: BEAM, J. (Ed.). **In the Life:** A Black Gay Anthology. 2. ed. Washington, DC: Redbone Press, 2008, p. 35-36.

Fernando Luís de Morais, Cláudia Maria Ceneviva Nigro, Flávia Andrea Rodrigues Benfatti, Leandro Passos, Luana Passos, Luiz Henrique Moreira Soares e Regiane Corrêa de Oliveira Ramos

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. *In*: LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.

GIFFNEY, N. Introduction: The 'q' Word. *In*: GIFFNEY, N.; O'ROURKE, M. **The Ashgate Research Companion to Queer Theory**. London: Routledge, 2009, p. 1-13.

HARDY, J. E. And We Continue to Go the Way Our Blood Beats... *In*: BEAM, J. (Ed.). **In the Life: A Black Gay Anthology**. 2. ed. Washington, DC: Redbone Press, 2008. p. ix-xiv.

HUTCHINSON, E. O. My Gay Problem, Your Black Problem. *In*: CONSTANTINE-SIMMS, D. (Ed.). **The Greatest Taboo: Homosexuality in Black Communities**. Los Angeles: Alyson Books, 2001. p. 2-6.

JAGOSE, A. **Queer Theory: An Introduction**. New York: New York University Press, 1996.

JOHNSON, E. P. 'Quare' Studies or (Almost) Everything I Know about Queer Studies I Learned from My Grandmother. *In*: JOHNSON, E. P.; HENDERSON, M. G. (Eds.). **Black Queer Studies: A Critical Anthology**. Durham: Duke University Press, 2005. p. 124-157.

MOORE, D. L. An Interrogation of the Black Presence in the Queer Project. **Trans-Scripts**, n.1, p. 154-171, 2011.

SMYTH, C. **Lesbians Talk Queer Notions**. London: Scarlet Press, 1992.

STRYKER, S.; WHITTLE, S. **Transgender Studies Reader**. New York: Routledge, 2006.

TAYLOR, Y. Queer, but Classless? *In*: GIFFNEY, N.; O'ROURKE, M. **The Ashgate Research Companion to Queer Theory**. London: Routledge, 2009, p. 199-218.

WARNER, M. Introduction. *In*: WARNER, M (Ed.). **Fear of the Queer Planet: Queer Politics and Social Theory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. vii-xxxi.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, T. T.; HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.



DUAS MENINAS: DISSIDÊNCIAS EM GUIMARÃES ROSA E ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Denis Leandro FRANCISCO*

- **RESUMO:** Este artigo analisa aspectos da personagem de ficção em duas narrativas canônicas de língua portuguesa: *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Que farei quando tudo arde?*, do escritor português António Lobo Antunes. O objetivo é, através de uma leitura que parte da proposta crítica de Silviano Santiago (“wilderness” ou “qualidade selvagem” do texto literário) e das proposições teóricas de Jacques Derrida (“semântica do indecível”), demonstrar como a construção ficcional dessas personagens de sexualidades dissidentes impulsiona a própria diegese, conformando as textualidades também dissidentes dessas duas obras. A análise empreendida indica que o processo de metamorfose identitária experienciado por essas duas “personagens-mônada” e revelado ao final de suas respectivas narrativas obriga o leitor a um constante reposicionamento interpretativo, evidenciando que essas personagens textualizam o famoso axioma “character is plot, plot is character”.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dissidências. Guimarães Rosa. Identidades. Lobo Antunes. Personagem de ficção.

Introdução

Guimarães Rosa (1908-1967) publica *Grande sertão: veredas* em maio de 1956. O lançamento dessa obra singular causa enorme impacto no cenário literário brasileiro, sobretudo devido às suas inovações formais. Crítica e público dividem-se entre louvações apaixonadas e ataques de incompreensão. A publicação faz com que Guimarães Rosa seja considerado figura ímpar no panorama da literatura moderna. Ele renova o romance brasileiro com seus experimentos linguísticos, sua técnica narrativa, seu mundo ficcional, concedendo ao gênero romanesco caminhos, até então, inéditos.

São muitas as entradas possíveis nesse texto inesgotável que é *Grande sertão: veredas*, muitas delas já consagradas pela tradição crítica: [i] a matéria do sertão:

* HUFS – Hankuk University of Foreign Studies – College of International and Area Studies – Department of Brazilian Studies – Yongin-si – South Korea. denisleandro@outlook.com.

o homem pobre do meio rural, o fazendeiro dono de terras, o cangaço e o jagunço como figuras centrais; [ii] o embate filosófico e transcendental sobre a (in)existência do Diabo (*Fausto*, de Goethe, e o mito popular sobre um homem que teria vendido a alma em troca de sabedoria, mito este repetidamente retomado em inúmeras produções culturais, dentre filmes, peças teatrais e o romance de Thomas Mann); ou, ainda, [iii] uma leitura voltada para os aspectos mais diretamente relacionados à linguagem inovadora com que o autor construiu essa obra, que inauguraria uma “língua própria”, algo como fizera Kafka ao inventar a sua “língua-máquina-burocrática”.

Para Silviano Santiago (2018), todas essas chaves de leitura de *Grande Sertão: veredas* são válidas e são, igualmente, tentativas de “domesticar” o “monstro” (no sentido derridiano do termo, frisa Silviano Santiago) rosiano que afronta todo o cenário histórico (desenvolvimentista e nacionalista) e literário de então: “na qualidade de monstro literário, *Grande sertão: veredas* interrompe o caudal de leituras do historiador ou do especialista em prosa e poesia brasileira, atravancando o fluxo histórico” (SANTIAGO, 2018, p. 225).

Dentre os vários procedimentos de “domesticação do selvagem”¹ texto de Rosa, Silviano Santiago destaca, em especial, aquele empreendido por Antonio Candido no artigo “O sertão e o mundo”, publicado originalmente em 1957 e no qual o crítico maior da nossa literatura pauta sua leitura do texto rosiano por *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Wander Melo Miranda, ao comentar o texto crítico de Silviano Santiago, irá localizar a domesticação empreendida por Candido em três pilares hermenêuticos:

[i] “a domesticação se dá pela indiferença crítica em relação à questão da sexualidade ‘desviante’; [ii] pelo ‘envelopamento’ da ‘inédita, fluvial, verde e agreste disposição cênica do sertão mineiro’, diversa do sertão seco de Canudos; [iii] pela oposição entre os personagens das duas margens do Rio São Francisco.” (MIRANDA, 2018).

¹ Silviano Santiago assim apresenta sua proposta crítica de “domesticação do selvagem”: “[...] exercícios de antropomorfação, como exercícios de *domesticação* pelo homem da *wilderness* que existe no monstro literário e que chega sob a forma de mistério à imaginação do leitor [...]. A atitude egoísta e unilateral da melhor crítica do romance é própria da atividade de domesticar o selvagem [...]. Quem domestica estabelece um contrato desvantajoso para (ou pernicioso) com o que é selvagem a fim de que no passo-a-passo da leitura – por toque, carícia, manha, beijo, amor ou por que sentimento dito humano ou nobre – traga para seu lado a figura a ser domesticada, traga-a para sua casa, para seu colo, para sua biblioteca, fazendo com que corresponda não só ao(s) interesse(s) do domesticador como também para que lhe sirva de companhia no universo pessoal e íntimo que se lhe apresenta mais e mais desabitado”. (SANTIAGO, 2018, p. 358).

Os três pilares dessa domesticação sofrida por *Grande sertão: veredas* fazem parte de uma “leitura guiada pela ‘semântica do decidível’”, dirá ainda Wander Melo Miranda, leitura que exclui aquilo que, no texto, atrapalha a sua domesticação.

Este artigo concentra-se no primeiro pilar dessa “domesticação literária”, trazendo considerações sobre a questão da “sexualidade desviante” de Riobaldo e Diadorim e sua relação com a textualidade “monstruosa” de *Grande sertão: veredas*, *vis-à-vis* com uma outra narrativa de língua portuguesa igualmente “monstruosa” – *Que farei quando tudo arde?* (2001), de António Lobo Antunes – e suas duas personagens centrais de sexualidades também dissidentes: a travesti Carlos-Soraia e seu filho Paulo. Também nesse romance (?) português, é a questão do *gender* (e do *genre*) que movimenta a narrativa, mantendo a sua significação suspensa indefinidamente a partir de um procedimento ficcional baseado na “lógica da acumulação” (em oposição à lógica da exclusão), uma narrativa que se sustenta, assim como em *Grande sertão: veredas*, sobre a “semântica do indecidível”² de que nos fala Derrida.

Uma menina sertaneja

A motivação romanesca de *Grande sertão: veredas* está localizada na impossibilidade de realização do amor que o narrador Riobaldo – um ex-jagunço e agora senhor de terras – secretamente alimenta em relação a outro jagunço do seu bando/cangaço: Diadorim. A realização desse amor está, desde sempre, interdita pelas leis do universo sertanejo, que impedem a efetivação do amor entre os dois cangaceiros. É esse o “problema efetivamente diabólico do livro e [n]aquilo que configura seu jogo estruturante: a questão do *gender*” (MIRANDA, 2018). Porque, de fato, se o interdito impede a efetivação desse amor, ele não impede que Riobaldo dele tome consciência, e será sua lembrança desse sentimento que irá movimentar o texto “altamente poroso” (SANTIAGO, 2018, p. 975) de *Grande sertão: veredas*. O interdito impede a corporificação da relação homoafetiva dos protagonistas ao mesmo tempo em que dá corpo ao texto literário:

Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar. A senvergonhice reina, tão leve e leve pertencidamente, que por primeiro não se crê no sincero sem maldade. Está certo, sei. Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive

² O “indecidível”, em Derrida, refere-se a “[...] unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais; nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que entretanto, habitam-na, opõem-lhe resistência, desorganizam-na, mas, sem nunca constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa” (DERRIDA *apud* DUQUE-ESTRADA, 2002, p. 49).

inclinação pra aos vícios descontraídos. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. Direitinho declaro o que, durando todo tempo, sempre mais, às vezes menos, comigo se passou. Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: Digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? **Eu conto. O senhor vá ouvindo.** Outras artes vieram depois [...]. (ROSA, 2001, p.162-163; grifos nossos).

A fala do narrador Riobaldo no excerto anterior explicita a denegação e o conflito vivenciado pelo jagunço que se vê, em segredo, apaixonado pelo companheiro de bando. Em pleno sertão. Bem no centro das Minas Gerais. Em pleno cangaço. Riobaldo afirma que narra ao seu interlocutor porque julga que este “carece de um explicado”, mas o romance é, todo ele, um diálogo dentro de um monólogo (ou seria o contrário, um grande monólogo simulando um diálogo?). Nesse “quase diálogo” (SANTIAGO, 2018, p. 795), o interlocutor do agora fazendeiro Riobaldo (um viajante estudado vindo da cidade grande) jamais intervém, mantendo-se à margem da narração. Apenas Riobaldo é quem fala, como uma espécie de paciente frente ao seu analista, rememorando, elaborando, (re) significando toda a sua história interdita, até sua análise/rememoração alcançar o clímax da obra, o momento de revelação do segredo mantido pelo narrador até esse ponto da sua “conversa infinita”.

A revelação da identidade de Diadorim é adiada por mais de seiscentas páginas, estrategicamente entremeada por tantas outras histórias no/do sertão: o jagunço Riobaldo foi já comparado a uma atualização do cavaleiro medieval (PROENÇA, 1958; CANDIDO, 1978; AGUIAR, 1982), cuja história linear intercala-se a uma série de episódios, a uma sequência de “aventuras” ou de “obstáculos a serem vencidos”, que suspendem o desenvolvimento da ação, prolongando o interesse do leitor pela narrativa e adiando o seu desfecho. Nas narrativas medievais (ou nos romances de cavalaria que delas se nutrem), esse adiamento tem um único propósito: vestir esse cavaleiro medieval com a sua armadura de herói. Para isso,

o cavaleiro precisa aventurar-se e precisa vencer obstáculos. Estaria aí um aspecto do caráter épico da narrativa de Guimarães Rosa: um romance de cavalaria – gênero narrativo que se baseia na odisséia de um caminhante que se depara com múltiplos azares em um espaço longínquo e exótico – ambientalizado na região do Alto São Francisco. Ocorre que, em *Grande sertão: veredas*, esse adiamento não serve à construção de nenhum herói. O narrador Riobaldo tem, desde o início da sua narração, conhecimento da identidade de Diadorim. É precisamente esse conhecimento que o impele a narrar: “Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo”. Ao não revelar para o seu interlocutor o segredo que envolve a identidade de Diadorim, o narrador Riobaldo alimenta “o problema efetivamente diabólico do livro”, garantindo aquilo “que configura seu jogo estruturante”.

A identidade dissidente de Diadorim, o segredo que envolve o *gender* dessa personagem, conforma o *genre* dessa narrativa que, “sem ser rigorosamente um diálogo [...], não é apenas um monólogo” (SANTIAGO, 2018, p.787). A manutenção da indecidibilidade do *gender* da personagem-mônada mantém a indecidibilidade do *genre* da textualidade “porosa” – escorregadia, deslizante, fluida – de *Grande sertão: veredas*. Willi Bolle associa os índices sobre a identidade de Diadorim, que “localizam-se esparsamente por toda a narrativa”, à “forma de composição de todo o romance: é um modo de escrever ‘espaçado’ e ‘disjuntivo’, uma ‘poética da dissolução’” (BOLLE, 2001, p. 82). O que tal associação indica é que Diadorim assume a função de *plot*, uma função discursiva no sentido do “*character is plot, plot is character*”³, isto é, Diadorim carrega “uma questão essencial, anterior à própria narrativa e que seguirá com ele mesmo depois do ponto-final. Essa questão é que dará sentido e, de certo modo, provocará a história e, assim, o enredo” (BRASIL, 2019, n.p.). Diadorim é, nessa perspectiva, de onde emana a narração do romance, é em torno dele que a narrativa se organiza, mas Diadorim é também “instaurador da desordem” (BOLLE, 2001, p.85) ao colocar o narrador Riobaldo em relação afetiva com um Diadorim de mesmo *gender* que o seu: “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas [...]?” (ROSA, 2001, p. 374).

A revelação da identidade de Diadorim foi já lida pela crítica (PROENÇA, 1958; ARROYO, 1984; GALVÃO, 1998 apud BOLLE, 2001, p. 80) como uma reescrita do mito medieval da donzela guerreira, que se repete e se atualiza em muitas narrativas, desde Palas Atena, da mitologia Grega, a *Iracema*, do nosso brasileiro indianista José de Alencar. Essa revelação, que é a revelação de um segredo mantido até o final da narrativa, assume proporções teológicas de

³ O axioma, ao que parece, é apócrifo: “Essa é uma célebre frase que você deve ter visto atribuída a quatro ou cinco ficcionistas, entre eles Henry James e F. Scott Fitzgerald, o que nos indica que teve autoria anônima” (BRASIL, 2019, n.p.).

“iluminação” do que estava, até então, ocultado. A revelação/metamorfose de Diadorim corresponde à iluminação/aceitação/metamorfose do próprio narrador Riobaldo, que desiste da denegação do seu sentimento homoafetivo pelo amigo-amado-jagunço-Diadorim: “Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor?” (ROSA, 2001, p. 621), assume o jagunço após a morte do seu amado. Revisitemos o momento narrativo em que é revelado o segredo que envolve a identidade de Diadorim:

Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?! [...]

[...] perguntei:

– “Mortos, muitos?”

– “Demais...”

[...] Era a Mulher, que falava. Ah, e a Mulher rogava: – Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: – “Traz Diadorim!” – conforme era. [...]

[...] Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes... Burití, do ouro da flôr... E subiram as escadas com ele, em cima da mesa foi posto. Diadorim, Diadorim – será que amereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem – como que garças voavam... e que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial...

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feita a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca seca. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo mundo sair. Eu fiquei. E a mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim, nú de tudo. E ela disse:

– “A Deus dada. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! **Como eu todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube...** que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se destacava, num encanto tão terrível; e levantei a mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero.

O Senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrinho as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, e a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: “– Meu amor!...”

[...]

Ela tinha amor em mim.

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba. (ROSA, 2001, p. 613-616; grifos nosso).

Eis que Diadorim, apresentado durante todo o romance como uma personagem de *gender* masculino, metamorfoseia-se em uma Diadorim que, sendo um “ela”, atende à “lei” do sertão e desfaz, dessa forma, o interdito. Mas a revelação do segredo traz consigo a confirmação da impossibilidade de efetivação do amor entre Riobaldo e Diadorim, agora convertida em impossibilidade permanente pela irreversibilidade da morte do sujeito amado. “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba”. De fato, o segredo desse “*character [that] is plot*” impulsor da narração de Riobaldo se desfaz nesse momento e se a narrativa de *Grande sertão: veredas* prossegue ainda algumas poucas páginas adiante, é apenas para recair, uma vez mais, na angustiante indagação do narrador acerca da negação do seu amor homossexual por Diadorim (em seu *gender* masculino, recuperado pelos pronomes “dele/nele”), muitos anos depois da sua morte:

E, o pobre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço, até o cumprimento de respirar me sacava. E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga, falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para quê eu ia conseguir viver? (ROSA, 2001, p. 621).

Uma menina lisboeta

Esse mesmo procedimento de manutenção de um segredo e adiamento de uma revelação acerca da identidade dissidente da personagem-mônada, ao mesmo tempo em que se processa textualmente a sua metamorfose, organiza narrativamente *Que farei quando tudo arde?*, cujo enredo gira em torno da conturbada história familiar do jovem Paulo, a principal personagem-narradora desse romance polifônico, personagem atravessada por uma infância caótica, marcada pela indiferença paterna, pela dor e revolta de aperceber-se filho de um pai desajustado a este papel. Carlos, o pai (?), casou-se com Judite, uma ex-professora primária que, no presente da enunciação, é uma decaída prostituta de 44 anos, alcoólatra e solitária; mas Carlos é, também, uma travesti de nome Soraia, que trabalha em segredo em uma boate em um bairro noturno e decadente de Lisboa: o Príncipe Real.

Carlos/Soraia configura-se como a própria consubstanciação da metamorfose e da dissidência identitária: sob a perspectiva do filho-narrador, essa personagem não é homem, não é mulher e é, simultaneamente, os dois. Carlos-Soraia é essa mistura da qual não se pode separar o masculino do feminino, o que pertence a um e o que compete ao outro. A indefinição absurda imposta pela sua figura é tamanha que seu filho, ao não reconhecer nela a imagem de um homem ou de uma mulher, a identifica como uma espécie de palhaço:

[...] o meu pai é um palhaço com plumas e lantejoulas e cabeleira postiça, os enchumaços nas nádegas, no peito (ANTUNES, 2008, p. 17).

[...] Tudo me parece tão difícil, tão complicado, tão esquisito: um palhaço que ao mesmo tempo era homem e mulher ou umas vezes homem e outras mulher ou umas vezes uma espécie de homem e outras uma espécie de mulher comigo a pensar

– Como é que o chamo? (ANTUNES, 2008, p. 109).

É na [i] denegação da sexualidade do seu narrador, na [ii] manutenção do segredo narrativo da identidade dissidente de sua personagem-mônada e na sua [iii] metamorfose de *gender* que *Que farei quando tudo arde?* faz ressoar a textualidade porosa e indecível de *Grande sertão: veredas*. Paulo irá negar, ao longo de toda a narrativa antuniana, o travestismo do pai Carlos (a quem ama), negando, assim, a sua componente Soraia (a quem parece odiar). Ao longo de trinta e dois capítulos e de mais de seiscentas páginas, Paulo – assim como sua mãe, Judite –, em um procedimento de marcada denegação, constrói desculpas para cada um dos indícios da identidade dissidente do pai com os quais ele e a mãe se deparam diariamente: roupas femininas escondidas dentro de uma mala, uma peruca loura guardada no guarda-roupa, um estojo de maquiagem no fundo de uma gaveta. Para Paulo, todas essas peças de vestuário pertencem à mãe e não ao pai; para Judite, elas pertencem a alguma amante de Carlos. Na versão da mãe, Carlos é feliz no casamento heteronormativo e trabalha em uma relojoaria em Lisboa:

[...] e o Paulo havia logo de achar, sem motivo, que era acerca do pai, a mania a respeito do pai dele, que um palhaço, um maricas, e canções, e bailados, quando de facto empregado numa relojoaria do largo do tribunal, milhares de horas diferentes em milhares de mostradores, carrilhões, pêndulos, cucos com vénia e sem vénia que somando-os todos, com um traço por baixo, davam a idade do mundo e a idade do mundo devia confundir-lo porque se enganava nos dias e me faltava aos encontros. (ANTUNES, 2008, p. 487).

A *wilderness* do *plot* antuniano se repete na *wilderness* da sua *character* Carlos-Soraia. Aquilo que é excessivo transborda do texto/corpo de Carlos-Soraia sem possibilidade de contenção por parte dela própria ou dos mecanismos de controle social: “os frascos de silicone que injetou a rebentarem-lhe o peito e ele a queixar-se de dores” (ANTUNES, 2008, p. 85). Esse desperdício de fluidos que insistentemente escapam de seu corpo funciona como espécie de “afronta” à tentativa de controle dos corpos e das sexualidades dissidentes: o que sai do seu corpo é o desregrado, o que está fora da regra, fora do controle da Lei.

O corpo de Carlos-Soraia é precisamente aquilo que não se domina, aquilo que se rebela, que transborda, corpo que se faz à revelia da vontade consciente do sujeito ou de qualquer controle externo. Essa criatura *fake*, indefinida e forjada que a figura da travesti incorpora – esse sujeito que está entre duas formas, esse entrave a qualquer tentativa de determinação segura – não pode ser traduzida para um sistema de positividade, não pode ser traduzida para um sistema de binarismo e de decidibilidade. O deslocamento é perene, a indefinição (o “indecível”, dirá Derrida) é a regra: a lei fundamental da textualidade antuniana é a da metamorfose – metamorfose do seu próprio texto-fragmento, que se repete sempre em diferença, em não coincidência –, da manifestação ora de uma identidade ora de outra e

outra..., permanente transmutação das coisas umas nas outras, dos binarismos em alteridades, em movimentos de interrupções sintáticas e semânticas contínuas.

Por trás da cabeleira postiça, do batom vermelho, dos brincos e do vestido, o filho de Carlos-Soraia procura uma resposta, uma definição, mas onde Paulo busca certeza, onde solicita o rosto limpo de alguém a quem possa nomear “pai”, encontra apenas o “absurdo” que é a figura mascarada e polimorfa de uma travesti, essa dissidência identitária corporificada:

[...] não se vista de mulher, não se mascare, não se pinte, não se disfarce com uma cabeleira postiça não me pergunte – Achas que sou mulher como elas? a depilar a sobrancelha que não há maneira de ficar idêntica à outra e não ficará idêntica à outra senhor, você é um palhaço e os palhaços usam sobrancelhas diferentes, a esquerda normal e a direita para cima não me pergunte porque me impedem de ser mulher se sou mais mulher que elas, repara na minha cintura Paulo – Reparaste na minha cintura Paulo? (ANTUNES, 2008, p. 387).

Em *Que farei quando tudo arde?*, Carlos-Soraia figura essa alomorfia incessante como princípio de funcionamento da própria narrativa, já que, para o leitor, a cada novo capítulo, a cada virar de página, a cada novo parágrafo, os sentidos das histórias narradas estão em constante desconstrução e, portanto, exigindo constante renegociação. As tantas versões que dizem e, logo em seguida, desdizem cada um dos fragmentos de biografias inacabadas, as tantas vezes que narram trechos incongruentes de vidas espatifadas fazem eco a uma linguagem que se realiza, precisamente, na textualização do “indecidível” derridiano. A polifonia vertiginosa e atordoante em meio à qual se estrutura essa textualidade “sistematicamente esfacelada” (FRANCISCO, 2011, p. 137) alcança um nível tal que não só se estilhaça e dissipa a consciência de uma autoridade qualquer por trás do narrado, como também se desfazem e diluem todas as consciências de cada eu narrador, numa emergência de discursividades e de vozes que não se pretendem totalizantes, ao contrário, essas vozes insistem em permanecer “em estado de fragmento”, em estado de constante metamorfose.

Essa metamorfose se repete ao final de *Que farei quando tudo arte?*, obrigando o leitor a um redirecionamento interpretativo a partir da revelação do segredo narrativo que envolve a identidade dissidente do narrador Paulo. O alcoolismo e a prostituição da mãe, somados à vida pouco tradicional do pai, fazem com que Paulo seja retirado da casa dos pais biológicos pela assistência social e adotado por um casal de idosos cujo afeto ele irá desprezar por não ter aprendido a partilhar tal

sentimento; quando jovem, ele se relacionará com Gabriela até que, absolutamente tomado pela toxicomania, será internado em uma clínica de recuperação, de onde rememora a sua parte da narrativa. O capítulo final é posterior a todos os acontecimentos até então narrados e nele o tempo da narração e o tempo do narrado coincidem. A cena se passa na boate do Sr. Sales, mesma casa noturna em que Carlos-Soraia se apresentava antes de morrer de AIDS (ou afogada?). O dono da boate é quem narra o capítulo:

[...]

ainda há dois dias

é um exemplo,

o Alcides a tocar-me no ombro, ele que apenas me toca no ombro

quando o assunto é grave

– Quinta-feira às seis trago uma coisinha que lhe interessa, patrão

e realmente esta tarde apresentou-se com um rapaz que me lembrava não sei quem, eu a ouvi-lo falar e dentro de mim

– Conheço-te

sem atinar de onde o conhecia palavra, eu dentro de mim

– Já vi esta cara

esta cara, esta forma de caminhar, esta voz, conforme já vi a mala que trazia, não uma mala nova, a pega consertada com adesivos e arame

e no interior as plumas que tinha a certeza de já ter visto igualmente,

aposto que uma cabeleira loira

não ruiva, não platinada, loira

um verniz roxo, sapatos de presilha, mandei-o arranjar-se para o exame no camarim [...]

o Alcides inquieto

– Algum problema patrão?

comigo a torcer o trapo da memória que nada pingava excepto mães e comboios

– Conheço-te conheço-te

O Alcides cuidadoso

– Perdão?

a desrolhar a água mineral que o doutor me recomendou para limpar a vesícula, eu

– Conheço-te

a dar-me conta do

– Conheço-te [...] e dentro de mim

– Conheço-te

não atingindo de que sítio, lembrás-me alguém mas que alguém,

ia jurar que nos encontrámos, passámos anos juntos, falámos [...] quando o outro voltou nem precisei de um esquema, afinal era isto, bem me parecia que era isto, o corpete de lantejoulas, as sobancelhas de marta, o sinal na bochecha, o Alcides num gesto de empresário – Apresento-lhe o Paulo e então aconteceu o que eu esperava, tudo a ligar-se, tudo claro por fim, porque não me inteirei logo, porque não me dei conta? os anéis que eu sabia, os brincos que eu sabia, a pirueta alegre de que tinha saudades, as pulseiras que se estenderam até ao queixo do Alcides num beliscãozinho terno, o batom vermelho a aumentar o afecto, e então como é que não descobri, sou tão burro, estavas certa mãezinha, e então o que esperavas? – Chamo-me Soraia disse ela. (ANTUNES, 2008. p. 625).

Nessa espécie de epílogo para todas as histórias narradas, o segredo envolvendo a sexualidade dissidente de Paulo é revelado e a metamorfose que gradativamente se processava no texto se efetiva: a escolha de Paulo pelo nome Soraia é sua derradeira homenagem ao pai-travesti, cuja sexualidade dissidente foi por ele negada/rejeitada durante toda a narrativa e cujo lugar passa a ocupar, numa transformação/revelação anunciada, em verso, desde a epígrafe do livro: “Eu sou tu e tu és eu; onde estás eu estou e em todas as coisas me acho disperso. Seja o que for que encontres é a mim que encontras: e, ao encontrares-me, encontras-te a tí mesmo.” (ANTUNES, 2008, p. 9).

A metamorfose de Paulo em Soraia emula a própria textualidade da ficção antuniana, que movimentada temporalidades distintas e consciências muitas vezes antagônicas que se encadeiam, de forma não hegemônica nem homogênea, em um mesmo espaço literário de *wilderness*. Em *Grande sertão: veredas*, a metamorfose identitária de Diadorim revelada ao final da narrativa obriga o leitor a uma reestruturação das inferências e a um consequente redirecionamento da leitura realizada, o que coloca o procedimento de metamorfose/transmutação/transgressão na matriz discursiva da narrativa de Guimarães Rosa, talvez mesmo na matriz da obra rosiana como um todo, se pensarmos que esse procedimento de “revelação de um ocultado no texto” pode ser lido também na novela *Manuelzação e Miguilim* e em contos do autor, conforme apontou Silviano Santiago acerca da metamorfose “homem-onça” em *Meu tio, o Iauaretê* (SANTIAGO, 2018). Uma estratégia de construtividade textual análoga é empregada em *Que farei quando tudo arde?»: Carlos-Soraia/Paulo-Soraia* figuram essa metamorfose incessante que é um princípio

de funcionamento da própria textualidade antuniana, que se estrutura sobre um procedimento de denegação e de revelação daquilo que foi negado, analogamente ao que faz Paulo-Soraia em relação à sexualidade do pai e ao seu próprio *gender*. Tanto no Sertão de Guimarães Rosa quanto na Lisboa de Lobo Antunes, “Tudo é e não é” (ROSA, 2001, p. 27) ao mesmo tempo, e essa “semântica do indecível” que alcança a linguagem, a sintaxe, o enredo e a própria significação desses dois textos literários é devedora do movimento identitário dissidente e metamórfico das suas personagens-mônada.

Considerações finais

Tanto na narrativa antuniana quanto no “monstro” rosiano, os procedimentos de inovação sintático-semânticos operados com função estético-discursiva resultam em um texto que, sob vários aspectos, afasta-se da textualidade do romance sem, no entanto, deixar de ser romance. “Quase diálogo”, dirá Silviano Santiago acerca de *Grande sertão: veredas*; “Quase romance”, poderíamos dizer acerca de *Que farei quando tudo arde?*. Neste artigo, propôs-se uma leitura, a partir do comparativismo literário, da personagem-mônada de *Grande sertão: veredas* e da personagem-mônada de *Que farei quando tudo arde?*. Rastreamo o procedimento de metamorfose identitária dessas personagens de sexualidades dissidentes, indicou-se como, a partir delas, a dissidência ramifica-se, “selvagemmente”, pela própria textualidade dessas obras, em uma metamorfose que vai do corpo-da-personagem ao corpo-do-texto.

FRANCISCO, D. L. Two girls: dissidences in Guimarães Rosa and António Lobo Antunes. *Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 77-90, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes aspects of main fictional characters in two canonical narratives of Portuguese language: The Devil to Pay in the Backlands, by Guimarães Rosa, and What can I do when everything's on fire?, by the Portuguese writer António Lobo Antunes. The aim is to demonstrate how the fictional construction of these characters of dissident sexualities leads the diegesis itself, conforming the dissident textualities of these two literary works. The analysis undertaken based on the critical proposal of Silviano Santiago (“wilderness”) and on the propositions of Jacques Derrida (“semantics of the undecidable”) indicates that the process of identity metamorphosis experienced by these two “monad-characters” and revealed at the end of their respective narratives obliges the reader to a constant interpretative repositioning and evidences that these characters textualize the famous axiom “character is plot, plot is character”.*

■ **KEYWORDS:** *Dissidences. Fictional character. Guimarães Rosa. Identities. Lobo Antunes.*

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Melânia Silva de. O discurso polivalente de Guimarães Rosa. **O Eixo e a Roda:** revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, p. 17-25, 1982.
- ANTUNES, António Lobo. **Que farei quando tudo arde?** 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2008.
- ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- BOLLE, Willi. Diadorim: a paixão como médium-de-reflexão. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 80-99, 2001.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Escrever ficção:** um manual de criação literária. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese.** São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Derrida e a escritura. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. (Org.) **Às margens:** a propósito de Derrida. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Edições Loyola, 2002.
- FRANCISCO, Denis Leandro. **Textualidades em negativo:** a ficção de António Lobo Antunes. Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira. Coorientador: Sergio Paulo Guimarães de Sousa. 2011. 205 f. Tese. Doutorado em Estudos Literários – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira:** um estudo de gênero. São Paulo: Senac, 1998.
- MIRANDA, Wander Melo. A genealogia da ferocidade em **Grande sertão: veredas.** Suplemento Pernambuco, Recife. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/72-resenha/1827-silviano-editar.html>. Acesso em: 10 set. 2018.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Trilhas no Grande sertão.** Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1958.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade:** ensaio. Recife: Cepe, 2018. *E-book*.



OS GOSTARES DESCONFORMES EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, DE GUIMARÃES ROSA

Yasmin ZANDOMENICO*

- **RESUMO:** Se a crítica de *Grande sertão: veredas* tem avançado no comentário sobre a qualidade sensual da amizade entre o protagonista-narrador Riobaldo e o jagunço Diadorim, há ainda um percurso a pavimentar em relação às companheiras prostitutas Maria-da-Luz e Hortência/Ageala. O presente trabalho consiste em contrastar os pares Riobaldo/Diadorim e Maria-da-Luz/Ageala enquanto distintas ordens homoafetivas e resgatar a existência lésbica de sua condição periférica no *Grande sertão*. Para tanto, tem por baliza teórica as formulações de Eve K. Sedgwick, em *Between men* (1985), e de Terry Castle, em *The apparitional lesbian* (2003), entre outros. Analisa, também, a condição travestida de Diadorim, que lhe permite criar uma terceira margem em termos de gênero.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Existência lésbica. Grande sertão: veredas. Sexualidades dissidentes.

A abrangência de *Grande sertão: veredas* (1956) foi assinalada por muitos críticos em toda a extensa fortuna crítica, a começar por Antonio Candido, no ensaio de primeira hora “Homem dos avessos” (1957), em que alertara: “há de tudo para quem souber ler” (CANDIDO, 1991, p. 294). Também Walnice Nogueira Galvão, na introdução de *As formas do falso* (1972), comenta que seu trabalho “nasceu do desafio que é, para o crítico literário brasileiro, a mera existência de um romance do porte e alcance do *Grande sertão*” (GALVÃO, 1972, p. 11). Ambos os críticos, assim como outros, apontaram a ambiguidade estrutural que organiza o romance, por meio do que aquele chamou de “princípio geral de reversibilidade” (CANDIDO, 1991, p. 305) e através do que esta formulou como “a coisa dentro da outra” (GALVÃO, 1972, p. 13). Exceção feita a Galvão¹, de modo geral, o interesse

* UMassD – University of Massachusetts Dartmouth – Department of Portuguese – Dartmouth – Massachusetts – Estados Unidos. yzandomenico@gmail.com; yvasconcelos@umassd.edu.

¹ Em “O jagunço: destino preso”, a autora comenta a sexualidade no romance: “Ao longo de toda a sua relação atormentada com Diadorim, Riobaldo enfrenta esta contradição: ele, um homem de mulheres, ama um homem, e sabe que ama um homem. Logo no início, assim que Diadorim lhe

pela ambiguidade narrativa e pela invenção da linguagem sonega, ou joga para debaixo do tapete, a ambiguidade sexual instaurada pela fala riobaldiana.

Um ensaio como “O amor em Guimarães Rosa” (1964), de Benedito Nunes, por exemplo, muito conhecido e citado na vasta bibliografia sobre a obra, à primeira vista sugeriria um tratamento amplo e sem recalque do tema amoroso. Mas sua abordagem filosófico-espiritualista, que resgata o mito do andrógino e a dialética ascensional d’*O banquete* de Platão, lê a presença de Diadorim como um impulso erótico “primitivo e caótico”, manifestação ambígua de *eros*, que é “extremamente versátil e de encarnações múltiplas” (NUNES, 2013, p. 165). Embora indiscutível a contribuição, a versatilidade e os modos com que a eroticidade pode se apresentar múltipla é que restam ocultos, sem precisão de comentário. É o que observa o poeta Décio Pignatari, em entrevista:

Mas é curioso que ninguém reparou, se quisessem falar da alienação do Rosa, que eu não acho que seja alienação, é que em plena era do Sputnik, em plena era da energia atômica, ele vem contar a história de uma paixão *gay* lá no sertão de Minas, nas confluências do Nordeste, nos fins do século passado. A história nem se passa nesse século, é um pouco atemporal, mas ela se passa supostamente nos fins do século passado. Isso é espantoso. Eu ria muito quando estudiosos iam estudar essa questão do Rosa – estudos como “O amor em Guimarães Rosa”, em que você falava de tudo, menos da homossexualidade. Não dele, Rosa, não é isso o que está em causa, não se trata disso. Eu digo de ele ter abordado exatamente um assunto proustiano: a homossexualidade. Os críticos brasileiros, os brasileiros em geral, são muito hipócritas a esse respeito, não é? Quer dizer, você não pode estudar direito Fernando Pessoa, não pode estudar direito Mário de Andrade, não pode estudar direito Rosa, porque você fala em homossexualidade e parece um escândalo. Mas na verdade é o que se passa. (PIGNATARI, 2014).

Outro poeta também afina o coro dos descontentes: Manuel Bandeira, em carta datada de 1957 a Guimarães Rosa.² Ele comunica sua leitura do *Grande sertão* e aponta, entre outros comentários sobre a obra, sua insatisfação com a revelação do gênero de Diadorim. O autor de *A cinza das horas* escreve: “E o caso de Diadorim, seria mesmo possível? Você é dos gerais, você é que sabe. Mas eu tive a minha decepção quando se descobriu que Diadorim era mulher. *Honni soit*

conta em segredo seu nome verdadeiro, ele se certifica: “*Amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor*”. E, querendo esclarecer ao interlocutor, sem contudo ainda revelar o encoberto, mostra que Diadorim possuía a virtude mais prezada no homem do sertão – a valentia – justamente aquela que se faz critério de virilidade” (GALVÃO, 1972, p. 174 *apud* SALGUEIRO, 2007, p. 180).

² Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com/2007/07/amigo-meu-j.html>. Acesso em: 17 dez. 2018.

qui mal y pense, eu preferia Diadorim homem até o fim. Como você disfarçou bem! nunca que maldei nada”. A expressão francesa que precede a preferência pela masculinidade de Diadorim remete à Ordem da Jarreteira, prestigiada cavalaria britânica do tempo das Cruzadas, e é traduzida como *envergonhe-se quem nisto vê malícia*. O comentário de Pignatari, assim como o de Bandeira, desvela a *forma mentis* brasileira e a sintomática esquiva com a qual trata sexualidades dissidentes e suas representações.

Na contramão da crítica heterossexualizante, alguns trabalhos apresentam leituras que não só não sequestram, como privilegiam a sexualidade diversa da obra. Se o reconhecimento da qualidade sensual da relação entre Riobaldo e Diadorim é empreendido à revelia da tendência heteronormativa, o que esperar do tratamento de uma configuração lésbica? A dupla de jagunços, projetada em primeiríssimo plano no enredo, encontra par diametralmente oposto nas prostitutas Maria-da-Luz e Ageala, localizado à margem — tanto do romance quanto da crítica. Nesse sentido, esta é uma proposta de leitura que deseja colocar em evidência e articular as duas ordens homoafetivas (Riobaldo/Diadorim e Maria-da-Luz/Ageala) do romance rosiano, ousando dizer seu nome e como se configuram.

Amado mal encoberto em amigo

Riobaldo é um velho fazendeiro, ex-jagunço aposentado, que durante três dias tem por visitante um doutor da cidade. Este lhe é interlocutor na resenha em que conta a vida pregressa na jagunçagem, com todos os conflitos ético-metafísico-afetivos que lhe marcam a experiência, elaborando, sobretudo, a passagem de um grande amor em sua travessia: Diadorim. Riobaldo convoca, com frequência, o senhor³ (tão ouvinte quanto nós, leitores) para lhe aferir os causos que conta, nos enredando enquanto pondera não só sobre os fatos narrados, mas sobre a ação mesma de narrar, da qual é muito consciente. “Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo” (ROSA, 2001, p. 309). Ele nos adverte que o relato tem propósitos. “Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para quê? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho” (ROSA, 2001, p. 216). E notifica: “o *Reinaldo* — que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida” (ROSA, 2001, p. 318). Conforme Willi Bolle (2001, p. 80), essa figura, a paixão do protagonista-

³ Em “*Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional” (2009, p. 142), Márcio Seligmann-Silva afirma que “O testemunho, sobretudo em seu sentido de testemunho de um terceiro, do testemunho jurídico, é falocêntrico. Nas sociedades tradicionais as mulheres são excluídas das cortes enquanto testemunhas. [...] Daí Riobaldo se voltar em seu discurso testemunhal a um *senhor* e não a uma senhora. A lógica do testemunho é a do convencimento via apresentação espetacular, super ocular, de provas. Prova-se um crime como se prova a masculinidade”.

narrador, é o cerne e substrato emocional do romance. Não é por acaso que na França, onde a reflexão sobre o amor faz parte da cultura, o livro tenha saído com o título *Diadorim*.

Além de “substrato emocional do romance”, *Diadorim* é índice de organização do discurso do narrador. Embora declare que “esta minha boca não tem ordem nenhuma” (ROSA, 2001, p. 37), Riobaldo arma com insuspeitada ardileza o “ponto de um fato” que configura o lance estruturante da obra e diz respeito à descoberta do gênero do amigo. Até que se chegue ao grande revés, quase ao final da obra, desdobrando ao sinal de infinito (∞) que define a travessia, a tensão erótico-afetiva entre ambos atravessa e sustenta todo o romance. Perturbado, no passado, com a presença de *Diadorim* e, no presente, com a lembrança, ele tenta reelaborar, enquanto narrador, o amor tabu que experimentou como personagem, o que lhe abala a conformação à sexualidade hegemônica. Às voltas com os próprios afetos, o seu conflito não é insignificante.

De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de *Diadorim*, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em *Diadorim*, carregar *Diadorim* nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. (ROSA, 2001, p. 39).

Riobaldo se encontra desnordeado entre o macho costume jagunço e o desejo desviante. Em contexto tão adverso como o da jagunçagem, onde a cultura heteropatriarcal se faz elevada à máxima potência, o estreito vínculo entre os companheiros constitui grave transgressão. “Homem é rosto a rosto; jagunço também: é no quem-com-quem” (ROSA, 2001, p. 176), posto que valentia e virilidade constituem elementos fundamentais à sobrevivência. Ambos são substância da postura dominante e intimidadora com a qual é preciso se projetar para viver no sertão, onde “o brigar parava sendo obrigação de vivente, conciso dever de homem” (ROSA, 2001, p. 364). “Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme” (ROSA, 2001, p. 502), nos assegura o protagonista-narrador. No caso de Riobaldo e *Diadorim*, sem dúvida, a exigência de imposição resta semelhante, para arredar qualquer tentativa de subjugação. “*Diadorim* e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros — porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturam e desmisturam, de acaso, mas cada um é feito um por si. De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo — podia morrer” (ROSA, 2001, p. 44). Assim, ora ensaia alguma permissividade,

Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei — na hora. (ROSA, 2001, p. 289).

Eu tinha gostado em dormência de Diadorim, sem mais perceber, no fofo dum costume. Mas, agora, manava em hora, o claro que rompia, rebentava. Era e era. Sobrestive um momento, fechados os olhos, usufruía aquilo, com outras minhas forças (ROSA, 2001, p. 291).

Aquilo, de verdade, e eu em mim — como um boi que se sai da canga e estrema o corpo por se prazer. Assim foi que, nesse arraiar de instantes, eu tornei a me exaltar de Diadorim, com esta alegria, que de amor achei. Alforria é isso (ROSA, 2001, p. 371).

ora repreende com veemência o sentimento,

Sofisme: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! (ROSA, 2001, p. 62).

De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele? As prisões que estão refinadas no vago, na gente (ROSA, 2001, p. 316).

De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa? Eu era o chefe. O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa... Aquilo eu repeli. (ROSA, 2001, p. 495).

O transgressor desejo encontra absolvição quando Riobaldo descobre que Diadorim “era corpo de mulher, moça perfeita”, na ocasião de sua morte na luta contra Hermógenes. Quando narra, aquele já tem conhecimento de que este é mulher, no entanto preserva sua identidade masculina e o efeito subversivo do relacionamento de ambos é produzido de uma posição salvaguardada. A artimanha retórica atua na fatura narrativa como a possibilidade de realização, no plano discursivo, do desejo dissidente. Tal artifício — manter a informação sob sigilo — tem por propósito transmitir ao interlocutor (e ao leitor) a mesma perplexidade que teve na ocasião da descoberta. Mais, e talvez sobretudo: tem como mira avalizar uma espécie de salvo-conduto para revelar seu “mau amor oculto” por Diadorim. Para Salgueiro (2007, p.180),

ao manipular informações (pois ordena ao bel-prazer no tempo presente da enunciação acontecimentos ocorridos no tempo passado do enunciado), escamoteando, por suspense típico de uma técnica de Sherazade, revelações

conclusivas, Riobaldo está guardando a sete chaves de seu interlocutor o grande segredo — segredo que lhe permite confessar suas ‘fraquezas’ de homem e que irá finalmente dar-lhe o reconhecimento de que, mesmo entre neblinas e no meio do redemunho, não estava ‘errado’: Diadorim era Deodorina.

O álibi da sexualidade normativa é obtido ao mesmo tempo em que também vigora o fato de que Riobaldo amou um homem. Em afetada autoafirmação, o protagonista-narrador pode até declarar: “Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! — nunca tive inclinação pra aos vícios desconstruídos. Repilo o que, o sem preceito” (ROSA, 2001, p. 146). Contudo, enquanto narra, no presente da enunciação, sua referência é masculina. É o que se verifica em um trecho como: “Para meu sofrer, muito me lembro. Diadorim, **todo** formosura” (ROSA, 2001, p. 510, grifo meu). Ou esse, logo após contar sobre o registro de batistério de Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins: “E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade **dele** não me desse repouso; nem o *nele* imaginar” (ROSA, 2001, p. 621, grifo meu). A expressão ambígua e homoerótica da relação com Diadorim resta incontestável, apesar da tentativa irredutível de enquadramento heterossexual⁴.

É possível compreender o relacionamento entre os companheiros por meio do triângulo erótico do **contínuo do desejo homosocial masculino** formulado por Eve K. Sedgwick. No pioneiro *Between men* (1985), a autora identifica — em diferentes gêneros e períodos da literatura inglesa — um esquema erótico triangular no qual o vínculo entre dois rivais é tão ou mais estreito do que a relação de ambos com o objeto de desejo em comum. A figura da mulher, na tríade amorosa, funcionaria a um tempo como mero elemento mediador da relação entre os dois homens e asseguradora de que o contato homosocial não se torne homossexual. (Bento – Capitu – Escobar poderiam ilustrar as arestas do triângulo, como exemplo.) Para Sedgwick, tal arranjo na ficção é paradigmático da sociedade heteropatriarcal na qual as obras foram produzidas, posto que cristaliza seu índice organizativo, nos termos de um paradoxo. A configuração social do patriarcado se dá tradicionalmente através do tráfico legal, econômico, religioso, sexual de mulheres entre homens, inclusive em instituições heterossexuais como amor e casamento. Elementar para

⁴ No ensaio “Técnicas, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*” (1983), Jean-Paul Bruyas escreve: “Mas esta paixão nunca é analisada, nunca atinge, para o leitor, a forma superior de existência de algo que é explicado. [...] Para nós, e de modo especial para aquele que o vive, aos vinte anos, para aquele que se lembra trinta anos mais tarde de ter vivido aquilo, ela tem a realidade opaca, intacta, do pedregulho. Certamente a natureza deste apego, ou dessa situação (*a atração de um homem heterossexual pelo ser que ele acredita ser um homem*) ajuda o autor a apresentar a paixão como sendo incompreensível” (p. 470, grifo meu). Também Leonardo Arroyo, em “Arvoado amor” (1984), afirma taxativamente: “[...] nesse equívoco prevalece o paradoxo de uma **verdade do instinto**, pois ao final da narrativa sabemos que era *legítimo* o amor de Riobaldo” (p. 67).

a manutenção do regime, as relações masculinas (homossociais), marcadas por vigorosa solidariedade entre homens, são impedidas de se ampliarem para o âmbito erótico (homossexual), já que incorporam “intensa homofobia, medo e aversão à homossexualidade” (SEDGWICK, 1985, p.1). Entre os polos não sexual e sexual haveria “um *continuum* cuja visibilidade, para homens, em nossa sociedade, é radicalmente interrompido” (SEDGWICK, 1985, p. 1).

A “vexável afeição” que marca a relação de Riobaldo e Diadorim se inscreve muito bem na formulação sedgwickiana. O conflito se manifesta no limite do apreço, catalisado pelo impedimento de concretização do desejo. Riobaldo sente genuína estima por Diadorim, configurando a camaradagem do vínculo homossocial masculino.

Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios. Ou — amigo — é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por quê é que é. Amigo meu era Diadorim; era o Fafafa, o Alaripe, Sesfrêdo. (ROSA, 2001, p. 158).

Nunca mais, até o derradeiro final, nunca mais eu vi o Reinaldo tão sereno, tão alegre. E foi ele mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: — “Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?” — “Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!” — eu respondi. Os afetos. (ROSA, 2001, p. 148).

É muito tênue, porém, a linha que demarca o território seguro da amizade e a zona movediça do desejo, materializada na imagem da *neblina*.

Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisafeita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente — tentação dessa eu espairescia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. (ROSA, 2001, p. 47).

E veja: eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar; e, agora aquela hora, eu não apurava vergonha de se me entender um ciúme amargoso. (ROSA, 2001, p. 43).

Com efeito, Daniel Balder (1999, p. 54) assinala que

[...] *lo que Eve Kosofsky Sedgwick llama de ‘pánico homosexual’ — el mecanismo de defensa de agrupaciones homosociales, como el bando de jagunços de la novela, por no permitir la aflorión del deseo homoerótico — es aquí o que funciona para vigilar que la amistad de los compañeros no se convierta en otra cosa*⁵.

A expressão do afeto, sobretudo no registro homoerótico, é interdita à custa do código de conduta masculino e jagunço. Riobaldo amou e ama um homem, isso é inquestionável. Aí o **pânico homossexual** se manifesta. Na fatura narrativa, ele funciona como a reviravolta que reestabelece a suposta heterossexualidade de Riobaldo, através da mulher intermediária do triângulo erótico. Embora esta também possa ser lida como Otacília, a fiel esposa, que oficialmente sanciona ao protagonista-narrador o estatuto da sexualidade normativa por meio do matrimônio, é Deodorina que oportuniza a Riobaldo a recuperação da macheza de jagunço. Márcia Tiburi sublinha que

[...] o homoerotismo (homossexualidade ou homoafetividade) aparece apenas para que possa ser negado. Uma revolução sexual em nome da homoafetividade se anuncia e é, no instante derradeiro, negada. Como que julgada durante todo o texto feito lei, ela é condenada enquanto, ao mesmo tempo, uma espécie de redenção heterossexual é alcançada com a imagem do corpo morto de Diadorim” (TIBURI, 2013, p. 195).

A tríade Riobaldo – Deodorina – Diadorim, desse modo, restitui a um só tempo a sexualidade heteronormativa e o caráter patriarcal da homosocialidade masculina.

Diadorim, nem Reinaldo ou Deodorina

O “amor oculto” entre Riobaldo e Diadorim tem por precedente um efeito de inteligibilidade de gênero. Desde o encontro matricial entre ambos, às margens do Rio São Francisco, temos já delineado o alcance da projeção masculina do Menino (Reinaldo – Diadorim – Deodorina), sob o par antitético **medo e coragem**⁶.

⁵ “O que Eve Kosofsky Sedgwick chama de ‘pânico homossexual’ – o mecanismo de defesa de agrupamentos homosociais, como o bando de **jagunços** da novela, que não permite o florescimento do desejo homoerótico – é aqui o que funciona para vigiar que a amizade dos companheiros não se converta em outra coisa” (trad. nossa).

⁶ Cf. “Breve excursão sobre Amor, Medo e Coragem”, em *Grandesertão.br*, de Willi Bolle.

Riobaldo o vê: Menino mocinho encostado numa árvore, pitando cigarro, de chapéu-de-couro. “Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele” (ROSA, 2001, p. 218). Enquanto o primeiro sente medo de a canoa afundar, o segundo lhe assevera a máxima **carece de ter coragem**, à maneira de seu pai, Joca Ramiro, “o homem mais valente deste mundo” (ROSA, 2001, p. 122). Quando são surpreendidos por um rapaz mais velho, que, num gesto de “figurado indecente”, sugere envolvimento erótico entre eles, Riobaldo é rápido em “falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma”, enquanto o Menino o afugenta com um golpe de faca na coxa, “a ponta rasgando fundo” (ROSA, 2001, p. 143). Assombrado com a intrepidez do Menino, ele o descreve como “dessemelhante”, “calado e sabido”, “tudo nele era segurança em si” (ROSA, 2001, p. 120). Indaga: “Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele?” (ROSA, 2001, p. 125). E comprova, anos à frente, a qualidade consistente de sua valentia. “Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (ROSA, 2001, p. 428). A admiração, e resultante atração, de Riobaldo pelo companheiro de bando se dá pelo reconhecimento dos atributos prezados num sujeito—homem—guerreiro—jagunço.

Diadorim belo feroz fora forjado no bruto sistema de valores da jagunçagem pelo imponente Joca Ramiro, e, “desde cedo formada para atender ao modelo masculino de comportamento, era exímia a manejar a faca, corajosa e viril, como nem mesmo Riobaldo viria a ser” (ALVES, 2013, p. 136). Pierre Bourdieu (2016), a partir do exame da sociedade cabila, analisa o fenômeno da **dominação masculina**, em que as diferenças sexuais figuram como parte de um conjunto de oposições que organiza os sexos através de associações simbólicas articuladas ao masculino e ao feminino. O autor diz que a força particular da “sociodiceia masculina” lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: “*ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria, uma construção social naturalizada*” (BORDIEU, 2016, p. 40). Isto é: a dominação masculina se efetivaria a partir da utilização de categorias construídas sob a perspectiva dos dominantes sobre as relações de dominação, num procedimento em que essas relações ganham o estatuto de “naturais”.

Tendo apenas uma existência **relacional**, cada um dos dois gêneros é produto do trabalho de construção diacrítica, ao mesmo tempo teórica e prática, que é necessário à sua produção como **corpo socialmente diferenciado** do gênero oposto (sob todos os pontos de vista culturalmente pertinentes), isto é, como *habitus* viril, e portanto não feminino, ou feminino, e portanto não masculino (BORDIEU, 2016, p. 41, grifos do autor).

É nesse sentido que a personagem Diadorim instaura uma contradição em termos de expectativa de gênero e desvela o caráter sociocultural das práticas convencionadas como pertencentes ao masculino ou feminino. “O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, ele sabia ser homem terrível” (ROSA, 2001, p. 154). Ainda que Riobaldo sugira indícios da identidade mulher de Diadorim através de particularidades supostamente femininas, como a mão melhor para lavar roupa (ROSA, 2001, p. 51) e o asseio da higiene pessoal (ROSA, 2001, p. 145), ela figura como modelo de virilidade e exerce inegável autoridade sobre ele. “E ele, o Reinaldo, era tão galhardo garboso, tão governador, assim no sistema pelintra, que preenchia em mim uma vaidade, de ter me escolhido para seu amigo todo leal” (ROSA, 2001, p. 164). “Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto” (ROSA, 2001, p. 29). “As vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim. A razão dele era do estilo acinte” (ROSA, 2001, p. 37).

Deodorina — “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” (ROSA, 2001, p. 620) — existe enquanto latência, também no discurso de Riobaldo: contraponto na rememoração do amado companheiro de bando Reinaldo. Para Walnice Vilalva (2010, p. 234), “A imagem se duplica, sendo a seu tempo masculino e feminino. Nem só masculino nem feminino. Mas masculino e feminino duplamente. Esse efeito de contaminação, proposto pela imagem, cria o jogo da homossexualidade”. Se Deodorina é o índice da identidade mulher enquanto Reinaldo realiza incontestável masculinidade, sendo ambos as duas faces da mesma moeda, podemos considerar Diadorim como a terceira margem, o ponto exato da inflexão da imagem. É através da aparência, de sua qualidade travestida, que Diadorim não só efetua a operação de construir uma identidade masculina e assim ser reconhecido, como sobretudo desvela a artificialidade do binarismo feminino/masculino.

Em *Transvestism, masculinity and Latin American literature: genders share flash* (2002), Ben Sifuentes-Jáuregui comenta a palavra “travestismo” e o conflito etimológico que contém em si mesma. De um lado, ela vem diretamente do latim *trans-vestire*, travestir; por outro, do latim através do francês, *transvestire* se torna *travesti*, que adiante se transforma no inglês *travesty* (farsa, simulacro, distorção). Então, simultaneamente, travestismo sinaliza a transposição da zona de um gênero para outro e um engano ou uma mentira.

Consider that tranvestism is obsessed with producing an effect of “realness”. So, by juxtaposing transvestism’s tendency towards the “real” with its etymological other, “travesty”/falseness, we can then begin to consider a fascinating dialectical movement: by showing the other’s travesty through the denaturalization of genders, transvestism produces a “realness” for itself; and, by re-producing the other’s “realness”, by re-presenting the other, by constructing the

other's "realness", transvestism also reveals the "falseness" (that is, the construction) of the other. (SIFUENTES-JÁUREGUI, 2002, p. 4)⁷.

É por meio desse “equivoco” que se organiza a figura de Diadorim e a completa efetividade de sua expressão. Retomando as impressões de outrora nas suas reminiscências, Riobaldo atualiza a identificação de Diadorim como **homem** e o respectivo conflito por gostar dele “dum jeito condenado”.

Diadorim — mesmo o bravo guerreiro — ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume de pescoço: a lá, aonde se acaba e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza? — o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... [...] Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação — por detrás de tantos brios e armas? (ROSA, 2001, p. 327).

O mimetismo de gênero empreendido por Diadorim e seu amplo reconhecimento apontam, na esteira de Marjorie Garbor (1993, p. 17), para um dos aspectos mais importantes do travestismo: *“the way in which it offers a challenge to easy notions of binarity, putting into question the categories of ‘female’ and ‘male,’ whether they are considered essential or constructed, biological or cultural”*⁸. A autora, em *Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety* (p. 17), afirma que *“transvestism is a space of possibility structuring and confounding culture: the disruptive element that intervenes, not just a category crisis of male and female, but the crisis of category itself”*⁹. Daí, pelo caráter performático que os papéis de gênero instituem, Riobaldo afirmar, em perspectiva cênica: “Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro” (ROSA, 2001, p. 250).

⁷ “Considere que o travestismo é orientado por um efeito de veracidade. Logo, justapondo a tendência do travestismo ao ‘real’ com o seu sentido etimológico outro, dissimulação/falsidade, nós podemos começar a considerar um fascinante movimento dialético: ao exibir a caricatura do outro através da desnaturalização do gênero, o travestismo produz ‘verdade’ em si; e, ao reproduzir a autenticidade do outro, representando e construindo a veracidade desse outro, o travestismo também revela a ‘falsidade’ (isto é, a construção) do outro.” (trad. nossa).

⁸ “o modo com que oferece um desafio para noções pacíficas de binarismo, colocando em questão categorias de ‘feminino’ e ‘masculino’, quer elas sejam consideradas essenciais ou construídas, biológicas ou culturais.” (trad. nossa).

⁹ “travestismo é um espaço de possibilidade para estruturar e confundir a cultura: o elemento disruptivo que intervém, não apenas uma crise das categorias de masculino e feminino, mas a crise da categoria mesma”. (trad. nossa).

Verde Alecrim: Lesbos do sertão

Comentando a “tácita aceitação dos clichês envolvendo as questões do gênero” em *Grande sertão: veredas*, Kathrin Rosenfield (2005, p. 108) afirma que Guimarães Rosa faz

[...] regredir o romance ao conto de fadas, confinando a figura feminina numa elaboração quase mítica: o enigma de Diadorim como o incognoscível e o intocável estigmatiza o outro feminino como sagrado e/ou vitimado. As demais mulheres do *Grande sertão* também mostram traços muito estereotipados (virgem-puta, esposa angelical ou megera).

A afirmação procede e tem sua regra confirmada por uma exceção, resguardando a ambiguidade cara ao romance: um par de mulheres que apresentam dificuldade ao lugar-comum – as prostitutas Maria-da Luz e Hortênci/Ageala.

Antes da batalha com Hermógenes, como numa ascensão aos céus antes da descida ao inferno, Riobaldo e seu bando esbarram num povoado chamado Verde Alecrim. Lá, em contraposição a simples casinhas, encontram uma casa-grande, “com alpendre, as vidraças de janelas de malacacheta, casa caiada e de telhas, de verdade” pertencente a duas “mulheres-damas”. A casa é um bordel e as damas são, além de prostitutas, proprietárias do lugar — “que devia de ter nome de Paraíso”. Riobaldo comenta que “eram duas raparigas bonitas, que mandavam no lugar, ainda que os moradores restantes fossem santas famílias legais, com suas honestidades” (ROSA, 2001, p. 541). A riqueza de ambas – que “provinham de muito boas famílias” e possuíam toda a terra plantável do Verde Alecrim – se reflete na recepção da comunidade, cujos moradores e suas famílias “serviam a elas, com muita harmonia de ser e todos os préstimos” (ROSA, 2001, p. 545). Conforme Cleusa Passos (2000, p. 64), “a sexualidade e a beleza são impostas pelo universo das prostitutas, donas das terras produtivas da região, filhas de famílias de posses, cuja escolha de vida se faz sem normas preconcebidas. Ricas, gerenciam o povoado e sabem ter voz ativa”. Maria-da-Luz é caracterizada como “morena” e sendo mulher de “muito traquejo”. Segundo Riobaldo, “Não era siguilgaita simples” (ROSA, 2001, p. 543). Já Ageala, “conome assim, porque o corpo dela era tão branquinho formoso, como frio para de madrugada se abraçar... Ela era ela até no recenso dos sovacos” (ROSA, 2001, p. 542). Uma sendo branca e a outra, morena; uma figurando *quente* (“luz”) e a outra, *fria* (“ageala”), num contraste que as compõem em par.

Nessa paragem paradisíaca, em que cumpre “o dever de minha hombridade”, Riobaldo está acompanhado de Felisberto, jagunço sentinela. As moças o convidam para tomar um café – “sendo as duas, o senhor vê, pessoas muito bondosas” (ROSA, 2001, p. 543) – com o consentimento de Riobaldo, que se encontra “perfeito descomposto nu”. Para evitar constrangimentos, Maria-da-Luz lhe traz uma

“roupagem velha dela” para amarrar na cintura, ao que ele aceita e experimenta. “Daí, entendi o desprante, me brabeei, com um repelão arredei a mulher, e desatei aquilo, joguei longe”. Ele veste as próprias roupas, enquanto as moças riem dele. “Eu era algum saranga? Eu podia dar bofetadas – não fosse a só beleza e a dengueice delas, e a estroina alegria mesma, que meio me encantava” (ROSA, 2001, p. 543). Aqui, despojamento e prazer (sob os signos da beleza, dengueice e alegria) têm hora e vez contra a violência máscula, desarmando Riobaldo (“que podia dar bofetadas”) e sua masculinidade afetada pela sugestão de travestimento. A dengueice, entretanto, não se confunde com docilidade. Maria-da-Luz sugere de Felisberto “com ela se introduzir, no outro cômodo, por variação de umas duas horas”, enquanto Riobaldo se encontra com Ageala. Bravo, ele diz que não, mas ela o confronta com altivez e ele muda de ideia: “— [...] Tu não tá repartindo, tu tem?...’ — assim ela me modificou”. Conforme ele, Maria-da-Luz, “a doidivã, era uma afiançada mulher”. E completa, assinalando a excentricidade do comportamento afrontoso dela: “No sertão tem de tudo” (ROSA, 2001, p. 544).

Em *Os prazeres da noite* (1991), Margareth Rago analisa a prostituição na São Paulo de meados do séc. XIX a partir, sobretudo, de representações e mitos que formam seu imaginário. Embora o exame tenha a particularidade de se ocupar com o fenômeno no cenário urbano, ele pode servir de baliza para evidenciar as projeções que configuram a representação da prostituta e pesam sobre o erotismo feminino. Segundo a autora, a “economia da imagem da meretriz” comporta duas figuras polarizadas: a mulher fatal e a vítima.

Tanto na imprensa quanto nos romances e textos científicos, essas projeções masculinas se superpõem sobre a figura da ‘mulher pública’, ora dotando-a de enorme capacidade destruidora de sedução, ora apresentando-a como vítima de movimentos exteriores contra os quais não há possibilidades de luta. (RAGO, 1991, p. 201).

Se essa é uma constante nas construções imagéticas de homens sobre mulheres, a autora identifica na literatura produzida por mulheres uma outra via, em que “a prostituta traduz um ideal de libertação social e sexual da mulher” (RAGO, 1991, p. 201). Essa via alternativa, no entanto, por livre que pareça, guarda uma armadilha em termos de subordinação da sexualidade feminina.

En el patriarcado hay una real ininteligibilidad de la lesbiana puesto que la vida de las mujeres no ha sido relevante por fuera de la vida reproductiva. Para la institución de la heterosexualidad la mujer no reproductiva no existe, es un imposible. Y así, el acto libre de una mujer no es abandonar el deseo por el varón, no es el rechazo o la oposición activa a la heterosexualidad sino el reafirmarla a través de su goce: desear o estar con muchos varones ha sido

la salida construida y ofertada de liberación para las mujeres; no es dejar de servirle a un hombre, sino servirle a muchos, no es no importarle los cuerpos masculinos sino que le importen exacerbadamente, dedicarse a ellos como un oficio, especializarse en el arte de dar placer al varón. (MIÑOSO, 2011, p. 12)¹⁰.

Maria-da-Luz e Hortência Ageala estabelecem, desse modo, uma contradição. Embora sejam putas, elas o são sob a própria prescrição, vivendo e revigorando a sexualidade feminina com autonomia, o que por si é combativo e signo de resistência – nesse sertão que é o mundo. “Tanto elas disseram, que tudo transformavam. Mulheres” (ROSA, 2001, p. 545). Elas instituem o bordel como espaço de sociabilidade, linha de fuga dos códigos comportamentais normativos, onde podem circular e gozar sua sexualidade livremente. É nesse sentido que Riobaldo comenta: “Mulheres sagazes! Até mesmo que, nas horas vagas, no lambarar, as duas viviam amigadas, uma com a outra – se soube” (ROSA, 2001, p. 545). O tom de confiança da declaração, articulado às expressões “lambarar” (de sentido análogo a “lambujar”, comer alguma iguaria saborosa) e “amigadas” (unidas numa relação não institucionalizada), desvela a natureza homoerótica do relacionamento de ambas. Apesar do envolvimento com homens no exercício da profissão, Maria-da-Luz e Ageala são companheiras, e o jeito de fofoca no comentário de Riobaldo (“se soube”) indica que essa informação é corrente e reconhecida.

As mulheres-damas do Verde Alecrim manifestam, no *Grande sertão*, a presença de uma homoafetividade feminina. A dimensão dessa existência no romance é periférica e sintomática da invisibilidade que pesa sobre sexualidades não normativas, especialmente entre mulheres. Para Maria Glória Castro,

[...] se a experiência erótica feminina, na literatura, é problemática porque invade um espaço falocêntrico, a representação da sexualidade lesbiana é ainda mais problemática, pois rompe com as relações dominantes de gênero, ao excluir a figura do homem e colocar a mulher em uma posição de sujeito atuante, em vez do papel tradicional de objeto do desejo masculino (CASTRO, 2008, p. 60).

Esse problema se traduz numa dificuldade de inteligibilidade, em que “a ignorância [da homossexualidade] pode ser compreendida como sendo produzida

¹⁰ “No patriarcado, há uma real ininteligibilidade da lésbica, posto que a vida das mulheres não tem sido relevante além da vida reprodutiva. Para a instituição da heterossexualidade a mulher não reprodutiva não existe, é um impossível. E, assim, o *ato livre* de uma mulher não é abandonar o desejo por homens, não é a recusa ou a oposição ativa à heterossexualidade, mas sua reafirmação através do gozo: desejar ou estar com muitos homens tem sido a saída construída e ofertada de libertação para as mulheres; não é deixar de servir a um homem, mas servir a muitos, não é não se importar com corpos masculinos, mas se importar exacerbadamente, dedicar-se a eles como um ofício, especializar-se na arte de dar prazer ao homem.” (trad. nossa).

por um tipo particular de conhecimento ou produzida por um modo de conhecer” (LOPES, 2004, p. 50), isto é: o apagamento é efeito de dar a ver uma perspectiva específica – a heteronormativa. Esse fenômeno é insidioso no caso das “mulheres que amam ou têm sexo com outras mulheres”, já que sua natural indiferença aos homens consiste em uma ameaça ao regime de dominação masculina. Yuderkys E. Miñoso, em “*A la búsqueda de un sujeto lesbiano*” (2011, p. 12), sublinha o estatuto opaco da homoafetividade feminina e afirma que a lésbica sempre surge como figura acessória da homossexualidade masculina:

Dentro del mismo campo de la docencia y la investigación académica, bajo el pretexto de las dificultades y escasas fuentes para la construcción de una historiografía de las relaciones homoeróticas entre mujeres, la lesbiana siempre aparecerá como figura secundaria al homosexual varón, o en todo caso contenida dentro de un sujeto “homosexual” universal que termina siempre siendo masculino. Cuando se ha tratado de examinar, pensar, analizar a la lesbiana, indiscutiblemente ésta siempre aparecerá a la sombra del enfermo sexual, el perverso, el pederasta, el invertido. Todas estas sí, figuras masculinas con peso histórico propio.¹¹

É exatamente por esse ângulo que Terry Castle encaminha sua crítica e proposta antagonista à tese de Eve K. Sedgwick do desejo homosocial masculino, destacando que seu “esquema totalizante” e o insistente foco no vínculo entre homens escamoteia as relações entre mulheres e o potencial erotismo da experiência feminina. Para Castle (2003, p. 72),

It is precisely because Sedgwick has recognized so clearly the canonical power of male-male desire [...] that she does not ‘get the point’ of female-female desire. For to do so would mean undoing, if only imaginatively, the very structure she is elsewhere at such pains to elaborate: the figure of the homosocial triangle itself.¹²

¹¹ “Dentro do mesmo campo de docência e de investigação acadêmica, sob o pretexto das dificuldades e fontes escassas para a construção de uma historiografia das relações homoeróticas entre mulheres, a lésbica sempre aparecerá como figura secundária ao homossexual homem, ou em todo caso contida dentro de um sujeito “homossexual” universal que termina sempre sendo masculino. Quando se trata de examinar, pensar, analisar a lésbica, indiscutivelmente esta sempre aparecerá à sombra do enfermo sexual, do perverso, do pederasta, do invertido. Todas essas sim, figuras masculinas com peso histórico próprio.” (trad. nossa).

¹² “É precisamente porque Sedgwick reconheceu tão claramente o poder canônico do desejo entre *homem-homem* [...] que ela não compreende o desejo entre *mulher-mulher*. Fazê-lo seria dismantlar, ainda que de modo imaginativo, a própria estrutura que ela com tanto esforço elaborou: a figura mesma do triângulo homosocial.” (trad. nossa).

A autora identifica então um triângulo subversivo – ou “*erotic counterplotting*” – em narrativas lésbicas: o desejo entre mulheres como a ruptura do “*supposedly ‘canonical’ male-female-male erotic triangle*” (p. 82), tendo um princípio subjacente: “*namely, that for female bonding to ‘take’, as it were, to metamorphose into explicit sexual desire, male bonding must be suppressed*” (p. 84). Ou seja: a relação homosocial e homossexual feminina, dentro e fora da ficção, tem por efeito a desarticulação da estrutura que sequestra seu desejo e autonomia – o regime masculinista heteropatriarcal. É por isso que Castle afirma: “*But, most important, by plotting against what Eve Sedgwick has called the ‘plot of male homosociality’, the archetypal lesbian fiction decolonizes, so to speak, the canonical structure of desire itself*” (p. 90).¹³

Daí o termo “amigadas” para se referir a Maria-da-Luz e Ageala ser muito apropriado, afinal. Simultaneamente **amigas** e **amantes**, elas estão inscritas naquele contínuo lésbico esboçado por Adrienne Rich (2002, p. 36, grifo do autor), que inclui “experiências de identificação” entre mulheres, a partir das quais “começamos a descobrir o erótico em termos femininos”, como “o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber de apoio prático e político”, numa abrangência maior e fora do alcance de “definições mais limitadas, na maioria clínicas, de **lesbianismo**”.

A identificação entre mulheres é uma fonte de energia e de poder feminino potencial, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade. A negação da realidade e da visibilidade da paixão das mulheres por outras mulheres, da escolha das mulheres por outras como suas aliadas, companheiras de vida e de comunidade, ao se obrigar que tais relações sejam dissimuladas e até desintegradas sob intensa pressão tem representado uma perda incalculável do poder de todas as mulheres **em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar** (RICH, 2002, p. 40, grifos do autor).

A sugestão de envolvimento homoerótico entre ambas a um só tempo rompe com a sexualidade hegemônica e sugere, por outras vias, um desenlace para Riobaldo e Diadorim. A zona meretrícia que estabelecem é um território de prazer no qual elas – e não algum rufião – são soberanas. Maria-da-Luz e Ageala figuram uma ordem em potencial, em que o desejo e a liberdade têm caráter fundante.

¹³ “Mas, mais importante, ao conspirar contra o que Eve Sedgwick tem chamado de ‘trama da homossexualidade masculina’, a ficção lésbica arquetípica descoloniza, por assim dizer, a estrutura canônica do próprio desejo.” (trad. nossa).

ZANDOMENICO, Y. Nonconforming desire in *The devil to pay in the backlands*, by Guimarães Rosa. **Itinerários**, Araraquara, n.48, p. 91-109, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *If the critics of The devil to pay in the backlands has been moving forward in the discussion about the sensual aspect of the friendship between the protagonist and narrator Riobaldo and Diadorim, there is still a path to build with regard to the prostitutes and partners Maria-da-Luz and Hortência/Ageala. The present work consists in comparing the pairs Riobaldo/Diadorim and Maria-da-Luz/Ageala as two distinct homosexual arrangements and redeeming the lesbian existence from its peripheral status in Rosa's novel. For this purpose, the theoretical framework is based on arguments from Eve K. Sedgwick, in Between men (1985), and Terry Castle, in The apparitional lesbian (2003), among others. It analyses, also, the cross-dressing condition of Diadorim, that creates a new path in terms of gender.*

■ **KEYWORDS:** *Dissident sexualities. Lesbian existence. The devil to pay in the backlands.*

REFERÊNCIAS

ALVES, Cristiane da Silva. A formação dos homens e a violência em Grande sertão: veredas. **Literatura em debate**, Rio Grande do Sul, v. 7, n. 12, p. 121-137, 2013.

ARROYO, Leonardo. Arvoado amor. **A cultura popular em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1984, p. 67-81.

BALDER, Daniel. El narrador dislocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en *Grande sertão: veredas*. 1999. Disponível em: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/09/dbalder.htm>. Acesso em: 17 dez. 2018.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Guimarães Rosa. Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com/2007/07/amigo-meu-j.html>. Acesso em: 17 dez. 2018.

BOLLE, Willi. Diadorim: a paixão como *medium*. Revista USP, São Paulo, n. 50, p. 80-99, jun./ago. 2001.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*. In: COUTINHO, Eduardo (org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 357-385.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294-302.
- CASTRO, Maria Glória. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira? **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 38, p. 57-67, jun./dez., 2008.
- CASTLE, Terry. **The apparitional lesbian**: female homosexuality and modern culture. New York: Columbia University Press, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GARBER, Marjorie. **Vested Interests**: cross-dressing and cultural anxiety. New York: Perennial, 1993.
- LOPES, Guacira Louro. Uma política pós-identitária para a Educação. In: LOPES, Guacira Louro.. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. A la búsqueda de un sujeto lesbiano. **Labrys, études féministes/estudos feministas**, Paris/Montréal/Brasília, janeiro/junho, 2011.
- NUNES, Benedito. O amor em Guimarães Rosa. In: PINHEIROS, Vitor Sales (org.) **A Rosa o que é de Rosa**. São Paulo: Difel, 2013.
- PASSOS, Cleusa Rios. **Guimarães Rosa**: do feminino e suas estórias. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.
- PIGNATARI, Décio. Entrevista sobre *Grande sertão: veredas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ODQPGaSWdkg&t=422s>. Acesso em: 17 dez. 2018.
- RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas** — Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. A incompatibilidade do cordial e do trágico. A propósito de Machado e Rosa, Musil e Clarice Lispector. In: NASCIMENTO, Evando. **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 103-133.
- SALGUEIRO, Wilberth. Romances ambíguos: paixão e morte em *Crônica da casa assassinada* e *Grande sertão: veredas*. **Revista Contexto**, Vitória, n. 14, p. 167-183, 2007.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between men** – English literature and male homosocial desire. New York: Columbia University Press, 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Grande sertão**: veredas como gesto testemunhal e confessional. *Alea – Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 130-147, janeiro/junho, 2009.

SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben. **Transvestism, Masculinity and Latin American Literature**: genders share flash. New York: Palgrave, 2002.

TIBURI, Márcia. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do sertão. **Estudos feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 191-207, janeiro/abril, 2013.

VILALVA, Walnice Matos. Riobaldo/Diadorim e o tema da homossexualidade. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 17, n. 25, p. 233-243, 2008.



PROSTITUIÇÃO E A ARTE DA *PERFORMANCE*: SEXUALIDADES DISSIDENTES NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Julia Luiza Bento PEREIRA *

■ **RESUMO:** A *performance* no âmbito da prostituição está presente – para além das boates, motéis, hotéis e ruas – em narrativas contemporâneas, mais especificamente em autoficções e autobiografias de prostitutas e ex-prostitutas brasileiras. No intuito de perceber como se dá a elaboração e consolidação de tais escritas, mediante as questões relacionadas à prostituição, serão elencadas e apresentadas as obras *E se eu fosse puta* (2016), de Amara Moira; *O prazer é todo nosso* (2014), de Lola Benvenuti; e *O manuscrito de Sônia* (2005), de Mariana Brasil. Num primeiro momento, nos ateremos aos elementos paratextuais, sob suporte do conceito de paratextos de Genette (2009) e performatividade de Butler (2012). Posteriormente, tratar-se-á da questão de como os corpos se relacionam e se apresentam na prostituição, com base nos estudos de Rago (2008) e, por fim, serão abordadas as questões de língua, linguagem e escrita vividas e relatadas por ambas as escritoras – como se dão as *performances* da escrita autobiográfica desse corpo que encena a personagem prostituta. Para tanto, buscaremos suporte na análise empreendida por Evando Nascimento (2014). É substancial para o presente estudo o trabalho de pesquisa investigativo e comparativo, que permite traçar perfis individuais e, ao mesmo tempo, dar lugar a uma coletividade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Corpo. Escrita. *Performance*. Prostituição.

O presente trabalho tem por objetivo caminhar em direção ao estudo a respeito da escrita da prostituição, delineada na condição de prostituta. Nessa atividade, são muitas as situações que impelem à escrita; no caso de Mariana Brasil, segundo a mesma, a solidão, as condições de vida e os contratempus da existência proporcionaram a concepção de seu livro; Em Amara Moira, a própria autora afirma em paratexto que, em dado ponto de sua trajetória na prostituição, já não sabe se se prostitui para escrever ou escreve para se prostituir; Lola Benvenuti,

* IFMG – Instituto Federal de Minas Gerais; UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora – Faculdade de Letras – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Juiz de Fora – MG – Brasil. 36036-900 – julia.bento@ifmg.edu.br.

por fim, afirma em entrevistas que adentra a prostituição por curiosidade e desejo de viver novas experiências, além de criticar ferrenhamente a imagem objetificada da mulher na sociedade, que contribui para a valoração financeira da atividade.

As performances do ser

“Aliás, não é preciso se tornar prostituta para satisfazer os desejos, essa foi uma escolha minha. Os cartazes nas manifestações da ‘Marcha das Vadias’ explicitam bem essa ideia: ‘NEM SANTA, NEM PUTA: MULHER’. Essas manifestações questionam o imaginário do fim do século XIX, mas ainda comum em nossos dias, no qual as mulheres não têm direito a viver seus próprios desejos sexuais sem serem consideradas vadias ou putas.”

Lola Benvenuti, 2014, p. 178.

No âmbito da prostituição, é comum que se assuma uma nova identidade para o efetivo exercício da atividade, no intuito de preservar e distanciar a vida íntima da vida profissional. Diante disso, na trajetória das escritoras aqui analisadas, não foi diferente; por motivos diversos, todas assumiram novos nomes – geralmente carregados por alguns simbolismos que, em dado momento, são por elas esclarecidos – para a jornada que haviam de empreender. Algumas deixam explícita tal escolha logo na contracapa das obras, como é o caso de Lola Benvenuti (2014, n. p.):

Lola Benvenuti foi o apelido escolhido por Gabriela Natalia da Silva ao se aventurar no universo das práticas sexuais. A autora de *O prazer é todo nosso* defende a liberdade sexual e reivindica o direito de fazer suas próprias escolhas, de modo autônomo, para viver sua sexualidade com liberdade. Formada em Letras na Universidade Federal de São Carlos, e apaixonada pelos livros, Lola Benvenuti assume-se publicamente como prostituta e admite que faz porque gosta.

Esse paratexto diz muito. Em *Paratextos editoriais*, Gérard Genette explana sobre as relações transtextuais. Em dado momento de suas asserções, o crítico e teórico francês, através do conceito de paratextualidade ou, ainda, transcendência textual, entende a tessitura textual como elemento intimamente ligado às estruturas ali presentes, que, ao envolverem-no, corroboram a produção de sentidos. Tais

componentes que robustecem o conteúdo do texto, de acordo com Genette, tanto se tratam de produções verbais como não verbais (2009, p. 9). Assim sendo, entende-se que capas, contracapas, imagens, dentre outras propostas (como no livro de Amara Moira, onde há tirinhas) auxiliam na compreensão da obra como um todo.

No excerto acima, constante na contracapa do livro de Benvenutti, percebe-se a *performance* do ser que se pretende inusitado, subversivo, uma vez que, enquanto mulher – numa sociedade como a brasileira, ainda, notoriamente, misógina e patriarcal –, reivindica o direito à liberdade de escolhas e à liberdade sexual e afirma estar na prostituição, uma atividade malvista por parte significativa da população, por gosto. Tal construção, de certo, aguça a curiosidade do possível leitor que, como leitura prévia, busca, nos paratextos, motivação para adquirir o exemplar.

As capas da obra em questão também são muito significativas. Na primeira edição (Figura 1), encontram-se dispostos elementos em tons de vermelho, cor atribuída, muitas vezes, à sedução e à paixão; entre eles, um divã, sapatos de salto alto e o que aparenta ser um lençol amarrotado. A imagem do divã é curiosa porque é comum em relatos de prostitutas que existam clientes que procuram seus serviços a fim de encontrarem alguém que os ouça, com quem possam desabafar, conversar e ter um pouco de atenção para si. Além desses, há ainda algemas, uma máscara, uma garrafa de bebida ao lado de uma taça e uma pequena mesa com um abajur à meia-luz, todos criando um ambiente insinuante.

Figura 1 – Capa de *O prazer é todo nosso* – 1ª Edição



Fonte: BENVENUTTI, 2014, n. p.

Regressando à citação, Lola Benvenutti reitera sua formação superior em Letras, mais um atrativo para o leitor, uma vez que, socialmente, é alimentado o imaginário de que exerce a prostituição aquele (aquela) que não encontrou

outra alternativa, não teve outra escolha ou oportunidade de trabalho. Ainda em contracapa, assevera: “Eu faço o que faço porque gosto, porque sou mulher, porque sou humana e tenho direito de traçar meu próprio caminho. A liberdade está em se fazer as próprias escolhas, de forma autônoma” (BENVENUTTI, 2014, n. p.).

Tal como Benvenuti, Amara Moira exhibe, já na contracapa, sua afinidade com a escrita:

Travesti em início de carreira, Amara Moira percebeu ser mais fácil transar sendo paga do que se dando de graça, facinha como ela é. Decide então pela rua, fazê-la de esquina a esquina, encontrando nisso prazer em não só viver ali o sexo tributado (nas formas inusitadas todas em que ele surge), como também em rememorar depois a experiência, retrabalhá-la em texto: travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora. (MOIRA, 2016, n. p.).

Iniciar a minibiografia, praxe em contracapas de obras, com a palavra travesti já é por si uma forma bem incisiva de apresentar-se, uma vez que, como já dito, estamos falando de uma sociedade heteropatriarcal. O Brasil, ao passo que é o país em que mais se cometem homicídios contra travestis e transexuais, é a nação onde mais se procura e assiste pornografia com pessoas transgênero¹. Moira também possui formação superior na área de Letras, contudo essa informação será dada ao longo dos capítulos de seu livro:

“Destino Amargo”, Amara Moira: eis o que és, eis o que significa. Um nome, o meu nome, mas ninguém o diz. Sonoro, alegre talvez, como a cara que faço ao receber proposta de um oral por dez, completo vinte. Atender na rua é o que dá, coisa que aprendi de cara. Travesti rondando os trinta, mas se dizendo vinte, militante LGBT, feminista, escritora, doutoranda em teoria literária pela Unicamp nas horas vagas: e puta [sic]. (MOIRA, 2016, p. 30).

Moira explica a escolha do nome que denota “destino amargo”. No seu caso não só o que usou na “rua”, mas nome que assumiu juntamente com a personalidade de mulher travesti. Em entrevista², conta que se inspirou na leitura da obra *Odisseia* de Homero, quando, em determinada passagem, narra-se que Ulisses sofre a “moira amara” de ver-se longe de Ítaca. Segundo ela, um nome bonito e ao mesmo tempo que diz o que é ser travesti no Brasil.

A escolha do nome na prostituição tem muito a dizer sobre a *performance* dessa identidade. Tal como Moira, no capítulo “Lola Benvenuti, uma personalidade

¹ Cf. *Dossiê: A geografia dos corpos das pessoas trans* (2017), de Sayonara Naier Bonfim Nogueira, Tathiane Araújo Aquino e Euclides Afonso Cabral.

² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zM4_g8GbtKM. Acesso em: 22 jul. 2018.

inteira”, a escritora em questão disserta sobre a escolha daquele que também é conhecido por “nome de guerra”:

Meu nome é Gabriela. **Lola Benvenutti** foi o apelido que escolhi para me aventurar no universo que paga pelo desfrute das práticas sexuais. **Lola** se tornou uma extensão de mim, ela evoca o fetiche de **Lolita**, embora eu, Gabriela, me veja tão mulher e sedutora quanto aquela **cravo e canela** de Jorge Amado que vivia em meio a uma sociedade patriarcal, arcaica e autoritária em vias de se transformar cultural, econômica e politicamente, e encantava homens de todas as espécies, dos tipos populares aos poderosos coronéis. (BENVENUTTI, 2014, p. 178, grifos da autora).

A escolha do nome Lola, segundo a própria, tem relação com o fetiche de “Lolita”. Na cultura popular, o nome “Lolita” tem sido usado para sugerir que uma menina é sexualmente precoce³, característica que Lola Benvenutti atribui a si em seu texto, reiterando a declaração em blog e entrevistas, em uma das quais afirma que o sobrenome, também escolhido, “Benvenutti”, de origem italiana, seria uma brincadeira, uma vez que significa “bem-vindo”. Ambos os nomes pelos quais atende, seja Lola ou Gabriela, têm, para ela, assim como “Amara Moira” tem para esta, associações com personagens ou passagens de obras da literatura universal.

Mariana Brasil traça um caminho que poderíamos tomar como inverso ao das escritoras acima elencadas. A escritora percorre o caminho das letras posteriormente a vivenciar as experiências no âmbito da prostituição. Hoje, é representante na Itália da Rede de Escritoras Brasileiras; presidente da Academia de Letras do Brasil - Seccional Itália; sócia correspondente da Academia Brasileira de Letras Camarajibense; biógrafa; diretora executiva da editora italiana Edizioni Mandala; e produtora cultural da A.C.I.M.A., Associação Cultural Internacional Mandala⁴.

“*O manuscrito de Sônia*” por Mariana Brasil já apresenta a contradição de nomes desde a capa. No paratexto, “Nota da autora à segunda edição”, que assina como Mariana Brasil, explica: “Concluo este convite à leitura, assinando com o pseudônimo que um dia escolhi e que usei como escritora; sem esquecer que Mariana, a protagonista desta viagem, e eu, Sônia, sempre fomos afinal, a mesma pessoa” (BRASIL, 2005, p. 16). Sobre a procedência do nome escolhido,

³ Tal assimilação vem do romance homônimo de Vladimir Nabokov, de 1955, notável por sua controversa temática: o protagonista e narrador, um professor universitário de Literatura de meia-idade, está obcecado por uma menina de apenas 12 anos, Dolores Haze, com quem se envolve sexualmente, após se tornar seu padrao. “Lolita” é o apelido privado que dá a Dolores.

⁴ As duas últimas instituições são sediadas na Itália e focadas na divulgação, promoção e valorização das artes e cultura brasileiras na Europa, assim como das artes e cultura italianas no Brasil.

elucida⁵: “‘Mariana’ foi um dos nomes que usei na noite, e ‘Brasil’ porque sou orgulhosamente uma filha do Brasil” (BRASIL, 2011, p. 182).

O manuscrito de Sônia se encontra em sua terceira edição em língua portuguesa. A configuração das capas das três edições, assim como títulos e subtítulos da obra, variaram bastante no decorrer das edições⁶. O que cabe aqui destacar é o fato de a primeira edição (Figura 2), assim como a de Benvenuti (Figura 1), apresentar o sapato vermelho de salto alto, elemento, em certa medida, condizente com o ambiente vivenciado na prostituição, além de uma boneca de porcelana ruiva de rosto quebrado, deixados, ambos, num asfalto irregular.

Figura 2 – Capa de *Entre as Fronteiras* (O “*Manuscrito de Sônia*”) – 1ª Edição



Fonte: BRASIL, 2003, n. p.

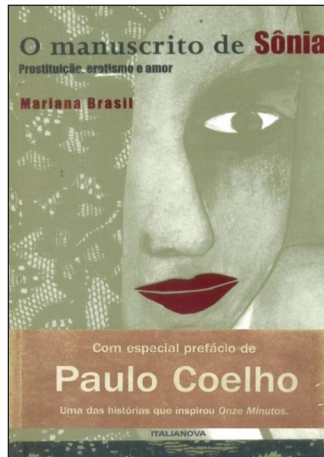
A própria Brasil explica⁷ o simbolismo do paratexto: “Aquela imagem era a sinopse da minha trajetória de vida: representava a inocência roubada, a dureza do percurso trilhado, bem como a ilusão do falso glamour eternizada por uma cicatriz” (BRASIL, 2011, p. 257). Na segunda edição (Figura 3), em relação aos elementos não verbais, o que se pode visualizar é o desenho de um rosto de mulher de olhos abertos, em parte coberto, cuja boca possui tom vermelho.

⁵ Em obra posterior, *Borboletas de Aço* (2011), que a autora afirma se tratar da continuidade da história narrada em *O manuscrito de Sônia*.

⁶ Em minha dissertação de mestrado, empreendo uma análise detalhada das mesmas. Cf. PEREIRA, Julia Luiza Bento. *Mariana Brasil: um manuscrito autobiográfico entre fronteiras* (2016). Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3185>. Acesso em: 21 jul. 2018.

⁷ Posteriormente, em *Borboletas de Aço* (2011).

Figura 3 – Capa de *O manuscrito de Sônia* – 2ª Edição



Fonte: BRASIL, 2005, n. p.

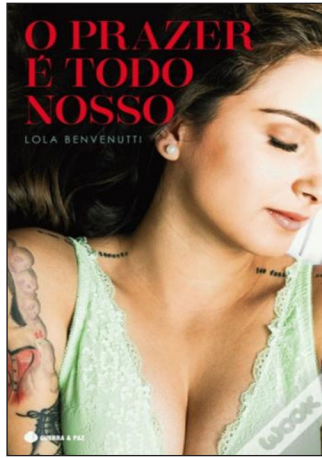
Na terceira edição (Figura 4), contudo, a imagem que ilustra a capa é um ângulo do rosto da própria escritora. Coincidentemente ou não, a segunda edição de *O prazer é todo nosso* (Figura 5) também apresenta uma fotografia do rosto e colo da escritora, Lola Benvenuti.

Figura 4 – Capa de *O manuscrito de Sônia* – 3ª Edição



Fonte: BRASIL, 2012, n. p.

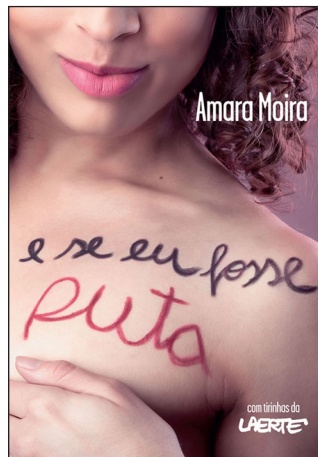
Figura 5 – Capa de *O prazer é todo nosso* – 2ª Edição



Fonte: BENVENUTTI, 2015, n. p.

Já *E se eu fosse puta* possui uma reedição, contudo, ambas apresentam como imagem de capa um recorte do nariz, boca e colo de Amara Moira, e o verso da capa apresenta, em tons róseos, seu rosto atrás do texto.

Figura 6 – Capa de *E se eu fosse puta* – 1ª Edição



Fonte: MOIRA, 2016, n. p.

Figura 6 – Verso da capa de *E se eu fosse puta* – 1ª Edição



Fonte: MOIRA, 2016, n. p.

Tudo isso leva a pensar que a construção da identidade das autoras parece, portanto, perpassar, intrinsecamente, a proposta das capas que – tanto na primeira edição, no caso de Moira, quanto na segunda, em Benvenuti, como na terceira, como é o caso de Brasil – apresentam as imagens das próprias escritoras, entre rostos e corpos, sugerindo a *performance* de um ser dual pretendo a revelar-se.

As *performances* do corpo

Reinava o silêncio da manhã quando à minha porta passou um senhor de meia-idade. Eu o chamei, me insinuando. Ele sorriu, pediu licença e entrou com a carteira na mão. Perguntou quanto era. Eu respondi, ele me deu o dinheiro e tranquei a porta. Comecei a tirar a roupa. O homem se jogou sobre mim e, me apalpando toda, disse que eu era linda. – Calma, tesouro – respondi, ajudando-o a se despir, explorando com as mãos entre suas pernas, trazendo nos lábios um sorriso sensual.

Era Mariana que estava no palco. Fazia de conta que estava excitada e que o desejava. Quanto melhor atuasse, mais rápido terminaria o espetáculo.

Mariana Brasil, 2005, p. 161.

Em “As vozes e os corpos”⁸, Jacques Rancière dirá que: “A chave de um texto costuma ser um corpo. Achar um corpo debaixo de letras, se chamava *exegese*, no tempo em que os doutores cristãos reconheciam, nas histórias dos Antigos Testamentos, outras tantas figuras do corpo por vir da encarnação do Verbo” (2017, p. 164). Segundo o autor, atualmente, toma-se como hábito chamar essa prática de desmistificação ou, simplesmente, leitura.

Partindo dessa premissa, tomar-se-á a metáfora do texto como essa porta a ser aberta pela chave do corpo. Para entender as *performances* corporais das protagonistas das obras selecionadas é preciso justamente achar o corpo por debaixo das letras, figurando nos mais diversos cenários e culturas. Tomando o corpo como objeto de reflexão, Benvenuto pondera: “Falar sobre corpo é, em essência, **falar sobre ele no mundo**, o qual é alimentado por antigos e novos mitos a todo momento. Para mim, o mais prazeroso de tudo é o aprendizado contínuo e as percepções sobre nós mesmos e sobre nosso corpo, que é sempre peculiar e único” (BENVENUTTI, 2014, p. 189, grifo nosso).

Em “Atos corporais subversivos”⁹, a filósofa Judith Butler busca em Foucault entender os significados atribuídos ao corpo, sobre o qual, segundo ela, sempre recai a destruição pelos próprios termos da história, uma vez que seria a superfície inscrita pelos acontecimentos, em que a história aparece como criadora e mantenedora de valores e significados por uma prática que exige a sujeição corporal (2012, p. 187). Assim, Butler pondera que, ainda que Foucault tenha escrito que “nada no homem [sic] – nem mesmo seu corpo – é suficientemente estável para servir como base para o auto-reconhecimento ou para a compreensão dos outros homens [sic]”, ele destaca a constância da inscrição cultural como “drama único” a atuar sobre o corpo” (2012, p. 187). Destarte, segundo Butler, para Foucault, assim como para Nietzsche, os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo. Tal visão se reflete na *performance* corporal das personagens aqui analisadas: “Vinte nove [sic] anos vivendo como homem, mais especificamente o homenzinho padrão, branco, nada afeminado, lido como hétero mesmo sendo bi, classe média, e foi só transicionar e passar a ser lida como travesti pra viver minha primeira experiência de violência sexual” (MOIRA, 2016, p. 58). Como já colocado aqui, culturalmente, somos corpos imersos numa sociedade falocêntrica e machista. Assim, na passagem, o corpo travestido, inserido nessa realidade, sofre quase que instantaneamente reflexos dessa cultura em que tais inscrições sociais ainda são tidas como estranhas ou anormais: “Corpo que não tem lugar, corpo que se fazia à revelia das regras, das normas, corpo que se prestava pra sombra, essa era eu e eu não fazia sentido, sequer sabia aonde eu queria chegar. Quem me entendia?” (MOIRA, 2016, n. p.).

⁸ Quinto capítulo do livro *Políticas da escrita* (2017).

⁹ Último capítulo do livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2012).

Segundo a historiadora Margareth Rago (2008), “mulher honesta” foi o termo utilizado para generalizar as não prostitutas, o que, em oposição, denominava as meretrizes como desonestas. Ao longo dos séculos, muitas nomações pejorativas e negativas foram atribuídas à prostituta, entre as quais degenerada, louca, desonrada, desprezível, criminosa, doente, despudorada. Infelizmente, a realidade das pessoas travestis e transexuais não é muito diferente. Portanto, tratam-se de dois enquadramentos sociais que provavelmente justificam o desabafo acima, da personagem Amara.

Rago problematiza que, em busca de uma “mundanidade”¹⁰, as prostitutas e os integrantes do submundo criavam novos códigos de sociabilidade e meios de protegerem-se dos preconceitos sofridos. Então, denunciar e ridicularizar as figuras do mundo “normal” ou “respeitável”, a sociedade burguesa, numa linguagem feminista, foram meios que propiciaram-nas destruir, ainda que simbolicamente, os que as menosprezavam (RAGO, 2008, p. 268-270). Em certa medida, é isso que fazem Benvenuti, Moira e Brasil ao publicarem suas obras e transitarem seus seres e corpos entremeando o universo das letras e o da prostituição.

Ainda em relação ao corpo, Rago evoca uma negociação do corpo em sua materialidade, ou seja, o que se vende nesse comércio do sexo pode ser considerado da esfera do carnal. De fato, em diversos relatos, garotas de programa afirmam que alugam o corpo e o tempo, não dão nada a ninguém. Com isso, pretendem demonstrar que existe uma negociação no sexo pago que dissocia a profissional da pessoa íntima. Descrevem, portanto, a “atuação” como uma forma de entrega parcial de seu corpo, alegando envolverem-se em um prisma físico e profissional, procurando resguardarem-se em sua interioridade. Para tanto, muitas vezes, os figurinos, acessórios e maquiagens colaboram com o distanciamento dessas duas personas:

[...] troquei o confortável agasalho por um conjunto de crepe de seda amassada, azul-turquesa, discreto e insinuante. O tênis foi substituído por um lindo sapato italiano, combinando com o vestido. Batom, base, pó-de-arroz, sombras, pronto: a maquiagem perfeita. Ajeitei cílios e sobrancelhas e soltei os cabelos. Ao ver a imagem no espelho, me senti bela. Bela e estranha. Estranha a mim mesma. Começava sempre assim a minha transformação. (BRASIL, 2005, p. 19).

Assim como Moira confessa não fazer sentido, Brasil se afirma, nessa passagem, estranha a si mesma. Outrossim, a transformação do corpo faz parte da necessidade de dissociar a prostituta, com todos os aparatos que são associados à imagem que se tem de uma, e a mulher considerada pela sociedade como “normal”.

¹⁰ Termo que toma de empréstimo em Néstor Perlongher, *O negócio do michê*, e Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*.

A arte teatral da prostituição intensifica as fantasmagorias: a prostituta calcula tudo o que vai ser mostrado ou ocultado, montando um sofisticado aparato de meias, ligas, calcinhas, rendas, sutiãs, laços, fitas, correntes, que se opõem como obstáculos a serem ultrapassados para que o freguês consiga atingir o corpo nu. Essa dimensão da teatralização dos gestos, posturas, frases, risos, silêncios e olhares faz parte intrinsecamente do desempenho calculado de seu papel que, na verdade, não esconde nada. Pois o que se compra é a aparência simplesmente, o que se deseja é a materialidade do corpo e as fantasias do desejo. (RAGO, 2008, p. 222-223).

Assim, compreende-se que a *performance* dos corpos é parte inerente e imprescindível no jogo da prostituição, onde, mais que a corporificação do sexo, buscam-se sensações sem fim dos corpos: “Como a artista, a prostituta é aquela que aprendeu a encenar múltiplos papéis, dissociando aparência e essência, interioridade e exterioridade, perdendo-se definitivamente no labirinto das sensações” (RAGO, 2008, p. 218).

As performances da escrita

Comecei por safadeza mesmo, assumo, carência brutal, vontade que me desejassem, pegassem, pagassem por mim, mas rapidinho eu vi que não era assim bom como eu sonhava e aí escrever sobre, poder escrever sobre, começou a ser razão de eu continuar. Hoje já nem sei mais se me prostituo para escrever ou se escrevo pra me prostituir, essa é a verdade. Quanto vocês saberiam da vida por trás dos panos da profissão mais malfalada do mundo não fosse por mim?

Amara Moira, 2016, contracapa.

No prefácio do livro *Essa estranha instituição chamada literatura*, de Jacques Derrida (2014), intitulado “A literatura à demanda do outro”, o professor Evando Nascimento assevera que “[...] o dizer tudo do literário tem a ver com o advento da democracia moderna, espaço de maior liberdade e de possibilidade infinita de relações entre os indivíduos. **Um dizer tudo** que tanto significa “dizer qualquer coisa” que se pense quanto “dizer tudo o que se deseja”” (NASCIMENTO, 2014, p. 21, grifo do autor). À luz de tal assertiva, buscamos ler e analisar essa que aqui tomaremos como literatura da prostituição, que tanto parece dizer “qualquer

coisa que se pense”, ao passo que pode manipular o discurso, modalizar o que se pretende ou não expor; trata-se ainda desse espaço de liberdade onde indivíduos relatam múltiplas possibilidades de relações. No mesmo texto, Nascimento afirma também que a literatura é uma instituição que tende a extrapolar a instituição (NASCIMENTO, 2014, p. 23), o que dialoga com a literatura da prostituição: uma escrita cuja tendência é extrapolar-se, enquanto exercício literário performático autobiográfico, em algum ponto, político e subversivo.

Encadeando suas ideias, Nascimento (2014, p. 22) desenvolve que:

Toda instituição se constrói de modo restritivo, segundo determinadas regras, as quais delimitam o que pode ou não ser dito em seu recinto. O dizer tudo do literário nas sociedades democráticas extrapola essas barreiras, apontando a origem limitadora e reguladora, em outros termos, legal e jurídica, do próprio valor institucional. Daí a estranheza de uma instituição chamada literatura, que põe em questão e suspende performativamente os limites de toda e qualquer instituição.

Pensando deste modo, entende-se que as escritoras em análise põem em xeque os limites da literatura na medida em que a subvertem a partir das diversas *performances* aqui elucidadas. Moira destaca o caráter social que seu livro autobiográfico a respeito da atividade no meretrício carrega. A escritora tem consciência da importância de se lutar contra a estigmatização da atividade e encontra, na escrita, uma forma de reivindicar direitos e subverter valores:

Fico imaginando o dia em que a palavra “puta” não for mais xingamento, o dia em que as pessoas nem consigam mais imaginar porque um dia ela o teria sido. Mas esse dia está longe. Hoje, a única coisa que vemos é um feminismo que se diz radical andar de mãos dadas com a Pastoral da Mulher e a bancada evangélica na luta contra os direitos de profissionais do sexo. Hora de lutarmos por um feminismo que não deslegitime nossas pautas, que leve a sério a nossa luta, o putafeminismo quem sabe. Que esse livro ajude a inaugurar essa vertente. (MOIRA, 2016, p. 142).

Através de seus textos, as escritoras, de formas diferentes, buscam apresentar-se enquanto sujeitos políticos. Os livros, apesar de apresentarem propostas diferentes, convergem para a reflexão sobre a prostituição e o preconceito de outras instituições em detrimento da atividade sexual paga: “Tentei mostrar neste livro que são muitas as possibilidades de se obter prazer, mas isso depende do reconhecimento de nossos desejos. [...] Espero que, a partir da leitura deste livro, você se permita explorar o labirinto que é seu próprio corpo, arcabouço de sedentos desejos e fetiches” (BENVENUTTI, 2014, p. 189).

Ainda em Nascimento, temos que: “A categoria de uma literatura pensante ajuda justamente a **repensar** as delimitações institucionais, a partir da liberdade democrática do dizer tudo e dos efeitos advindos do contato com o texto literário” (2014, p. 23, grifo do autor). Ele sintetiza que experienciar literatura é transitar por entre as instâncias da invenção, da recepção e da reinvenção da experiência primeira que o escritor converte em letra (NASCIMENTO, 2014, p. 23).

As protagonistas-escritoras transitam pela literatura autobiográfica, diarística e de ficção e propiciam, através do texto, transitar entre invenção, memória e experiência:

Diário aberto, viajo mais de dez anos no tempo. Uma pena eu ter escrito tão pouco... uma horinha e lá se foram todas as páginas duma história que estava sepultadíssima na memória. **Coisas, quase todas, que eu não me lembrava mais e que sinceramente não consigo nem entender como é que eu poderia esquecer caso as tivesse mesmo vivido!** Memória pregando peças ou, talvez, minha propensão pra me entender desde sempre meio personagem, sei que me delicia flagrando essa percepção precoce de que eu estava perdendo tempo e dinheiro deixando de cobrar por algo que eu fazia tão bem. (MOIRA, 2016, p. 37, grifo nosso).

As *performances* da escrita reverberam de maneiras variáveis: entre lembranças e esquecimentos, a experiência literária reacende e eterniza memórias apagadas, ao passo que também as cria e remodela. A respeito do gênero diário íntimo, Philippe Lejeune, em “Um diário todo seu”, diz que, ainda que secreto, “o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva” (LEJEUNE, 2014, p. 303, grifo do autor). Moira, através de seu diário, não só transmite a si mensagens, como as torna de domínio público. Brasil, igualmente, possuía um diário, o qual foi aliado nos momentos difíceis de sua jornada na prostituição: “[...] com o tempo, conheci muitas garotas e acabei ficando amiga de algumas. Elas me contavam seus sonhos e suas histórias. Nos momentos mais tranquilos, escrevia meu diário. Foi assim que surgiu o primeiro esboço deste livro. Refletia sobre minhas escolhas.” (BRASIL, 2005, p. 164). A autora fala ainda a respeito da memória e sua (in)capacidade de preservar-se intacta: “Não queria confiar somente na memória que, com o tempo, muda a tonalidade das lembranças” (BRASIL, 2011, p. 185).

Antonio Candido afirma que o valor de uma obra está na combinação de “elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz” (CANDIDO, 2000, p. 33). Durante a leitura das obras em questão e em depoimentos posteriores, todas as escritoras admitem que a

experiência literária está intrinsecamente ligada ao evento da prostituição em suas vidas. Contudo, admitem que seus textos plasmam elementos autobiográficos e estratégias literárias: “Conhecia histórias de várias de nossas colegas e havia pensado em criar personagens a partir de experiências reais. Assim, acrescentei, preservaria a privacidade das pessoas. Disse-lhe que o que eu tinha em mente era um livro que combinaria realidade com ficção” (BRASIL, 2005, p. 212). Após a publicação e divulgação de seu livro na mídia, contudo, Brasil afirma ter se sentido invadida e julgada:

[...] revelei a Marília que **me sentia vazia, e completamente nua, mesmo tomando o maior cuidado em não me mostrar de forma sensual nas entrevistas**. Aquela sensação alargava-se até minha alma. Me sentia indefesa. Meu desejo era que minhas intenções não fossem interpretadas de forma equivocada, ou que minha imagem não fosse compatível com o verdadeiro objetivo de meu livro – ser um convite ao debate. **Na realidade me sentia invadida, espiada, e julgada**. Eu estava certa de ter encontrado a profissão que desejava exercer pelo resto da minha vida e de estar lutando por ela, desejava apenas um pouco de espaço, ser ouvida e reconhecida como escritora. Uma sensação de solidão se apoderava de todo o meu ser. Não entendia o que estava se passando comigo. **Durante anos eu vivenciei a experiência de tirar as roupas diante das pessoas desconhecidas no mundo da prostituição, mas nunca havia me sentido nua como naquele momento, talvez porque estava nua na alma. Havia tirado a máscara** (BRASIL, 2011, p. 263, grifo nosso).

Ainda que tenha sofrido preconceitos, Mariana Brasil, assim como as outras escritoras, usa sua literatura em favor de uma causa: um convite ao debate sobre a prostituição. No entanto, sofre, pois faz questão de dissociar-se da personagem encenada para a atividade e também para a obra, como protagonista: “[...] fatos reais, muitas vezes difíceis e embaraçosos, pessoas, emoções e a esperança de dias melhores me ofereceram a matéria-prima para criar Mariana, uma mulher que usou vestes de prostituta, conseguiu superar sua própria dor, preservando um espaço sagrado dentro de si” (BRASIL, 2005, p. 15). Para Nascimento, é esse mesmo o poder da literatura: dizer o não dito, discutir tabus e estigmas sociais:

A potência da literatura, enquanto instituição ligada às modernas democracias, com o poder praticamente infinito de dizer tudo, consiste em encenar esse desejo de justiça, ali mesmo onde até o mais simples direito falta [...]. Um poder literário que configura mais um despoter, o poder de dizer o não dito, em reserva, de trazer à discussão temas pouco ou maltratados pela mídia, pela filosofia, pela história e por outras ciências humanas. (NASCIMENTO, 2014, p. 25-26).

Segundo o professor, em prefácio a uma entrevista incontornável de Derrida, a questão da literatura em tal autor “somente pode ser abordada do ponto de vista estético associado ao político e ao ético: a literatura permite pensar a essência das leis e da norma desde os fundamentos, liberando escritas e formas muitas vezes recalçadas e possibilitando algum tipo de gozo” (NASCIMENTO, 2014, p. 27). Certamente, o gozo nas escritas analisadas está no fato de, mais que trazerem à superfície a discussão sobre prostituição, colocarem em lugar de destaque e propiciarem às profissionais do sexo arriscarem-se a performatizar nas veredas da escrita: “A palavra do escritor pode ser dadivosa (nem sempre o é), por se dar, em princípio e por princípio, de graça; exceto, claro, quando submetida estritamente às leis do mercado. Nisso está sua potência máxima, como dom, mas também sua fragilidade absoluta [...]” (NASCIMENTO, 2014, p. 28). O lugar no espaço literário, afinal, nunca é garantido; um escritor pode ser ignorado, permanecer não lido ou fora do alcance do público leitor.

A curiosidade em torno da figura do “eu” na contemporaneidade faz com que autobiografias sejam destaques nas livrarias. Os tabus e estigmas rondantes à figura da prostituta aguçam a curiosidade de muitos. É bem provável que as leis do mercado tenham podado ou estimulado algumas das *performances* aqui analisadas. É certo, porém, que asseguraram que tais escritoras fossem lidas. O que se percebe no decorrer da leitura, contudo, é que, para além das exigências do comércio editorial, tais escritoras (con)vivem com a literatura e, parafraseando Nascimento, têm na palavra um meio dadivoso de resistir e (re)existir.

PEREIRA, J. L. B. Prostitution and the art of performance: dissident sexualities in contemporary literature. *Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 111-127, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *Performance in the area of prostitution is present – in addition to nightclubs, motels, “mateis”, hotels and streets - in contemporary narratives, more specifically, autofictions and autobiographies of Brazilian prostitutes and ex-prostitutes. In order to understand how the writing and consolidation of such writings are given, through questions related to prostitution, the works E se eu fosse puta (2016) by Amara Moira, O prazer é todo nosso (2014), by Lola Benvenuti, and O manuscrito de Sônia (2005), by Mariana Brasil, will be listed and presented. At first, we focus on the paratextual elements, supported by the concept of paratexts by Genette (2009) and of performativity by Butler (2012). Subsequently, it will be a question of how bodies relate to and present themselves in prostitution, based on studies by Rago (2008). Finally, we will address the language and writing issues lived and reported by both of the writers – how the performances of the autobiographical writing of this body that enacts the prostitute character are. Therefore, we will seek support in the analysis undertaken by Evando Nascimento (2014). Substantial for the present study is the investigative and comparative research, which allows the tracing of individual profiles and, at the same time, gives rise to a collectivity.*

■ **KEYWORDS:** *Body. Performance. Prostitution. Writing.*

REFERÊNCIAS

- BENVENUTTI, Lola. **O prazer é todo nosso**. Araraquara: MosArte, 2014.
- BENVENUTTI, Lola. **O prazer é todo nosso**. 2. ed. Lisboa: Guerra & Paz, 2015.
- BENVENUTTI, Lola. [Entrevista cedida a] **Agora é tarde**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_mAAI_Ss-YM&t=9s. Acesso em: 22 jul. 2018.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRASIL, Mariana. **Borboletas de Aço**. Milão: Edizioni Mandala, 2011.
- BRASIL, Mariana. **Entre as fronteiras** (O “Manuscrito de Sônia”). 1. ed. São Paulo: Artemis, 2003.
- BRASIL, Mariana. **O manuscrito de Sônia - Prostituição, erotismo e amor**. 2. ed. São Paulo: Itália Nova, 2005.
- BRASIL, Mariana. **O manuscrito de Sônia - Entre as fronteiras**. 3. ed. Milão: Edizioni Mandala, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. Um diário todo seu. In: LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.); trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo, 2016.
- MOIRA, Amara. Entrevista cedida a **Programa Amaury Jr**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zM4_g8GbtKM. Acesso em: 22 jul. 2018.
- NASCIMENTO, Evando. **A literatura à demanda do outro**. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- NOGUEIRA, Sayonara Naier Bonfim; AQUINO, Tathiane Araújo; CABRAL, Euclides Afonso. **Dossiê: A geografia dos corpos das pessoas trans**. Brasil: 2017. Disponível em: https://storage.googleapis.com/wzukusers/user-31335485/documents/5a468580e124dwhI7Exh/redetransbrasil_dossier.pdf. Acesso em 22 jul. 2018.
- RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. São Paulo: Editora 34, 2017.



ANTOLOGIAS DO DESEJO: ONDE O PRAZER OUSA TER FALA

Claudicélio Rodrigues da Silva*
Lúcio Flávio Gondim da Silva**
Marcus Vinícius Maciel Matos***

■ **RESUMO:** Uma vez que as antologias refletem os temas em evidência de uma época, o artigo analisa quatro obras cujos textos e autores foram reunidos em torno do erotismo, tema clássico e recorrente nas literaturas, sobretudo em tempos onde imperam o autoritarismo, o conservadorismo e o fundamentalismo. A literatura erótica, com seu discurso licencioso, impõe-se como mecanismo de transgressão e crítica aos costumes, ao mesmo tempo em que agencia os saberes sobre o corpo e o uso que se faz dos prazeres. Ao reunir textos de uma tradição do discurso erótico de diversas épocas e culturas, o que pretende o organizador e tradutor? Qual a importância de uma antologia de poemas eróticos na história da literatura brasileira? Por que as minorias precisam demarcar um território e um lugar de fala na literatura? Este artigo propõe uma leitura do discurso erótico através de antologias como atos políticos nos quais o cânone é atravessado, confundido, revisto e reatualizado em nome das demandas urgentes dos discursos e produções contemporâneas. Nosso estudo parte das obras *Antologia erótica em tradução* (2006), organizada por José Paulo Paes, e da *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015), organizada por Eliane Robert Moraes, e se detém em duas antologias de minorias dissidentes: *Poesia gay brasileira – Antologia* (2017), organizada por Amanda Machado e Marina Moura, e *Pretumel de chama e gozo: antologia de poesia negro-brasileira erótica* (2015), organizada por Cuti e Akins Kintê.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Antologias. Minorias. Poesia erótica. Representatividade.

Introdução

Antologia e florilégio são vocábulos que têm em comum o sentido de reunião ou coleção. Etimologicamente oriundos da botânica, cujo sentido literal consiste na coleta de flores, é a extensão de seu sentido sobretudo para a cultura do livro que tornou esses termos tão conhecidos. As antologias representam um panorama de

* UFC – Universidade Federal do Ceará – Departamento de Literatura – Programa de Pós-Graduação em Letras – Fortaleza – CE – Brasil. 60020-181 – claudicelio@gmail.com.

** UFC – Universidade Federal do Ceará – Programa de Pós-Graduação em Letras – Fortaleza – CE – Brasil. 60020-181 – luciofgondim@gmail.com.

*** UFC – Universidade Federal do Ceará – Programa de Pós-Graduação em Letras – Fortaleza – CE – Brasil. 60020-181 – marcusmatoscontato@gmail.com.

leituras de uma época e de um lugar porque trazem em sua concepção informações sobre os temas que estão (ou deviam estar) em evidência no ato de sua produção e distribuição. Ora legitimam o cânone, ora o atravessam para preencher suas lacunas com novos objetos. Mesmo quando as coletâneas trabalham especificamente com autores consagrados, pode haver nessa colheita um quê de transgressão na medida em que os textos são escolhidos a partir de um tema, não de uma temporalidade ou da legitimidade dos autores.

Com o advento dos estudos culturais e as lutas políticas de negros e negras, LGBTQ+, mulheres, etc., a poesia brasileira atual espelha a diversidade ou continua majoritariamente branca, hétero e patriarcal? O que dizem os poemas das antologias analisadas quanto às vozes que, historicamente silenciadas, agora decidem que querem falar e não aceitam apenas ser o discurso do outro? Em matéria do desejo, tendo certeza que o erotismo tem em seu arcabouço cultural relatos de uso para negação e aniquilação do prazer do outro, como pensar o erotismo na poesia das minorias que seja libertador e não repressivo?

A história da sexualidade tem mostrado como os homens orientaram seus interesses políticos e econômicos através dos relacionamentos amorosos, culminando em disputas nas quais o que estava em jogo era o poder. Sexo é poder e é político. E é exatamente isso que este texto tenta discutir nos estudos dos poemas reunidos nas antologias selecionadas para esta pesquisa.

Neste trabalho, levou-se em consideração a perspectiva do desejo, do amor e das paixões para se proceder a um estudo do discurso das minorias sobre o corpo e o seu lugar de fala. Assim, levou-se em consideração tanto o discurso das vozes do eu lírico (aspectos intrínsecos do texto) quanto a representação social de seus autores (o lugar de quem escreve e fala, a aceitação ou não de sua produção nos meios culturais, seus embates diante da necessidade de assumir uma voz).

Eros canônico: o que escreve torto por linhas tortas

Quando José Paulo Paes publicou *Poesia erótica em tradução*, em 1990, há duas décadas o Brasil já tinha experienciado a cultura do desbunde, atitude de abdicação da luta contra os regimes ditatoriais e a censura e o mergulho numa forma de vida de excessos, sobretudo em relação ao sexo. A contracultura não somente formulou os comportamentos daqueles jovens, como também alimentou a ficção e a poesia. Entretanto, a década de 90 colheu também os frutos da explosão da cultura de massa, da popularização da TV e da enxurrada de pornografia que jorrava nas revistas masculinas vendidas nas bancas e nos videotapes pornôns alugados em locadoras. Definitivamente, se o brasileiro tinha algo de conservador (e realmente tinha) isso era sorrateiramente disfarçado, porque a imagem através da qual o país se vendia para o estrangeiro, necessariamente, se resumia a cerveja, carnaval e mulheres nuas.

A antologia de textos selecionados e traduzidos por Paes chegava num momento propício, portanto. E tinha a finalidade de popularizar aquilo que a tradição considerava clássico e canônico, embora muitos desses textos tenham sofrido tentativa de patrulha no horizonte de sua produção e recepção. Ao pesquisar os textos que comporiam a coletânea, Paes se deparou com uma dificuldade: edições clandestinas das obras, trancafiadas por colecionadores ou guardadas em acervos de bibliotecas espalhadas pelo mundo. Boa parte dessas obras eróticas sofreram intervenções diretas e indiretas dos governos que lhes eram contemporâneos¹ em detrimento de uma moral que patrulhava a manifestação do desejo. Octavio Paz (1982, p. 360) afirma que “não só o Estado jamais foi criador de uma arte realmente de valor, mas também que, quando tenta convertê-la em instrumento para seus fins, termina desnaturalizando-a e degradando-a”.

Com quatro reimpressões e uma edição pela Companhia de Bolso (2006), o livro reúne de forma compacta um grande número de textos das mais diversas autorias e de épocas diferentes. O livro começa por poemas oriundos da maior reunião de textos da antiguidade helênica, a *Antologia Grega* ou *Palatina*, e segue com textos da priapeia, das adivinhas medievais francesas, dos *Carmina Burana*, da poesia provençal, do século de ouro espanhol, da poesia da restauração inglesa e de poetas clássicos como Ovídio, Aretino, Baudelaire, Apollinaire, entre outros. Nos textos, indivíduos considerados marginais, como mulheres, prostitutas, escravos e homossexuais, são personagens recorrentes. De qualquer modo, possuem uma representação poética que fomentava a opressão que sofriam. Isso é muito marcante se pensarmos na figura feminina, pois muitas vezes estava sempre numa condição de inferioridade à masculina.

A leitura destes poemas traz à tona um panorama do pensamento heteropatriarcal que ganhou força nas sociedades ocidentais, pois os textos retratam grupos sociais que foram privados da liberdade de escolha, quase sempre em situações de domínio masculino.

Vinte e cinco anos após a primeira edição da antologia de Paes, Eliane Robert de Moraes publica *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015). Com o intuito de afirmar a existência de uma literatura erótica brasileira, a pesquisadora reuniu poemas eróticos de 127 escritores brasileiros e mais 20 poemas de autores anônimos. São textos que compreendem um longo período da história da literatura brasileira, do século XVII ao século XXI. Sua ideia partiu de um dos esboços de prefácio a *Macunaíma* (1927), onde Mário de Andrade associa o erotismo aos gêneros da cultura popular brasileira. Tendo como ponto de partida a tese do

¹ A própria *Antologia Grega* ou *Palatina* passou séculos engavetada, na posse do Sacro Império Romano-Germânico, descoberta depois na Biblioteca Palatina de Heidelberg, posteriormente tendo maior parte de seu acervo levado para a Biblioteca Apostólica do Vaticano. Também tem o caso dos *Carmina Burana*, coleção de canções satíricas de autores desconhecidos, que foram descobertos num monastério beneditino no sul da Baviera, em 1803.

escritor modernista, a pesquisadora tenta confirmar a ideia de que sempre existiu na literatura brasileira uma lírica erótica que precisava ser organizada para formar um *corpus* temático.

Eliane verifica como a escrita erótica se produziu no Brasil e o que ela acabou por privilegiar. Reconhecer essas características é uma forma de fazer um diagnóstico de como se deu (e ainda se dá) a produção poética erótica no Brasil, e quais os elementos e personagens retratados nos textos. Se compararmos os poemas dos séculos iniciais de formação da colônia, por exemplo, é possível perceber que o erotismo existia como forma de estranhamento e satirização. Isso era algo recorrente na lírica de Gregório de Matos, primeiro do conjunto de poetas escolhidos para a antologia. Vejamos o caso do poema “O homem mais a mulher”, que se inicia a partir de um mote que apresenta o tema que será desenvolvido, a guerra dos sexos, e cujos versos encerram cada uma das estrofes:

Mote

*O cono é fortaleza,
o caralho é capitão,
os culhões são bombardeiros
o pentelho é o murrão.*

1.

O homem mais a mulher
guerra entre si publicaram,
porque depois que pecaram,
um a outro se malquer:
e como é de fraco ser
a mulher por natureza,
por sair bem desta empresa,
disse, que donde em rigor
o caralho é batedor,
O cono é fortaleza.

2.

Neste Forte recolhidos
há mil soldados armados
à custa de amor soldados,
e à força de amor rendidos:
soldados tão escolhidos,
que o General disse então,
de membros de opinião,
que assistem com tanto abono
na fortaleza do cono,
O caralho é capitão.

3.
Aquartelaram-se então
com seu capitão caralho
todos no quartel do alho,
guarita do cricalhão:
e porque na ocasião
havam de ir por primeiros,
além dos arcabuzeiros
os bombardeiros, se disse,
de que serve esta parvoíce?
Os culhões são bombardeiros.

4.
Marchando por um atalho
este exército das picas,
toda a campanha das cricas
se descobriu de um carvalho:
quando o capitão caralho
mandou disparar então
ao bombardeiro culhão,
que se achou sem bota-fogo,
porém gritou-se-lhe logo,
o Pentelho é o murrão. (MORAES, 2015, p. 57-58).²

Como se vê, o ato sexual é tratado como fruto do pecado, motivador de uma contenda entre o casal, sendo um mito agregado àquele narrado no Gênesis sobre a criação e a origem do pecado. Por isso, os órgãos sexuais são retratados a partir da alegoria do aparato bélico. Ou seja, homem e mulher querem vencer a batalha e, para isso, colocam nessa empresa as armas singulares, seus órgãos sexuais. O curioso é que, a despeito de o eu lírico afirmar a fragilidade natural da mulher, o famoso sexo frágil, também a coloca como disposta a provar o contrário disso, já que a guerra entre os sexos ocorre na cama. Desse modo, o poema satírico de vertente erótica, quando objetiva depreciar um sujeito, acaba por revelar também outras demandas.

Outra questão que envolve a lírica do poeta barroco são as temáticas sexuais voltadas para as mulheres negras e a sublimação do sentimento para as brancas. Segundo o historiador Ronaldo Vainfas (1989), era um pensamento coletivo a ideia de que as mulheres negras possuíam predisposição natural à fornicção. O pesquisador conta que Gregório de Matos escreveu muitos poemas eróticos e

² Como uma antologia é uma reunião de textos de autores diversos, optamos no artigo por colocar na referência de um poema citado ou de um texto de prefácio o organizador do livro, enquanto o poeta ou o prefaciador é mencionado apenas no corpo do parágrafo.

satíricos sobre mulatas baianas, muitas delas prostitutas, mas “não ousava brincar com a honra das brancas às quais só escrevia em tom cortês, ao passo que às negras d’África ou às ladinas referia-se com especial desprezo” (VAINFAS, 1989, p. 65).

Ao ler uma antologia como essa, é possível perceber que, no decorrer da história do país, o erotismo como temática literária nem sempre servia para enaltecer a manifestação sexual ou para assegurar a diversidade social. Na verdade, a temática sofria com imposições e com o moralismo de uma elite que exercia influência sobre a produção poética. Isso justifica o grande número de poemas em que existe uma supervalorização da virilidade masculina, caso do poema “Elixir do Pajé”, de Bernardo Guimarães, presente na seleção de Eliane Robert. O poema é longo e parodia os poemas narrativos indianistas de Gonçalves Dias, rebaixando a figura do índio forte e guerreiro que os românticos brasileiros tomaram como modelo para a elaboração de uma literatura nacional. O índio da sátira é um velho pajé acometido de impotência sexual que recorre a um elixir para recuperar a virilidade, reduzida ao sucesso do membro:

[...]

E ao som de inúbias,
ao som do boré,
na taba ou na brenha,
deitado ou de pé,
no macho ou na fêmea,
de noite ou de dia,
fodendo se via
o velho pajé. [...] (MORAES, 2015, p. 85-92).

No trecho selecionado, o líder espiritual da tribo demonstra toda sua força pela energia que possui para realizar o ato sexual. Essa característica é tão importante no poema que não existe distinção de gênero dos parceiros. Dessa forma, a figura masculina do pajé demonstra tanta virilidade que ele fode até mesmo outros homens. Essa situação é um exemplo de como relações sexuais homossexuais eram, quase sempre, representadas de forma satírica. Mas não é esse o caso do poema “A um moçoilo”, do romântico baiano Junqueira Freire, também presente na antologia de Eliane Robert, cuja fala do eu lírico tem por destinatário da declaração do desejo um adolescente, que parece desprezar os galanteios do amante:

Eu que te amo tão deveras,
A quem tu, louro moçoilo,
Me fazes chiar e amolas,
Qual canivete em rebolo;
Eu que, qual anjo, te adoro,
Então, menino, eu sou tolo?

[...]

Quem já em ver seu queixinho
Bipartido se mantém;
Quem embebido em seu todo
Horas, dias gasto tem;
Quem no cárcere do corpo
A alma por ele sustém;

Avanço axioma certo, –
Que esse não é tolo, não;
Que esse ama angelicamente
Fora da contágia;
Que esse que tolo xingá-lo,
Esse sim – é toleirão.

E tu que me xingaste tolo,
Meu moço, anjinho feliz!
Só porque amar-te deveras
Meu Deus, minha sina quis.
Só porque certo bem maus
Dous versos te dei que fiz.

Meu anjo me olha e despreza
Com mirar tão furibundo!
Já não hei mais esperança
De ter serafim jucundo,
Que aos céus me leve risonho
Quando me for deste mundo.

Mas se tolo é admirá-lo
A todo mundo interpô-lo,
Querer lá vê-lo num trono,
Num leito dourado e pô-lo,
Alfim beijá-lo e gozá-lo,
Então sim quero ser tolo! (MORAES, 2015, p. 113-114).

Enquanto os poetas românticos cantavam o amor correspondido ou não à musa de corpo e alma, virginal, pura, casta ou casada e, portanto, impossível, o poema de Freire vai na contramão ao cantar o desejo homoafetivo, à semelhança da relação pedagógica entre erastes e eromenos da Grécia clássica, o jogo erótico entre um adulto e um adolescente.

Enquanto a *Poesia erótica em tradução* apresenta apenas textos de autores masculinos, na *Antologia da poesia erótica brasileira* o primeiro poema de uma mulher é da obra *Esfinges*, de Francisca Júlia da Silva, publicada apenas em 1903. Essa verificação atesta o quanto as mulheres só ganharam espaço na poesia erótica brasileira tardiamente e de forma modesta, se compararmos à quantidade de poetas selecionados pela pesquisadora. Não afirmamos que as duas antologias tenham o papel de privilegiar um grupo ou outro, mas de mostrar que no cânone literário estão obras poéticas produzidas por autores de diferentes contextos sociais que se utilizaram da temática para fomentar uma poética do desejo, mas acabaram por produzir documentos que explicam as condutas da sociedade de sua época em relação ao uso social, cultural e político do corpo.

Para o professor e pesquisador Roberto Zular (2006), a questão crucial da antologia de Robert diz respeito à ontologia, já que o erotismo retorna sempre à essência do ser humano e sua diversidade. Zular (2006, p. 358) afirma que “um dos efeitos mais fascinantes dessa antologia é nos fazer imaginar outras antologias – mas eis a novidade que não sabíamos – eróticas!”. Na verdade, como coleção, uma antologia pode ser pensada como uma experiência de degustação para um público mais amplo, devendo o leitor continuar a recolher outros textos para elaborar um florilégio íntimo.

Existe poesia gay?

O fundo cinza na capa do livro *Poesia gay brasileira* (2017) contrasta com a aquarela multicolor em suas bordas inferiores e com a letra Y da palavra gay no seu título, que contém um degradê das cores da bandeira LGBTQ+. O verde e o amarelo da bandeira nacional, por outro lado, predominam na paleta de cor que recebe o leitor. Um tom de vermelho saindo do canto da página, todavia, vai de encontro a eles e respinga tanto no duo cromático brasileiro por excelência, como no próprio cinza que emoldura os conflitos de cor no design da obra. Apenas na quarta capa encontramos o rosa, o lilás e outros tons de vermelho, agora bem menos sangrentos. Junto deles, as primeiras questões que nos instigam e redundaram na construção da seção deste artigo.

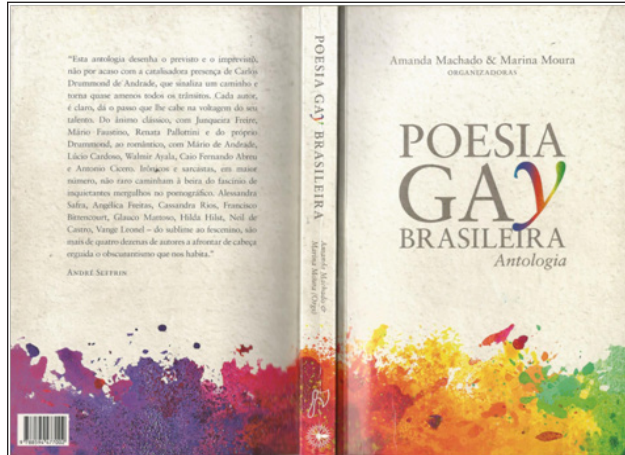


Figura 1. Capa, lombada e contracapa de *Poesia gay brasileira: antologia*

Assim, podemos começar a pensar sobre os critérios utilizados para a construção desta publicação, a quem e para que ela se destina, com o “Poema gay”, texto de Glória Horta, que inicia da seguinte forma:

O falo é um fardo
o corpo, a farda da farsa,
e eu sou o grito, o berro, o urro, o erro
minhalma é uma menina e meu corpo uma mentira
não sou homem nem mulher
um ser que sobra e falta e desencontra
num mundo diferente de todos os mundos,
o que me conduz é a impossibilidade
o que me reduz é a incompreensão
olham-me como se eu fosse um bicho de outra espécie
e riem e criticam e excluem e odeiam
como se eu fosse um pecado, um errado, doente ou sacana. [...]
(MACHADO; MOURA, 2017, p. 109)

A poeta compõe um desmascaramento do corpo com ênfase no falo e humaniza o poema, problematizando seu gênero e desejo. Aquele que não é homem nem mulher, mas um ser que sobra e falta, é exatamente o desejo. Se há um poema gay, ele é exatamente “um bicho de outra espécie”, pois está sempre na fronteira: existe e inexist; causa crítica e interesse; é excluído e ao mesmo tempo encontra cada vez mais seu lugar de fala. Reunido numa publicação, pode ser pecado ou erro, mas, irrevogavelmente, é humano.

Num primeiro contato, essa poesia aparentemente homoerótica pode ser assim compreendida como aquela que tratará de apresentar um discurso marcadamente de orientação homossexual. Porém, podemos considerar clara essa demarcação discursiva, considerando o interdito que até hoje permeia tal grupo social e o teor abstrato do gênero literário em que é elaborado, a poesia? A antologia então se justificaria por se tratar de textos escritos por autores declaradamente gays? O que faz nela, então, Drummond? Tais idiossincrasias vão permear nossa análise de *Poesia Gay Brasileira*, confrontando autor e obra, lugar de fala e lugar da linguagem, mantendo a poesia em posição de conflito, como lemos, mais adiante, no “Poema gay”:

Que troca de embalagem foi esta aí dos deuses
que já me mandaram nascer nesse mundo enjoado
com desvantagem
encarnando minha alma em corpo errado
como se houvesse um corpo de homem sobrando
e uma alma feminina condenada? (MACHADO; MOURA, 2017,
p. 110).

Mesclando tais embalagens corporais no gênero literário que evoca os deuses da inspiração, artistas como Hilda Hilst, Lúcio Cardoso, Maria Firmina dos Reis, Caio Fernando Abreu, Renata Pallottini e Antônio Cícero integram o rol de, no dizer de Seffrin, “quatro dezenas de autores a afrontar de cabeça erguida o obscurantismo que nos habita” (MACHADO; MOURA, 2017, quarta capa). O tempo verbal **presente** no texto de contracapa atesta o poder político extremamente atual desta que é a primeira antologia assumidamente gay publicada no Brasil. Tal saída do armário da literatura, portanto, acontece no momento de assentamento do neopentecostalismo fundamentalista no imaginário brasileiro, à época de lançamento, prestes a ser corroborado por votos de milhões de brasileiros para os cargos maiores da nação. Hoje, o retrocesso está confirmado.

A palavra gay, no contexto dessa poesia, funciona como um termo guarda-chuva abrigando “atos performáticos” (BUTLER, 2016) de corpos que desejam o mesmo gênero, sejam homens ou mulheres; corpos que desejam os dois gêneros; corpos cuja identificação social não condiz com a biológica e outros modos corporais cuja nomeação segue escapando, marginais que são. Esse chamado ao reconhecimento do merecido lugar que todas essas minorias podem ter neste momento está, por exemplo, num dos poemas de Cassandra Rios, chamado “Todas as mulheres”, no qual o eu lírico assume sua posição homossexual, tendo a palavra como espaço máximo para a *performance* ao mesmo tempo social e artística, e conclama suas companheiras para que também venham à luta, munidas de uma única arma, o desejo:

Todas as mulheres!
Vinde!
Quero ensinar-vos a arte de amar.
Sou discípula de Safo
Sou o que ela foi,
aprendi palavras de amor no templo de Lesbos. (MACHADO;
MOURA, 2017, p. 82).

Não aleatoriamente, é de Safo de Lesbos o verso que abre o livro. Ao cantar “Como escolher?/ Sou uma só e os desejos, dois” (p. 5), a poeta grega confirma diretamente o pensamento de Judith Butler, que dialoga com outras pensadoras feministas e elabora, num conjunto de pensamentos, uma conceituação possível para a mulher homossexual:

[...] a lésbica não tem sexo: ela está além das categorias do sexo. Por meio da recusa lésbica dessas categorias, a lésbica (e os pronomes são aqui problemáticos) denuncia a constituição cultural contingente dessas categorias e a pressuposição tácita mas permanente da matriz heterossexual. (BUTLER, 2016, p. 196).

Ao posicionar o desejo do corpo lésbico na fronteira entre as categorias masculinas e femininas, Butler (2016, p. 196) contempla outras performatividades que, assim como a mulher que deseja outra, indispõem-se frente à “pressuposição tácita mas permanente da matriz heterossexual.” O homem gay, por exemplo, também transcende a oposição binária entre os gêneros, muito embora seja um provável reprodutor das estruturas machistas. Ele tem em sua libido uma guerrilha em potência ou em ato. No poema “Soneto das enterradas vivas”, Renata Pallottini trava uma batalha contra o sagrado: “As pedras nos guardaram da tormenta./O olhar pecaminoso não nos toca./Não tenhas medo: dá-me a tua boca./ Respira o ar que nos resta, aura cinzenta./Chega-te a mim, amiga, amante, irmã!/O eterno não carece do amanhã.” (MACHADO; MOURA, 2017, p. 229). O afeto da mulher nomeada de modo múltiplo instaura o agora e o triunfo sobre o tempo, ideia reforçada pela pulsão de morte que nomeia e permeia o poema.

Pensando a publicação de obras de cunho homoerótico, Antônio de Pádua Dias da Silva (2012, p. 101) mostra o poder simbólico de tais manifestações homoeróticas no estabelecimento de novas formas de demarcar a diversidade sexual e equipara a antologia de temática gay a situações em que gays e simpatizantes tentam exibir “[...] o valor que estes sujeitos têm numa sociedade que está se abrindo para uma política de legalização das relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo”. O professor aborda, assim, a multiplicidade presente tanto na produção como na recepção de produtos culturais que colocam grupos invisíveis na disputa do reconhecimento por sua humanidade.

Mário de Andrade, cuja orientação sexual foi alvo de gigantesco interdito³, tem apenas um poema na coletânea, o texto “Girassol da Madrugada”. Sua inclusão na antologia só é compreendida graças a uma nota de rodapé das organizadoras, informando do caráter substitutivo de um dos versos a um trecho considerado impublicável por Bandeira, um dos destinatários mais preferidos das missivas de Mário. Semelhante apoio contextual acontece com o “Rapto”, também único poema de Carlos Drummond de Andrade publicado na antologia:

Se uma águia fende os ares e arrebatava
esse que é forma pura e que é suspiro
de terrenas delícias combinadas;
e se essa forma pura, degradando-se,
mais perfeita se eleva, pois atinge
a tortura do embate, no arremate
de uma exaustão suavíssima, tributo
com que se paga o voo mais cortante;
se, por amor de uma ave, ei-la recusa
o pasto natural aberto aos homens,
e pela via hermética e defesa
vai demandando o cândido alimento
que a alma faminta implora até o extremo;
se esses raptos terríveis se repetem
já nos campos e já pelas noturnas
portas de pérola dúbia das boates;
e se há no beijo estéril um soluço
esquivo e refochado, cinza em núpcias,
e tudo é triste sob o céu flamante
(que o pecado cristão, ora jungido
ao mistério pagão, mais o alanceia),
baixemos nossos olhos ao designio
da natureza ambígua e reticente:
ela tece, dobrando-lhe o amargor,
outra forma de amar no acerbo amor. (MACHADO; MOURA, 2017,
p. 79).

A informação que justificaria a leitura homossexual do texto está na pequena biografia que acompanha o nome de todos os autores no livro. É através do texto das

³ Até 2015, quando uma de suas cartas a Manuel Bandeira foi publicizada após determinação da Controladoria Geral da União (CGU), atendendo o pedido do jornalista Marcelo Bortoloti, da Revista Época, via Lei de Acesso à Informação.

organizadoras que o leitor se depara com o mito do rapto do belo jovem Ganimedes por um Zeus metamorfoseado em águia. Não há absolutamente nenhuma menção direta à narrativa do deus grego no poema drummondiano, e toda a leitura feita pelas organizadoras é somente assentada em sintagmas como “rapto”, presente no título e em plural no corpo do texto; “águia fende os ares” e “amor de uma ave” remetendo a Zeus, e “de uma exaustão suavíssima, tributo/com que se paga o voo mais cortante;” e “vai demandando o cândido alimento/que a alma faminta implora até o extremo” em relação a Ganimedes e ao gozo entre as criaturas terrestre e divinal. Hermético, o poema de Drummond parece realmente construído com o propósito de tocar num tema que, embora recorrente na tradição da poesia greco-romana clássica, parece ter sido um problema de aceitação para um Drummond interiorano que cantou o amor hétero em sua poesia, inclusive pelo viés erótico. Este é considerado o único texto da obra drummondiana de temática homossexual.

O fato de cantar o arrebatamento de um humano masculino por um deus masculino de modo algum significa que o homem Drummond aceitava a homossexualidade como forma de vida. Alguns termos do poema demonstram um juízo de valor sobre a relação homoafetiva. São elas: “beijo estéril”, “cinza em núpcias”, “natureza ambígua e reticente”. Tais termos funcionam como uma proposição comparativa da homossexualidade com a heterossexualidade, dando a entender que esta é o padrão e aquela um desvio. Não à toa, o céu onde Zeus vara Ganimedes, segundo Drummond, é flamejante, mas tudo resulta numa tristeza. A leitura que o poeta propõe do mito é feita sob a perspectiva da moral cristã, também aí apresentando uma dicotomia nas acepções “pecado cristão” e “mistério pagão”. De qualquer modo, o poema se encerra com o eu lírico sugerindo que, diante da ambiguidade e da reticência da natureza, resta ao homem baixar os olhos para, se não compreender, aceitar “outra forma de amar no acerbo amor”. Sim, acerbo significa “azedo, acre, amargo”, e é assim que Drummond, que tantas vezes exaltou o amor em sua obra, vê o amor homossexual⁴.

Amanda Machado e Marina Moura não fizeram da seleção de textos mais uma das infundas demarcações de trincheira que cerceiam os grupos minoritários, vetando-os a um pensamento plural e unificador à medida que não reconhecem seu verdadeiro inimigo: a normatividade social como controle da sexualidade alheia. Nessa coletânea, a autoridade cede espaço à autoria plural na qual o tema homossexual interessa, embora seja constituído por vezes de modo simbólico e

⁴ Num artigo publicado na seção Ilustríssima da Folha de São Paulo, em 2015, Marcelo Bortoloti, então doutorando em literatura brasileira pela UFRJ, trata da questão da homossexualidade na vida e na obra do poeta e menciona as declarações polêmicas dadas por Drummond sobre a homossexualidade, que ele achava algo repugnante, objeto de mal-estar. Bortoloti menciona como o suicídio do escritor Pedro Nava, bissexual não assumido e amigo de Drummond o deixara abalado. Mesmo assim, em entrevistas, o poeta afirma que a relação ideal é entre homem e mulher, enquanto que a relação homossexual trata-se de um desvio.

contextual, como é natural nos processos de significação em poesia. Quando tudo parece escuridão e a capacidade de sensibilização cede lugar ao medo e à irracionalidade, os corpos merecem e devem se utilizar de todas as possibilidades para se contrapor ao moralismo desumanizador. A palavra, sem dúvida, é uma delas. Não ignorar formas de existir por meio do desejo é desestabilizar certezas e escolher o inconsciente como mecanismo de ativação de saberes e sentimentos. Gay, bissexual, hétero, cis ou pan, é preciso manter viva a poesia, pois ela é finalmente a mantenedora da vida.

Estigmas do desejo no corpo negro.

Para saciar o desejo de uns, muitos corpos já foram explorados, vilipendiados, escravizados, anulados. Esse é o caso da história dos africanos no Brasil, historicamente considerados uma dupla máquina: de trabalho e do desejo. A erotização do corpo negro sempre serviu ao interesse do desejo do branco, desde a colônia. O negro era máquina de trabalho, máquina de sexo e máquina de reprodução.

Vista pelos olhos dos brancos, a volúpia dos corpos negros é impressa na lírica e na prosa que abordam a presença negra no Brasil, mas geralmente de modo satírico e escarnecido, como a poesia barroca de Gregório de Matos. Ou seja, quase sempre o olhar sobre esses corpos diz muito não do desejo deles, já que são objetos, mas do desejo daqueles que assumiram a fala. Um dos estudos pioneiros sobre o uso do corpo negro para obter prazer é *Casa-Grande e Senzala*, publicado em 1933 por Gilberto Freire. Numa época em que o racismo científico oriundo do oitocentismo ainda imperava, esse estudo tenta demonstrar, entre outras coisas, os embates sexuais entre senhores e escravos nos quais o sexo era também um produto a ser explorado.⁵

Uma antologia da poesia negro-brasileira contemporânea tem uma dupla importância: permite que saibamos o que é e como se constitui o desejo a partir da autoridade negra. O negro poeta é sujeito e não objeto do desejo de outrem. Sob a perspectiva da negritude, o erotismo é atravessado também pelas inúmeras micropolíticas onde se situam as vozes plurais que aí assumem o discurso: é a voz negra masculina, por um lado, mas também a voz negra feminina e/ou feminista por outro; é a voz negra que liricamente enuncia um passado histórico de lutas e o ressignifica ou desconstrói um discurso hegemônico ao abordar a intimidade. Desse

⁵ O estudo de Antonio Risério intitulado *A utopia brasileira e os movimentos negros* (2012) discute o ontem e o hoje da luta pela representatividade negra no âmbito intelectual. Para o autor, a década de 1930 foi singular na questão das discussões das relações raciais porque foi o momento de projeção do candomblé e criação da umbanda, da afirmação da música popular brasileira de forte influência negra, da presença do negro na prosa de Jorge Amado e do aprofundamento dos estudos sobre a mestiçagem e os negros (RISÉRIO, 2012, p. 361).

modo, confundem-se o privado e o público, história íntima e história coletiva, o desejo de um indivíduo questiona o desejo enquanto construção social sob o viés da história do negro no Brasil.

Esses discursos são, por assim dizer, metonímicos, uma vez que contêm uma revisão histórica coletiva na história particular que apresentam. Trata-se daquilo que Djamila Ribeiro (2017) discute em *O que é lugar de fala*, discussão ou posicionamento urgente dos ativistas de diversos movimentos, que não querem silenciar o lugar de fala hegemônico, senão marcar o seu próprio lugar: “[...] percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica” (RIBEIRO, 2017, p. 34).

Pretumel: de chama e gozo (2015) é dessas coletâneas cujas vozes cantam em coro uma nova canção, com timbres e dicções muito particulares. Nos noventa e cinco poemas de quarenta autores, ressoa uma leitura do desejo sob a perspectiva do negro isenta da fetichização da cultura colonialesca escravocrata e branca. Nesse sentido, leitores (brancos, negros ou mestiços) acostumados com a hipersexualização do corpo negro precisarão colocar seu espírito em estado de escuta para deixar que a memória do prazer evoque dores, violências, anulações e recalques. Para os organizadores, o controle “deriva para o exagero em nome da luta pelo poder ou pela permanência nele, luta travada entre indivíduos e grupos que, egoisticamente, objetivam monopolizar o prazer em todos os sentidos” (CUTI; KINTÊ, 2015, p. 7-8). E a seleção de poemas não apenas apresenta o desejo sob a perspectiva da identidade negra, como faz uma revisão crítica da presença do negro na história da formação do Brasil. Os estereótipos são dissipados, como o do “garanhão reprodutor” a que estava vinculado o negro bem tratado pelo senhor para aumentar as “máquinas humanas” da Casa Grande; ou a mulata sensual sempre pronta para ir à cama e nunca disponível para o casamento.⁶

A cada poema, o desejo se despe e mostra lábios grossos, corpo em curvas, cabelos e pelos pubianos crespos, variadas tonalidades do negro da pele; mas também o leitor se depara com o complexo cultural que a África nos legou. A resistência do negro diante de um racismo que não cessa também passa pela aceitação e exaltação do prazer. Por isso, alguns poemas abordam situações vexatórias, mas corriqueiras, da ex-colônia. O poema “Nas pedras na noite do Pelô Pelourinho”, de Geovane Sobrevivente, transporta-nos à primeira capital do Brasil Colônia, onde as pedras da ladeira do Pelourinho testemunham uma situação que passaria despercebido em virtude da naturalização dos olhares de desejo cristalizados na nossa história:

⁶ Chama atenção o posfácio, que consiste numa conversa entre os dois organizadores da coletânea, no qual abordam inúmeras questões a respeito do prazer negro e a urgência de uma literatura erótica na qual os negros vejam os traços que lhes são característicos, além do fenótipo. Os organizadores também discutem a dificuldade que os negros têm de falar sobre sexo e prazer devido à herança histórica que os subordinou e os reduziu a máquinas de prazer.

Nas pedras da noite do Pelourinho
Várias mulheres presenciaram
Um pênis colonizado subir
Por ver apenas uma pele branca.
Nas pedras da noite do Pelô.
Era educação do passado e do presente
Era a educação do tesão desviado.
Nas pedras da noite do Pelô
Várias mulheres presenciaram
Um pênis colonizado subir
Por ver apenas uma pele branca;
Nas pedras da noite do Pelô. (CUTI; KINTÊ, 2015, p. 32).

A cena ocorre na noite de um dos maiores centros turísticos do país, visitado por milhares de europeus. O erotismo é apresentado no poema a partir da visão de “várias mulheres” ao pênis intumescido de um brasileiro negro ou mestiço, “pênis colonizado”. Uma cena que expõe o tesão aprendido numa colônia cuja sociedade se formou a partir da miscigenação racial. A pele branca desperta o tesão na pele escura e vice-versa. É o fetiche que subia essa ladeira no passado e continua a subir agora. De fato, no posfácio do livro, os organizadores discutem o machismo entre os homens negros e sua preferência pelas mulheres brancas, fruto da colonização. Ao falar sobre a violência sofrida pelos negros que aportavam no Brasil e tinham suas relações de parentesco esfaceladas com a divisão dos membros da família, Akins Kintê vê aí a razão da recusa do negro ao corpo de uma negra e preferência pela branca, conforme aborda o poema de Giovane, que pode ser pensado como uma releitura do poema “A educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma. (MELO NETO, 2008, p. 207).

A educação pela pedra, em João Cabral, de fora para dentro, exige que o aprendiz, a cada lição, frequente a pedra tomando com ela lições de moral, de poética e de economia, mas tudo se resume à dureza da matéria que se aprende, à pedra. No entanto, na segunda estrofe, o poeta apresenta outra lição pela pedra, ancorada no Sertão, de dentro para fora, que não ensina nada porque, como pedra de nascença, já está entranhada na alma do sertanejo. A lição de pedra, associada agora ao contexto do poema de Giovane, é uma comparação muito singular da relação entre fora-dentro, colonizado e colonizador, negro e branco. O que aprender com a educação sobre o erotismo num país cuja violência se deu a partir do sexo? Lição das pedras do Pelô: testemunhar a “educação do passado e do presente” e “a educação do tesão desviado”.

Os autores da antologia *Pretumel* são contemporâneos, negros e, em sua maioria, desconhecidos, apesar de alguns já terem uma carreira de escrita em andamento, caso de Cristiane Sobral, cuja obra poética pode ser facilmente encontrada nas prateleiras específicas de livros sobre as identidades negras expostas nas livrarias do sul e do sudeste⁷. Dos três poemas de Cristiane presentes na coletânea, o poema “Eu falo” merece particular atenção justamente por reivindicar esse “lugar de fala” do desejo:

Gosto do falo intumescido
em um corpo negro com conteúdo
que sussurra ao invés de gritar
da fala certa do falo em chamas

Gosto do falo a invadir o negrume
do espaço entre minhas pernas
do falo decorado pelos neurônios
falo sem falácias

O falo fica bem na boca
é fonte suprema e sagrada refeição
gosto do falo mudo de tesão
a me deixar sem fala. (CUTI; KINTÊ, 2015, p. 110).

⁷ A autora já publicou ao menos cinco obras, entre poemas e contos, além de participação nesta e em outras antologias.

O eu lírico, feminino e negro, elogia o falo do parceiro em *performance*. Porém, à medida que explica por que gosta do falo em ação, as referências a ele correspondem ao dote da linguagem. Se a boca da parceira oscula o falo como se provasse uma refeição sagrada, ao sussurrar e emudecer, o falo também deixa a mulher sem fala. Nas três estrofes, falo e fala se confundem, demonstrando de modo muito sublimar que, nessa relação amorosa, o homem precisar pensar com a cabeça de cima. Ser dotado de conteúdo, de neurônios e de momento para calar é o que deixa a parceira com tesão. Se a linguagem do prazer muitas vezes foi confundida com uma disputa entre quem manda e quem obedece, quem fala ou grita e quem deve permanecer calado, quem come e quem é comido, o eu lírico do poema de Sobral põe em evidência uma outra forma de valorização do homem, não reduzido ao órgão sexual, nem condicionado à *performance* sexual destituída de inteligência.

Por isso, para louvar o desejo, os poemas não apenas estão recheados de descrições de posições sexuais (ainda que implícitas) e partes do corpo, zonas erógenas, como peitos, bunda, falo, grandes e pequenos lábios, etc., mas também desfilam por aí elementos da cultura negro-brasileira, tais como orixás, palavras provenientes da história da escravidão e da resistência negra (Palmares, quilombadas), referência à cor da pele em palavras como “melanina”, “melaninar”, “pretume”, “negrume”, “ébano”, “preta”, “negritude”, “nêgo”, “cravo e canela”... Essa profusão de referências à cultura negra, quase sempre metáforas para situações em que o desejo irrompe, coloca em questão o erotismo a partir do lugar do negro, conceito proposto no poema de Mel Adún, que diz: “não somos só erotismo/ mas sabemos ser o delírio dos escolhidos/ os poucos (ou nem tanto)/ com quem escolhemos dividir a cama [...]” (2015, p. 34).

Antes objeto de repulsa pela violência ao corpo e à alma, agora o sexo torna-se antídoto contra a lembrança do sofrimento. Um poema-protesto, o corpo em convulsão sendo curado dos males e do banzo. É a religião do prazer que o poema evoca, uma religião-religião onde os corpos é que são sagrados, carregam memórias e decidem o que querem e como querem explorar o próprio corpo e o corpo do outro, sem os grilhões da objetificação e animalização de outrora, violência cotidiana a serviço dos homens de bem da colônia.

Conclusão

O discurso erótico sempre foi transgressivo, questionador e subversivo. Entretanto, houve tempos em que ele precisou ser mais enfático, geralmente em momentos e lugares onde imperava o autoritarismo. Pelo erotismo se pode rebaixar o que se colocou no alto, elevar o que está caído, colocar no centro o marginal e marginalizar o que está em evidência.

As antologias eróticas que reúnem trabalhos produzidos por mulheres, negros, pela população LGBTQI+ e outras minorias atravessam o cânone, confundindo-o, para revisá-lo e reatualizá-lo em nome das demandas urgentes dos discursos e produções contemporâneas. Assim, algumas das questões propostas na introdução podem ser respondidas agora, ao menos de modo preliminar. Há, sim, o despontar de diversidade de vozes na literatura que se produz neste século, mas ela ainda continua branca, heteronormativa, masculina e, em parte, reprodutora do discurso patriarcal, conforme apontam os dados da pesquisa da professora Regina Dalcastagnè publicada em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012)⁸. Entretanto, a lírica reunida nessas antologias também sinaliza para um cânone que está sendo gestado à luz da pluralidade étnica e afetiva.

Por fim, quando nos perguntamos se seria possível pensar o erotismo na poesia das minorias a partir de um discurso libertador e não repressivo, é possível perceber que os sujeitos líricos, quando falam do desejo e de sua satisfação na cama, seguem duas vertentes discursivas: uma que descreve os corpos e o prazer que deles emana, e outra que faz uma revisão da história desses sujeitos dissidentes. A consciência sobre a existência de antologias eróticas contendo obras de autores clássicos serve como estímulo para que grupos sociais excluídos tomem coragem para expressar o seu próprio desejo sem necessitar tornar-se o discurso do outro.

Pensamos que, para estimular o surgimento de novas reuniões de textos que deem voz a grupos historicamente tratados como dissidentes, não é necessário eliminar as vozes do cânone. Ampliar o direito à fala é também aumentar as difusões do sentido, mostrando que a interpretação seja de que texto for não pode ser una, santa e incontestável. A poesia nos mostra que o verbo se faz carne para nos contradizer, para nos dar enigmas, para até mesmo ofertar parábolas que jamais se resolvem por completo. Na disputa de poderes entre aqueles que estão saudosos por tempos de subserviência e imobilidade e nós, portadores e investigadores da palavra, o poema é a arma que pode unir, exigindo para isso que estejamos abertos e abertas para a diferença e à sensibilidade. Não ignorar formas de existir por meio do desejo é desestabilizar certezas e escolher o inconsciente como mecanismo de ativação de saberes e sentimentos.

SILVA, Claudicélio R. da; SILVA, Lúcio F. G. da; MATOS, M. V. M. *Anthologies of desire: where pleasure dares to speak. Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 129-149, jan./jun. 2019.

⁸ A pesquisa de Dalcastagnè refere-se à ficção brasileira, o perfil de seus autores e de seus personagens, bem como o local onde as tramas se desenvolvem. Especificamente o capítulo 6 do livro, intitulado “Um mapa de ausências”, interessa aqui para pensar a diversidade ou não dos sujeitos brasileiros representados na literatura.

■ **ABSTRACT:** *Once anthologies are reflexes of an era in evidence and its themes, this article analyzes four literary works whose texts and authors were gathered around eroticism, a classic and recurrent topic in literature, especially in times ruled by authoritarianism, conservatism and fundamentalism. Erotic literature and its licentious speech positions itself as a transgression mechanism, while it criticizes old behaviors and promotes knowledge about the body, pleasure and the possibilities to use it. What's the translator's and organizer's purpose in gathering texts from an erotic speech tradition, from different ages and cultures? What's the importance of an erotic poetry anthology to Brazilian literature history? Why do minorities need to demarcate a territory and a speaker's location in literature? This article offers a different reading of the erotic speech through anthologies as political acts, in which the canon is crossed, jumbled, revised and rethought on behalf of the urgent demands brought by contemporary productions and speeches. Our study starts from the works *Antologia erótica em tradução* (2006), organized by José Paulo Paes, and the *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015), organized by Eliane Robert Moraes, and focuses on two anthologies of dissident minorities: *Poesia gay brasileira – Antologia* (2017), organized by Amanda Machado and Marina Moura, and *Pretumel de chama e gozo: antologia de poesia negro-brasileira erótica* (2015), organized by Cuti and Akins Kintê.*

■ **KEYWORDS:** *Anthology. Erotic poetry. Minorities. Representation.*

REFERÊNCIAS

BORTOLOTTI, Marcelo. A homossexualidade na vida e na obra de Carlos Drummond de Andrade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 de julho de 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/07/1659927-a-homossexualidade-na-vida-e-na-obra-de-carlos-drummond-de-andrade.shtml>. Acesso em: 20 abr. 2019.

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

CUTI; KINTÊ, Akins (Org.). **Pretumel de chama e gozo: antologia de poesia negro-brasileira erótica**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, SP; Rio de Janeiro: Editora Horizonte; Editora da Uerj, 2012.

MACHADO, Amanda; MOURA, Marina (Org.). **Poesia Gay Brasileira – Antologia**. São Paulo: Editora Machado; Amarelo Grão Editorial, 2017.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MORAES, Eliane Robert (Org.). **Antologia da poesia erótica brasileira**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

PAES, José Paulo (Org.). **Poesia erótica em tradução**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

RISÉRIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2012.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. A história da literatura brasileira e a literatura gay: aspectos estéticos e políticos. *In: Leitura: Revista do PPG em Letras e Linguística, UFAL*, n.49, Maceió: EDUFAL, 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/946/620>. Acesso em: 02 jan. 2019.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

ZULAR, Roberto. Resenha de “Antologia da poesia erótica brasileira”. **Teresa**, São Paulo, n. 17, p. 355-359, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/issue/view/9441>. Acesso em: 01 jan. 2019.



POR UMA “NOVA (DES)ORDEM NARRATIVA”: UMA LEITURA DE *TRANS IBERIC LOVE*, DE RAQUEL FREIRE

Vivian Leme FURLAN*

- **RESUMO:** Diante da necessidade de luta pela (re)afirmação da liberdade de gênero em um contexto globalizado, tanto fisicamente como politicamente, *Trans Iberic love*, de Raquel Freire, demarca o lugar da literatura como força de desconstrução dos binômios de gênero e dos discursos retrógrados de uma sociedade heteronormativa. Neste sentido, o posicionamento ideológico e criador da autora estabelece contatos dialogantes com a crítica de João Barrento (2016) quando defende a existência de uma nova desordem narrativa sobre a escrita feita por mulheres na contemporaneidade. A partir da análise das diversas estratégias narrativas é possível apontar a múltipla desconstrução que esta obra apresenta, desde o narrador que se estilhaça em vozes não binárias e personagens ativistas e transexuais, até a desconstrução da própria forma e gênero textual, já que a categoria de romance se torna insuficiente em uma obra que pode ser lida também como ensaio sobre a teoria *queer* ou ainda como manifesto. Assim, com esta breve leitura, procuraremos demonstrar que esta “(des)ordem” narrativa na literatura, assim como os estudos de gênero, a ginocrítica e as teorias *queer* funcionam como ferramentas para ventilar aquilo que foge à norma social e que resiste à categorização e homogeneização em uma sociedade de culturas e papéis alienantes.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Desconstrução de gênero. *Queer*. Raquel Freire.

“O nosso amor não tem fronteiras. E vamos comer a Ibéria juntxs e toda península! TransIbericxs, nós.”

Raquel Freire, 2013, p. 210.

Entre as diversas manifestações literárias contemporâneas, *Trans Iberic love*, de Raquel Freire, é um romance que se sobressai em diversos aspectos, pela ino-

* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – viviufscar@gmail.com.

vação linguística e pela desconstrução temática e estética. A história gira em torno do relacionamento entre duas pessoas que se deslocam pelos países da Europa para fomentar o amor e resistir aos preconceitos e normatividades sociais. São personagens simbióticos e, ao mesmo tempo, antagônicos. São jovens de famílias com algum privilégio, mas que abrem mão de regalias para lutarem lado a lado, em favor de uma minoria. Nascem e crescem junto com o movimento *queer* e protagonizam uma série de protestos em favor dos direitos dos gays, das lésbicas, dos bissexuais, dos travestis e, principalmente, dos transexuais. A personagem Maria é portuguesa, nascida na cidade de Porto em 1974, mesmo ano da Revolução dos Cravos. É feminista, escritora e defensora da pansexualidade¹. José é espanhol da cidade de Barcelona, nascido no ano de 1987, momento crucial para a teoria *queer*², onde os primeiros textos sobre o tema são publicados. Ele vem de uma família da elite intelectual e, apesar de ter nascido Eva, nunca se sentiu mulher.

A partir da análise crítica-literária feita por João Barrento (2016) sobre a escrita feita por mulheres em Portugal no período após a Revolução dos Cravos e a defesa de que uma “nova desordem narrativa” se instaura, é possível traçar uma análise muito pertinente com o romance de Raquel Freire. Para Barrento (2016), a renovação que alguns romances sintetizam a partir de meados das décadas de setenta podem ser sumarizados em quatro pontos fundamentais em relação às técnicas narrativas e estratégias discursivas. A análise que aqui se fará pretende, portanto, pautar-se nestes pontos que são: a polifonia e a disseminação de vozes narrativas, a apreensão de novas realidades temporais e formas de compreender o tempo, a textualização ou o que chamaremos aqui de (meta)textualidade e autorreferencialidade e, finalmente, a contaminação e as novas arquiteturas textuais.

As vozes em *Trans Iberic love* e a apreensão de “quem narra o romance?” sofrem rupturas muito específicas e que serão preponderantes para a lógica do que podemos chamar de uma “poética trans”. Há uma divisão muito específica entre blocos narrativos nomeados de José e Maria onde, teoricamente, o narrador desloca-se entre estes personagens em cada bloco específico. Contudo, há uma disseminação de olhares e mudanças de focalização a todo momento com situações

¹ É curioso notar que a autora Raquel Freire é também feminista, cineasta, realizadora, escritora, ativista e denomina-se pansexual. Pelos temas a que se debruça, pelas causas que se coloca à frente, Raquel Freire não desatrela a luta política e social de seus trabalhos. Estabelece, assim, muitas afinidades com a personagem Maria. No entanto, apesar dessas e de outras semelhanças que aparecem no romance e que possibilitariam uma possível leitura autobiográfica, esta análise não se voltará para esta particularidade.

² Embora os estudos *queers* estejam mais próximos dos movimentos gays e lésbicos, suas raízes ideológicas vem do feminismo desde a década de 1940 (BEAUVOIR, 1947; FRIEDAN, 1963, MILLET, 1970; PERROT, 1988) e ganham força com os estudos de Michel Foucault a partir de sua primeira publicação em 1976. A partir de então, eclodem diversos textos que fortalecem os estudos *queer* e de gênero até os dias atuais, como o de Eve Sedgwick, *Between Men*, em 1985 e o de Judith Butler, *Gender Trouble*, em 1990.

como: “Vi-me”, “Vejo-me”, “Viu-se”, “Vejo-o a ele”, “Vi-a”, “Vi-o”, em meio ao texto. Essas mudanças acontecem com muita frequência antes de narrar algum acontecimento e/ou pensamento: “Tudo branco. Vejo-me. Vejo-me sem conseguir morar de mim. Ela sorri. Neva. Neva...neva...” (FREIRE, 2013, p. 142). Assim, quando o narrador em primeira pessoa antecede o lugar de seu próprio olhar, é possível uma suspensão narrativa onde o sujeito pode ser objeto da própria vivência e ao mesmo tempo de sua observação e de seu próprio julgamento. Temos, portanto, uma multiplicidade narrativa dentro de uma mesma página e/ou trecho, em vozes que se estilhaçam entre o pensamento de José e Maria de forma que se torna difícil ao leitor saber de quem se trata, não fosse a demarcação das páginas. Essas peculiaridades descritas aproximam ainda mais a personalidade dos dois personagens, alinhando-se diretamente com a temática de desconstrução de gêneros que o romance propõe, já que não é possível ao leitor identificar falas e pensamentos femininos e/ou masculinos, havendo uma desconstrução de gênero do próprio narrador.

A despeito das formas de compreender o tempo, apesar de ter sido publicado em 2013, o romance passa-se, na verdade, entre em 1989 e 2008, mais intensamente entre 2006 e 2008, quando os personagens Maria e José vivem o relacionamento amoroso. São os mesmos anos em que as precariedades sociais da crise econômica portuguesa e espanhola começam a despontar. Inclusive, fica nítida a crítica aos europeus que negam a crise, demonstrando o olhar autocrítico do narrador/personagem. Em um trecho datado de 2006, Maria reflete sobre a condição a que os portugueses, principalmente os jovens, estão submetidos:

Dizemos que somos artistas porque hoje em dia a vida é tão precária, ninguém tem um emprego estável, muito menos uma coisa para toda a vida como os nossos pais e todos os outros antes de nós, nem se quer um emprego com contrato e condições dignas, a democracia no trabalho já não é para nós, tudo é precário, do afeto ao emprego, para nossa geração entre ser empregado precário atrás de um balcão ou tentar realizar o sonhos artísticos mas vale arriscar, se vamos passar fome e vamos, se vamos ser explorados e vamos, se a nossa vida mantida pelas ajudas das famílias apesar de nos gabarmos de sermos independentes, se não temos direitos sociais mas fingimos que sim, que o mundo não está a desabar em cima das nossas cabeças, que tu não está ruim e não tarda nada vamos ser todos Camões-Bárbaras-Mulheres-Negras a viver na rua de peito e pernas à mostra, como os frangos no super, ao frio e à chuva e às escarretas de quem passa e nos acha lixo, lixo que nos chamam [...]” (FREIRE, 2013, p. 34).

Em seguida, em data de 2003, anterior à reflexão de Maria, mas em momento posterior no romance, temos a visão de José sobre a Espanha que enfrentava situação econômica e política semelhante:

O meu pai havia de gostar de me ver tão versado em economia internacional. Caminhamos para o abismo. Estamos perante a maior crise econômica, maior que a de 1929 e continuamos a ignorar, a fingir que não vemos, porque explodiu em África, América do Sul, mas na Europa nós continuamos a fingir que está tudo bem, que nada nos afeta, então nós espanhóis, estamos mesmo numa fase em que nos achamos bons, mas mesmo bons, como os americanos. Nunca a política espanhola foi tão interessante e tão estúpida. (FREIRE, 2013, p. 51).

Como se vê, em ambos os trechos os personagens demonstram pensamento crítico engajado em relação à situação que vivem, embora em momentos diferentes. Assim é o tempo no romance: embora obedeça uma certa ordem cronológica em relação ao relacionamento vivido pelos personagens principais (se conhecem, namoram, terminam e reatam), há momentos de volta ao passado para relatar alguma particularidade de Maria ou de José, da infância de ambos, principalmente no início do romance e, ainda, como no exemplo anterior, à situação em que o meio social e político de ambos se encontrava.

Além disso, o tempo e o espaço são demarcados esteticamente com o objetivo de pontuar a transição, o trânsito e a fluidez dos corpos física e politicamente, já que tanto os personagens quanto os ideais (através de encontros programados por e-mails, rede social e/ou através de manifestações públicas e/ou virtuais) se deslocam entre diversos espaços como Porto, Barcelona, Madri, Paris, Londres, Berlim, Nova Iorque e São Paulo.

Esse tipo de deslocamento que ocorre tanto de maneira interna quanto externa, segundo Miguel Real (2012), provoca o efeito de internacionalização e desterritorialização do romance português:

Assim, o romance, como forma de arte, seja enquanto retrato e manifestação de traços psicológicos humanos, seja enquanto revelação de uma realidade social, seja enquanto expressão de um universo cultural, é igualmente universal. [...]. De facto, tanto por um efeito de arrastamento quanto pela qualidade intrínseca da obra dos novos romancistas, o romance português internacionalizou-se, conquistando espaços exteriores de tradução e publicação. Não é de menor valia esta característica externa do romance português, que em retorno – como causa também é consequência que é igualmente causa –, os conteúdos internos (espaços geográfico e social, nacionalidade, identidade e psicologia dos personagens, intriga motora da ação) se internacionalizaram do mesmo modo, tornando-se efeitos de um puro cosmopolitismo urbano. (REAL, 2012, p. 21-22).

Esse efeito teve início sobretudo após o fim da ditadura e a posterior entrada de Portugal na União Europeia, fazendo com que a literatura produzida no país saísse de um contexto fechado e nacional e assumisse um caráter cosmopolita

e desterritorializado. E esse caráter pode ser constatado no próprio conteúdo narrativo do romance e em suas características temáticas. Além disso, segundo Balstruch (2004), houve o surgimento, na crítica, do conceito *transiberismo* depois da publicação do romance *A Jangada de Pedra* (1986), de José Saramago, devido à grande desmitificação e diluição de fronteiras físicas e políticas, de conceitos como democracia, cristianismo e, principalmente, de Europa.

Assim, em *Trans Iberic love*, temos o universalismo temático e estético que se desdobra por toda obra, desde o espaço geográfico que se estende dos países da Europa até a América do Norte (Nova York) e do Sul (São Paulo), quanto na forma como essa extensão atinge os personagens que se locomovem por estes espaços e são atingidos diretamente por esse trânsito, com Maria a se irritar com os aviões *low-cost*, ou ainda com José a sofrer com as averiguações constrangedoras a respeito de seu gênero:

Consegui comprar uma viagem por €20 para Paris. Mas não posso nem beber um copo de água. E não posso levar malas ou paga um balúrdio. E tenho que carregar tudo eu. E ficar de pé à espera duas horas. (FREIRE, 2013, p. 38).

[...] Começa no balcão do check-in, quando os funcionários dizem que eu não sou a pessoa do passaporte. Como já estou habituado e antes já estava, levo comigo todo o tipo de documentos. (FREIRE, 2013, p. 55).

Além disso, os aspectos sociais e políticos, tão importantes na obra, extrapolam o plano da diegese e se estendem ao caráter e às personalidades dos personagens-militantes, que reconhecem a necessidade da união entre as pessoas e grupos, entre pensamentos e ideologias, através dos diversos meios de comunicação, para que só assim a mudança que almejam realmente aconteça:

Como continuar revolucionários sem revolução? – Pergunta Daniel Bensaïd – Com novas ferramentas. Com a internet. Com o telemóvel. Devíamos de estar sozinhos. A nova era já começou. Agora é tudo global. A luta é global. E ao mesmo tempo é local. Partimos da base. Das pessoas... Chamo-lhe localglobal. Ou glocal. Ou llobal. (FREIRE, 2013, p. 218).

Assim, a internacionalização da literatura e da própria língua (gramatical e global) alcança também o público das “novas mídias”, devido aos novos formatos que essas mídias abarcam, por isso as exigências estéticas também mudam.

Ocorre ainda, de maneira muito peculiar no romance de Raquel Freire, relações descritivas dos espaços que acabam por moldar os traços de caracterização dos personagens, como, por exemplo, a sensação de pertencimento que a praia de “La Barceloneta” causa em José pela diversidade que admite ou, ainda, as semelhanças de Porto com a personalidade forte de Maria:

Vi-me. Eu era granito como a cidade invicta, sólido, sólido. O meu sangue e o dele eram de granito, mais duro do que aquela invicta Sé catedral. (FREIRE, 2013, p. 28).

Esta é a minha praia. La Barceloneta. Esta é a minha praia: a das putas, dxs pretxs, dos paneleiros, das fufas, dxs freaks, dxs esquistsx, das bardanascas, das travekas, dxs cross-gender, das travalokas, dxs anarcas, dxs emigrantes sem papeis, dxs frikitos do jambé, dxs okupas, dxs punks, dxs solitárxs profissionais, dos sonhadores, dos revolucionários, dos rastas, dos tarados perdidos, dxs voyeurs. Sim. Esta é nossa praia. Aqui ninguém é normal, e melhor do que isso, ninguém quer ser. (FREIRE, 2013, p. 206).

Outro aspecto importante do romance e que João Barrento (2016) defende como uma característica da nova desordem narrativa é a (meta)textualidade. O crítico utiliza Gabriela Llansol como o exemplo de autoria que se retroalimenta na questão da renovação da linguagem e na recusa radical do paradigma mimético, além da relação entre a escrita e o sexo (e entre escrita e gênero/*gender*) que se estabelece nos seguintes termos:

“Pantin me disse que, embora eu fosse mulher, podia escrever numa sala próxima das oficinas, pois para ele, mais vale o livro que o sexo, e o livro torna o sexo invisível.” Por outras palavras, a categoria “texto” neutraliza a de *gender* e absorve as diferenças de sexo. [...] Procurarei, por isso, em primeiro lugar, enquadrar literariamente (mais do que a partir de pontos de vista antropológicos ou culturalistas) a questão da especificidade ou não de uma escrita feminina na nossa literatura, em particular depois da revolução de Abril. (BARRENTO, 2016, p. 59).

Assim, em *Trans Iberic love*, além de haver muitas referências literárias (inter e metatextuais) importantes³, o nome de Llansol na reflexão da personagem Maria importa-nos não apenas a respeito da forma da própria escrita, mas também dada a importância da questão do gênero feminino na literatura: “Escrevo o que Gabriela Llansol me segreda como se eu não soubesse, ‘que cada palavra passe pelos olhos, pela mãos, pelos pés, antes de passar pela boca’” (Idem, p. 174), demonstrando a (auto)consciência crítica do narrador a respeito dessa nova “(des)ordem” na forma de escrita na literatura e na desconstrução de um cânone masculino.

³ Por exemplo, apenas no intervalo entre as páginas 29 a 35 aparecem múltiplas referências, entre elas estão os nomes de José Mario Branco, Camões, José Gomes Ferreira, Rui Reininho, Ruy Belo e Ary dos Santos. Além disso, o nome de José Saramago é citado inúmeras vezes, representando a influência que este autor manifesta na escrita, já que, em alguns dos trechos em que é citado, a narrativa torna-se parecida com a peculiaridade da escrita do aclamado autor.

Ademais, além da função narrativa de autorreferencialidade, o (meta)texto também funciona como instrumento político de desconstrução da própria linguagem, quando a categoria textual absorve as diferenças do sexo com a utilização do X na grafia de desinências de gênero:

Querida Maria, agora mesmo estás a voar com o Peter Pan que és entre Barcelona e Lisboa. Escrevo-te com “X” como já reparaste. É a nossa nova forma de escrita. O mundo está pensando no masculino, usamos sempre masculino por plural para todas as pessoas, mesmo que sejam 99 mulheres e um homem. Se queremos ser democráticxs usamos uma linguagem que inclua todas as pessoas assim nasce o “X”. (FREIRE, 2013, p. 153).

Assim, a consciência crítica dos personagens perante a não demarcação de gênero exerce uma função na própria escrita, tornando-se mais uma forma de manifestação contra os padrões binários e heteronormativos.

Ainda a respeito do que Barrento (2016) chamará de contaminação ou mesmo promiscuidade no romance e a “amplificação da forma do romance pela presença de outros gêneros mais ou menos estranhos àquela forma: diário, ensaio, autobiografia, conto, poema em prosa, fragmento, carta e toda a espécie de formas de expressão poética [...]” (BARRENTO, 2016, p. 66), em *Trans Iberic love* ocorrem múltiplas referências, e a forma textual se caracteriza em um gênero único formado pela mistura de trechos que lembram um diário, ou ainda trechos de e-mails e cartas trocadas entre os personagens: “Julho de 2007. Madrid/ Maria, Escrevo-te da prisão. Sim, já imagino o teu sorriso orgulhoso... (FREIRE, 2013, p. 211).

Há ainda a inserção de notícias reais, comunicados, textos para divulgação em redes de organização de protestos e manifestações em que os personagens protagonizam a luta pelos direitos principalmente das pessoas transexuais:

Julho de 2007. Barcelona

Podia ser eu. Cada vez mais. Podia ser eu.

“Comunicado pela morte de R.P., activista transexual morta em Sevilha.” Convoco as redes e organizo protestos. Não durmo. Não consigo dormir. Há duas semanas estive com R. P. Almoçamos juntxs. “Na passada sexta-feira, R.P, activista transexual de 47 anos foi encontrada morta na seu domicílio em Sevilha.”

E agora ela está morta. Assassinada. R.P estava a receber ameaças de morte de grupos fascistas. Como eu. Nunca demos importância.

Os grupos e colectivos signatários deste manifesto exigimos com caráter de urgência:

1. O esclarecimento dos acontecimentos que rodearam a morte de R.P com a maior brevidade.
2. O tratamento do processo em condições de máximo respeito pela dignidade da pessoa felicidade e suas pessoas próximas [...]. (FREIRE, 2013, p. 208).

Nota-se, portanto, a partir da averiguação das diversas notícias apresentadas, a mistura de acontecimentos verídicos em meio ao texto ficcional, além da importância e legitimidade dos movimentos e protestos protagonizados. “Em 2006 assassinaram a Gisberta. Adolescentes. Foram quase-ainda-crianças que assassinaram uma transexual no Porto. Na minha cidade. À beira da primeira casa onde vivi.” (FREIRE, 2013, p. 182). Essa referência à Gisberta⁴ é também um dos acontecimentos verídicos trazido na obra de extrema pertinência temática e política, já que esse caso resultou em protestos para que Portugal avançasse na luta pelos direitos LGBTQIA, ocorrendo a mudança nas leis sobre identidade de gênero, e concedesse direito ao nome social às pessoas transexuais do país naquele ano.

Em outros muitos momentos ainda, a narrativa é levada ao tom de ensaio:

As classificações são só construções político-sociais e sobretudo económicas antes de serem qualquer coisa de científico. Tantos anos a estudar serviram-me para isto, desconstruir tudo o que me aparece à frente.

É necessário mudar as leis de registo civil, retirar as menções de sexo e identidade de género dos documentos oficiais porque na prática causam mais discriminações. Ser catalogado de homem ou ser mulher serve para aumentar as discriminações e para que persistam os jogos de poder, as hierarquias. Nós somos pessoas, temos muitas mais características iguais do que diferentes. (FREIRE, 2013, p. 60).

Assim, torna-se demasiado redutor classificar *Trans Iberic love* em apenas um gênero ficcional, já que as inserções destas diversas formas de texto, de intertexto e de gêneros múltiplos formam um texto-caleidoscópico que possibilita algumas interrogações: até que ponto o romance também não é um ensaio sobre teoria *queer*? Ou ainda, a partir de exemplos anteriores, será que *Trans Iberic love* também não pode ser lido com o caráter de um manifesto?

É possível, ainda, traçar um paralelo de análise por meio do discurso crítico especializado de Elaine Showalter (1994), através da proposta que ela chamará de *gynocritics*, que altera o foco das leituras revisionistas feministas “para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29), em um processo que olha para o texto e suas relações com o corpo, com a linguagem, com a psique e com a cultura da mulher e preocupa-se com o todo do gesto político da produção da escrita feminina em um determinado meio. Assim, em *Trans Iberic love*, romance escrito por uma mulher, temos uma temática que aborda diretamente as relações da psique e dos corpos transexuais, em uma linguagem nitidamente diferenciada, totalmente inserida em um universo, uma cultura (e espaço) transexual e de manifestação política deste(s) grupo(s).

⁴ Gisberta foi uma transexual, brasileira, imigrante ilegal e prostituta que morava na cidade do Porto e que foi torturada e assassinada em 2006.

João Barrento (2016) apontou a novidade destas estruturas na escrita feminina, entretanto temos, nesta obra de autoria feminina e de temática transexual, onde os movimentos *queer* e de resistência LGBTQIA+ têm em suas bases o feminismo, uma fala que é duplamente subversiva ocorrendo, portanto, uma “dupla descategorização” tanto em nível de gênero textual – a que chamaremos de romance/manifesto – quanto crítico-literário.

Ainda, as pautas vividas pelo grupo de militância dos personagens José e Maria são pautas verídicas e de extrema importância para o movimento LGBTQIA+, principalmente quanto à questão da despatologização das identidades transexuais e travestis e que envolve toda a estrutura estético-política do romance/manifesto. São narrados alguns protestos que ocorreram contra a retirada do transtorno de identidade de gênero da classificação internacional de doenças e ações políticas frente às Nações Unidas, sem deixar de lado, contudo, a crítica à atual convivência de alguns grupos LGBTQIA+ às convenções do capitalismo e ao neoliberalismo:

Ir ao psiquiatra, ir ao endocrinologista para harmonar-se e operar-se. Este são os “três passos mágicos”. E aqui começa e termina o processo. És transexual durante este processo, mas depois de te operares passas a encaixar na sociedade e és um homem ou uma mulher. E vendem-te esta solução mágica: começas como Barbie e terminas como Ken, ou vice-versa, e já estás. Ou seja, é-te vendida uma mentira. (FREIRE, 2013, p. 198).

Dessa forma, é impossível, com a leitura do texto de Raquel Freire, desviar o olhar das diversas lutas pelos direitos de igualdade entre as diversas identidades de gênero, já que as quatrocentas páginas escritas (que em alguns momentos soam até como repetitivas, mas que têm sua razão ética e estética) enfatizam a questão da heteronormatividade que nos é martelada diariamente, funcionando como “manual” contra as regras do “normal” e do “saudável” impostas pela sociedade cristã e conservadora.

A personagem Maria corrobora este desconforto, antes mesmo de conhecer José e unir-se a ele na militância política, quando descreve o próprio nascimento e o prévio estabelecimento do gênero feminino que se faz aos fetos:

Acabou de me declarar do gênero feminino. Porquê? Mas ninguém me perguntou nada. Porque é que me enfiar num vestido cor-de rosa? Mãe? Pai? Alguém? Porque é que ninguém me ouve? Que eu nem sequer fui ouvido no acto em que nasci. Como foi declarada minha feminilidade à nascença, a família acreditou que eu ia casar com um homem rico. (FREIRE, 2013 p. 22).

Sobre isso, Paul Preciado (2014), em seu *Manifesto Contrasexual*, acrescenta que a “(hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-

nascido, deve-se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais.” (PRECIADO, 2014, p. 26), ou seja, todo o conjunto de tecnologias linguísticas, médicas, domésticas, sociais heteronormativas impõe a existência de corpos de homem e corpos de mulher e que esse padrão cultural-social-político pré-estabelecido não passa de invocações performativas que devem ser desconstruídas:

As elaborações da teoria queer conduzidas durante a década de noventa por Judith Butler ou por Eve K. Sedgwick evidenciaram que as expressões aparentemente descritivas “é uma menina” ou “é um menino”, pronunciadas no momento do nascimento (ou inclusive no momento da visualização ecográfica do feto), não passam de invocações performativas – mais semelhantes a expressões contratuais pronunciadas em rituais sociais [...] Esse performativos do gênero são fragmentos da linguagem carregados historicamente do poder de investir um corpo como masculino ou como feminino, bem como sancionar corpos que ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero até o ponto de submetê-los a processos cirúrgicos [...] A identidade sexual não é a expressão da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito da reinscrição das práticas de gênero no corpo. (PRECIADO, 2014, p. 28).

No romance, há um esforço para que ocorra essa desconstrução na prática, em toda a história, tanto no processo de transformação física de José e de Maria como também na transformação psicossocial que ambos sofrem através da militância política e do próprio relacionamento amoroso que vivem. Assim, o texto funciona como uma *performance* discursiva ressignificada, já que apresenta os diversos momentos dessa luta e militância, a partir da perspectiva de cada corpo em suas demandas físico-políticas para que os personagens se sintam livres e em paz com suas identidades:

Cada vez que decido partilhar minha intimidade com alguém, começo uma nova vida. Eu sei que todos os corpos são diferentes. E não podem ser trocados da mesma maneira.... Vejo-me a repetir o que li num texto da criança selvagem: - a categoria de gênero inventou-se para reduzir tudo à masculinidade e à feminilidade. O sexo. O sexo é um objeto de poder. Tu estás a dizer-me que o dominas. Que tens esse acesso ao poder. E eu não. (FREIRE, 2013, p. 106).

Assim, a vida dos personagens tem mais do que uma estória a contar, mas representa o discurso político necessário em meio à sociedade que determina e impõe culturalmente o que um corpo deve ser e representar. Judith Butler (2011), em *Bodies that matter*, traz os seguintes questionamentos: “Quais são as forças que fazem com que os corpos se materializem como ‘sexuados’ e como devemos entender a ‘matéria’ do sexo e dos corpos, de maneira mais geral, como a

circunscrição repetida e violenta da inteligibilidade cultural? (BUTLER, 2011, p. 16). Assim, sendo o sexo objeto de poder e sendo os corpos violentados material e ideologicamente, os discursos que estes personagens representam no romance (transexualidade de José, pansexualidade de Maria e todas as outras inúmeras identidades de gênero e possibilidades de existência de um corpo) servem como material de desconstrução da imagem do corpo (binário) que é docilmente e biologicamente naturalizado pela cultura.

Partindo desta leitura desconstrucionista, há ainda a possibilidade de se aferir que Maria não é somente o duplo de José, mas que ela e José podem ser partes representativas de uma mesma pessoa e das múltiplas possibilidades identitárias que um mesmo corpo pode ter. José desperta a masculinidade de Maria, fazendo com que ela deseje se vestir de *drag king* e também com que perceba seu lado masculino. O mesmo acontece quando Maria ao mesmo tempo apoia e questiona a identidade trans de José e a necessidade de adaptar o corpo para ser aceito pelo sistema binário de gêneros que regula a sociedade normativa. Trata-se de uma alteridade que transcende os limites corporais, territoriais, temporais e textuais. Os personagens de *Trans Iberic love* transitam entre diferentes gêneros literários, assim como transitam por diferentes gêneros sexuais. A desestabilização de gêneros se realiza por meio do uso do gênero neutro, bem como uma desestabilização do gênero textual ao qual a obra pertence e o espaço físico fragmentado onde os personagens se (des)estabelecem. Tal desestabilização reflete a própria condição inerente ao ser transexual na sociedade binária, característica já consagrada do sistema social patriarcal que marca a modernidade e que começa a ser desconstruído e questionado desde o início do século XX. E essa desestabilização de gêneros representa uma dura crítica ao modo econômico do sistema capitalista, que tenta manter a sua força através da massificação das mentes e dos corpos.

E as formas textuais do romance, ou ainda do ensaio ou manifesto, insistentemente buscam, através das ferramentas literárias, desconstruir esses sistemas hierárquicos de poder heteronormativo que têm mantido não só as categorias de gênero e sexo, mas também literárias. Temos, portanto, ao mesmo tempo, uma linguagem explícita e fortemente política e, ao mesmo tempo, uma linguagem cravada de sensibilidade poética: “Ele toca-me e eu fico mar. / Ele entra mar adentro./ Ele vem-se e faz-me vir em ejaculações oceânicas.” (FREIRE, 2013, p. 119). Tem-se, assim, diversas pausas entre as variadas formas de texto que soam como suspensões sensoriais do meio surdo que o processo e o meio heteropatriarcal mantêm.

É este, talvez, o gesto mais poderoso da literatura e que se faz tão nítido em todo projeto político de Raquel Freire: a manutenção de um espaço de liberdade, mesmo que muitas vezes utópico, mas que é capaz de, ao mesmo tempo feroz e sutilmente, transformar discursos retrógrados e libertar papéis alienantes enraizados em nossa cultura e sociedade.

FURLAN, V. L. For a “new narrative (dis)order”: a reading of *Trans Iberic love*, by Raquel Freire. **Itinerários**, n. 48, p. 151-163, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *Facing the need of an increasingly struggle for (re)affirmation of gender freedom in a globalized context both physically and politically, Trans Iberic love, by Raquel Freire establishes the place of literature as a force of deconstruction of binomial and retrograde discourses in a heteronormative society. In this sense, the author’s ideological and creative position institutes dialogic contacts with the criticism of João Barrento (2016) when he defends the existence of a new narrative disorder on the female writings in the contemporaneity. From the analysis of the various narrative strategies, it is possible to point out the multiple deconstruction that this work presents, from the narrator who shatters into non-binary voices and activist and transsexual characters, to the deconstruction of textual form and genre, since the category of romance becomes insufficient in a work that can also be read as an essay on queer theory or as a manifesto. Thus, with this brief reading, we will try to demonstrate that this narrative “(dis)order” in literature, as well as in gender, gynocritical and queer theories studies, function as tools to ventilate what escapes the social norm and resists to the categorization and homogenization in a society of alienating cultures and roles.*

■ **KEYWORDS:** *Gender deconstruction. Queer. Raquel Freire.*

REFERÊNCIAS

BALTRUSCH, B. Sobre o Trans-ibersimo como Metanarrativa. José Saramago entre Universalismo e Pós-Colonialismo.” *In*: GROSSEGESSE, O. (org.). **O estado do nosso futuro: Brasil e Portugal entre identidade e globalização**. Berlim: Edition tranvia Verlag Walter Frey, 2004. p. 111-133. Disponível em: https://www.academia.edu/223010/_Sobre_o_Trans-iberismo_como_Metanarrativa._Jos%C3%A9_Saramago_entre_Universalismo_e_P%C3%B3s-colonialismo_. Acesso em: 6 nov. 2017.

BARRENTO, J. A nova desordem narrativa; a escrita feminina. *In*: BARRENTO, J. **As chamas e as cinzas**. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand, 2016. p. 57-87.

BUTLER, J. **Bodies that matter**. On the Discursive Limits of “Sex”. Trad. Magda Guadalupe dos Santos e Sérgio Murilo Rodrigues. New York: Routledge, 2011 [1993]. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1740575/mod_resource/content/2/BUTLER.%20Judith.%20Bodies%20that%20matter_introdu%C3%A7%C3%A3o%20em%20port.pdf. Acesso em: 6 nov. 2017.

FREIRE, R. **Trans Iberic love**. Lisboa: Divina Comedia Editores, 2013.

PRECIADO, P. **Manifesto Contrassexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro São Paulo: N-1 edições, 2014.

REAL, M. **O romance português contemporâneo** (1950-2010). Lisboa: Caminho, 2012.

SEDGWICK, E. **Between men**: english literature and male homosocial desire. New York, Columbia University Press, 1985.

SHOWALTER, E. A Crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buraque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.



ANTONINO, O HOMEM MARICAS: ESTIGMA E PRODUÇÃO DA DIFERENÇA EM *O FILHO DE MIL HOMENS*, DE VALTER HUGO MÃE

Rafaella Cristina Alves TEOTÔNIO*

- **RESUMO:** O artigo analisa a construção do personagem Antonino no romance do autor português Valter Hugo Mãe, *O filho de mil homens*, observando como, a partir de uma estratégia narrativa que remete à fala social, o autor representa uma visão estigmatizada do sujeito homossexual. O texto reflete sobre a construção social e discursiva de gênero em uma sociedade de ordem heteronormativa, visando, a partir das teorias de Judith Butler (2010) e Stuart Hall (2016), bem como da análise do texto literário, discutir sobre estigma, estereotipagem e produção da diferença.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Antonino. Diferença. Gênero. Sujeito. Valter Hugo Mãe.

Em *Problemas de gênero*, Judith Butler (2010, p. 38) pergunta: “em que medida as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito, e, a rigor, o *status* auto-idêntico da pessoa?”. A problemática que supõe esta pergunta propõe entender como o gênero constrói a identidade do sujeito, não sendo possível significar as pessoas sem a marca de gênero. Em *O filho de mil homens*, a diferença constrói os personagens. É ela que marca as representações dos sujeitos minoritários a partir de uma estratégia narrativa que revela uma fala social, em que o narrador heterodiegético parece colher do ambiente em que se passa a história os discursos sobre esses sujeitos, designando suas identidades. Na narrativa, os personagens que não são evocados pelo narrador por epítetos, por se constituírem como indivíduos que estão de acordo com a ordem normativa, designam os personagens fora dessa ordem com epítetos relativos à diferença que os marcam. Desse modo, o personagem Antonino é tido como o “homem maricas”:

Muitos anos passados, apareceu por ali um homem maricas que vinha ver a Isaura de longe, a dizer-lhe bom dia e a sorrir. Era um homem dos que não gostavam de raparigas e precisavam de fazer de conta. Aparecia pelo campo

* UFPE – Universidade Federal de Pernambuco – Centro de Artes e Comunicação – Departamento de Letras – Recife – PE – Brasil. 50710-250 – faelacristina@hotmail.com.

grande e queria meter conversa com ela que, magra e muito muda, o enxotava entre os bichos sem querer conversa. A vizinhança dizia, mesmo sem certezas, que era um homem com histórias horríveis, encontrado nos ermos a falar com estranhos, com outros homens, que tinha sido visto a subir as calças ao pé das águas onde os trabalhadores nadavam. Sabiam todos que havia crescido errado, diferente dos outros rapazes, diferente das pessoas. (MÃE, 2011, p. 53).

Em *O filho de mil homens*, o narrador tenta contar a história a partir do discurso social, tentando abster-se dos julgamentos e das informações lançadas sobre os personagens. Trata-se de uma estratégia narrativa que busca reconstruir um ambiente onde as diversas vozes constroem imagens preconceituosas dos sujeitos. A maneira de contar do narrador, como se tivesse escutado a história e quisesse transmiti-la, reforça a característica fabular da trama, próxima a uma história oral. O narrador parece colocar as palavras nas bocas dos outros. Assim, nesse trecho, ao falar de Antonino, ele reproduz a voz da “vizinha”, além de cunhar o personagem como “o homem maricas”, da mesma forma que cunha outros personagens no decorrer da narrativa, enfatizando suas condições marginais e a forma como são vistos pela comunidade. É a partir da reprodução desses discursos que o narrador consegue reconstruir, pelas imagens dadas desses sujeitos, a maneira como a sociedade demarca e reprime os corpos.

Para Butler (2010), não existe um “eu” fora da linguagem. O gênero é uma construção discursiva onde a sociedade, a partir da linguagem, opera na criação da identidade de gênero dos sujeitos. Na esteira de Michel Foucault (2010), que concebe o discurso como “grandes grupos de enunciados” que controlam a forma como os sujeitos percebem, falam e apreendem os momentos históricos específicos, a autora discute sobre a construção da heterossexualidade compulsória:

[...] a ordem dominante pela qual os homens e as mulheres se veem solicitados ou forçados a ser heterossexuais. Butler declara que as identidades de gênero que não se conformam ao sistema da “heterossexualidade compulsória e naturalizada” mostram como as normas de gênero são socialmente instituídas e mantidas. (SALIH, 2013, p. 71).

Ao trazer à cena literária personagens que retomam mundos possíveis, Valter Hugo Mãe concebe uma narrativa onde aquele que conta, o narrador, o faz a partir dos discursos que “ouve”, sendo esses discursos de exclusão. Pela história, o leitor só pode conhecer Antonino pelas imagens que os outros criam sobre ele, assim como os demais personagens minoritários. A elaboração desses personagens é dada justamente pelo discurso que se tem sobre eles. Assim, Antonino é considerado como um ser diferente e repugnante por não seguir as normas dominantes naquela sociedade. Desse modo, a identidade homossexual de Antonino é elaborada pelo

discurso que se tem sobre a homossexualidade. Nesse sentido, a subjetividade deste personagem perde-se, pois ele só pode ser observado a partir do que os outros criam sobre a sua sexualidade. Ou seja, o fato de ser compreendido como homossexual marca a sua identidade, de modo que ele não consegue existir fora dela:

Diziam que o Antonino não se podia sentar porque lhe doía o cu. Também faziam a versão cor-de-rosa, não qual os homens maricas, por serem delicados, se adoçavam durante horas e enfeitavam com as penas dos pavões e depois respiravam só o perfume das flores para soltarem gases bem cheirosos. Diziam que lhes nascia veludo nas nádegas e tinham uma tabuleta a dizer pode entrar, como se fossem tão abertos que dentro do cu fizessem um salão de baile. (MÃE, 2011, p. 99).

O modo como a sociedade representada no romance compreende a homossexualidade, em suas imagens bizarras e preconceituosas, é o modo como compreendem Antonino, estigmatizando-o como o “homem maricas”. Assim, a narrativa constrói-se a partir da relação de alteridade entre o olhar dos sujeitos que correspondem à norma sobre os corpos dos sujeitos que a subvertem. A ilustração dessa problemática social pela narrativa alia-se a compreensão de Irving Goofman (1975, p. 11) sobre o *Estigma*. Para ele “a sociedade estabelece os meios para categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias”.

Dessa forma, a principal questão tratada pelo romance *O filho de mil homens* diz respeito à produção da diferença. Nesse sentido, o enfoque em uma narrativa que se aproxima da fábula desenha a maneira como a sociedade, a partir da linguagem, produz os sujeitos, o que faz recordar o pensamento de Foucault (2010) sobre a conexão entre poder e conhecimento. Os sujeitos marcados pela diferença são produzidos, representados na narrativa a partir das imagens dadas por outros personagens. A primeira interpretação que o leitor pode ter sobre esses personagens “diferentes” vem dessa relação desigual que revela também o poder de um grupo social sobre outro. Ou seja, os personagens “normais” são aqueles que designam os “anormais”, os que não correspondem à norma estabelecida, como é possível observar no fragmento sobre a personagem anã:

Pouco mais de oitenta centímetros que nem assomavam acima dos muros mais baixos dos caminhos. Era assim como um ser mais rasteiro a passar sem que se visse, sem que alterasse as vistas, sem que fosse gente. Nem é gente, pensavam as pessoas. É uma pessoa pequenina, como uma criança que envelhece e não deixa de o ser. Fica sempre criança e perde a mãe. Precisa que cuidem de si. Não é gente como a gente. E a anã, sem ouvir tanto do que diziam ou saber tanto do que pensavam sobre si dizia uma e outra vez que esperava ainda por um

homem com maneiras delicadas que quisesse ficar consigo. Achava que havia um homem para amar cada mulher. As outras, quase um metro acima de si, não sabiam se uma mulher podia ser tão pequena. (MÃE, 2011, p. 25).

Ambientado em um universo rural e interiorano, o romance conta a história de sujeitos que, por suas condições, unem-se em prol de seus afetos. Crisóstomo, pescador solitário, encontra Camilo, órfão da anã, fazendo-se então pai e filho. Isaura, rejeitada pelo noivo, encontra em Antonino, homossexual discriminado pela mãe e pela vizinhança, uma amizade, assim como encontra em Crisóstomo um marido. As histórias de rejeição e de solidão são transformadas pelo encontro dos personagens e pela pretensa lição que o livro revela ao leitor, já anunciada em suas primeiras páginas: “Acreditou que o afeto verdadeiro era o único desengano, a grande forma de encontro e de pertença. A grande forma de família” (MÃE, 2011, p. 11-12). Nessa história, que mais parece uma fábula pela organização narrativa estruturada, os personagens são representações de sujeitos marginalizados na sociedade. Tais personagens configuram-se como tipos encontrados fora do livro: a mulher, Isaura, rejeitada por ter mantido relações sexuais antes do casamento, tida como “solteirona” e “desonrada”, sofrendo com a visão patriarcal da comunidade e da própria família que acredita que somente um casamento poderá salvá-la; Antonino, homossexual, tido como “diferente” e “repugnante” e a anã, desprezada pelas outras mulheres da trama por sua condição física.

Antonino, o homem maricas

Em *O filho de mil homens*, Valter Hugo Mãe elabora uma espécie de radiografia do preconceito na sociedade. A ideia do preconceito é representada pelo modo como os sujeitos são tratados no universo do romance. Para isso, a articulação da narrativa e o modo como o autor edifica as representações de sujeitos tidos como minoritários buscam dar ao leitor, de maneira didática, o sentimento de “ser diferente”. Antonino, o personagem homossexual, designado pelo epíteto de “homem maricas”, é descrito como um ser diferente e repugnante, noutras delicado e frágil, características que se conectam à sua identidade homossexual: “A Isaura confundia-o com as flores. Via-o delicado e pensava que ele era frágil e imprestável como as flores” (MÃE, 2011, p. 53).

Essa ilustração corrobora a discussão proposta por Stuart Hall (2016) em *Cultura e representação* sobre a produção da diferença e a criação do estereótipo. Para Hall, o estereótipo é produzido pela repetição de imagens e discursos sobre sujeitos que estão à margem das normas estabelecidas pela hegemonia. Ou seja, a estereotipagem é uma estratégia utilizada para marcar a diferença dos sujeitos marginalizados. Elaborando uma distinção entre tipo social e estereótipo, Hall (2016, p.192) define a estereotipagem:

A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “Outro”, entre “pessoas de dentro” (insiders) e “forasteiros” (outsiders), entre nós e eles. A estereotipagem facilita a “vinculação”, os laços, de todos nós que somos “normais” em uma “comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos “Eles”, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, “que estão fora dos limites”.

Hall (2016) discute principalmente como a estereotipagem funciona na cultura, observando como as imagens dos sujeitos minoritários são construídas por representações que reforçam a “diferença” e produzem identidades geralmente negativas. Em *O filho de mil homens*, a partir da narração, Valter Hugo Mãe busca tornar visível a produção de estereótipos sobre os sujeitos “diferentes” a partir das falas dos personagens “normais”, mas também se utiliza dessa linguagem estereotipada para defini-los, dando o efeito de reforço do estigma que os marcam. É possível observar esta configuração com alguns trechos do romance:

Falavam dele efetivamente como de um ser aberrante com algum mistério e muito terror. Era como acreditar no lobisomem, nos vampiros ou num morto-vivo. Contavam piadas como se do cu de um maricas nascessem feras metidas tripas adentro a fazer ninho. Riam-se como se por ali, como por bocas dentadas, o cu dos maricas triturasse as cadeiras onde se sentava. Diziam que comia esterco porque o mau gosto o fazia apreciar espeluncas e fossas. O Antonino, no anedotário ridículo da vizinhança, era fecal, putrefacto, morto. (MÃE, 2011, p. 98-99).

A descrição sobre Antonino é impiedosa. O narrador enfatiza o modo como os outros, “os normais”, percebiam-no, imagens que constroem o estereótipo sobre o sujeito homossexual. É interessante perceber como o narrador que antes parecia sumir diante da narração retorna para trazer à descrição, em tom picaresco, um ponto de realidade. O narrador afirma a sensação que provavelmente o leitor terá ao ler as impressões sobre a homossexualidade e assume o ridículo dessas imagens. O caráter burlesco, folclórico, das analogias que a vizinhança, pela boca do narrador, faz de Antonino e da homossexualidade ressalta como o sujeito homossexual é compreendido em uma sociedade de ordem heteronormativa. O que parece apenas literatura ancora-se à realidade por ser fielmente chocante. Ao assumir como ridículas as analogias feitas sobre Antonino, o narrador imprime o efeito de choque na narrativa:

[...]o velho Alfredo assim lho repetiu: os maricas, de tanto insistirem, ainda hão-de ensinar a humanidade a nascer pelo cu. Era um conceito difícil e malcriado para uma criança, mas significava um pouco o que diz o ditado da água mole na pedra dura, que de tanto investir há-de furar. Os maricas, de tanto o quererem, hão-de fazer do cu um lugar todo ao contrário. Ao Camilo importava saber se as pessoas que daí nasciam seriam normais. O velho Alfredo, a aterrorizar o pequeno, dizia-lhe que se calhar nasciam sem cabeça ou com olhos de pepino ou teriam braços moles sem ossos e buracos na pele. (MÃE, 2011, p. 107-108).

Esse tom burlesco da narrativa que mostra imagens estereotipadas e absurdas da homossexualidade revela não apenas o ridículo do imaginário social acerca dos sujeitos homossexuais, mas também encontra nessas imagens o modo como as visões hegemônicas associam a diferença ao negativo. No caso, os homossexuais são comparados com monstros ou formas abjetas. Essas comparações correspondem a uma forma de reduzir o sujeito, mas também ligam essas imagens a um aspecto folclórico, fantasioso. De acordo com Hall (2016), a produção dos estereótipos é configurada de diversas maneiras pela cultura, marcando a diferença dos sujeitos tidos como “anormais” dos “normais”. Desse modo, a criação do sujeito “diferente” procura reduzi-lo e objetificá-lo, produzindo um sujeito negativo e monstruoso, assim como cria imagens que em sua fantasia marcam a diferença:

O ponto importante é que os estereótipos referem-se tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como “real”, e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade – o significado mais profundo – **encontra-se no que não está sendo dito, mas está sendo fantasiado, o que está implícito, mas não pode ser mostrado.** (HALL, 2016, p. 200, grifos do autor).

Pensando nisto, percebe-se, pelas imagens absurdas e abjetas acerca da homossexualidade construídas pela narrativa de *O filho de mil homens*, que o modo como os personagens “normais” falam sobre Antonino sinaliza a sua rejeição. Os aspectos que a narração põe em destaque ampliam a dimensão da rejeição do sujeito homossexual, utilizando-se das analogias absurdas e abjetas, em que as descrições reduzem o personagem, comparando-o a bichos e monstros. A fantasia, o folclore, a lenda do sujeito homossexual monstruoso, pervertido e abjeto é criada, apresentando a aversão de uma comunidade que entende a homossexualidade de Antonino como uma doença. Esse aspecto se acentua também pela relação entre o personagem e sua mãe, Matilde. Quando Matilde resgata Antonino logo depois dele ter sido espancado, percebe-se o nojo da mãe perante o corpo homossexual do filho:

O Antonino deitou-se à cama, porque a Matilde não teve coragem de o levar ao hospital, e comeu sopa e cuspiu sangue. A mãe, em protesto, fechou-lhe o quarto como a um cão e fê-lo sentir o asco que a acometia entregando-lhe as refeições à distância, não dizendo mais nada. Pousava a bandeja com o prato e a água na camilha e saía. Não olhava para ele. Escusava-se a olhar. Tinha-lhe deixado pomadas e comprimidos. Quando era preciso algo mais, ele batia à porta e ela permitia que fosse à casa de banho. Acontecia ter de esperar, enquanto ele tratava dos campos e dos animais. Depois, ela recolhia as toalhas com luvas e imergia-as em água e lixívia por horas. Ia metê-las ao tanque com muito sabão para se esquecerem de ter encostado na pele do Antonino. De todo o modo, ela nunca as usaria. Seriam dele, para ele, enquanto sobrevivesse. (MÃE, 2011, p. 90).

O sentimento de asco da mãe pelo corpo do filho ressalta a rejeição sofrida pelo sujeito homossexual. As imagens grotescas e asquerosas que elaboram as descrições de Antonino dão à narrativa a dimensão desumana do preconceito. O corpo é o elemento utilizado para que o efeito da violência tanto simbólica quanto física contra Antonino tenha ênfase. A exploração da imagem do corpo, principalmente do “cu” de Antonino, revela como a estrutura da produção da diferença está ligada ao fetiche.

Voltando a Stuart Hall (2016) e sua concepção acerca do estereótipo, o autor percebe como o fetiche é um dos componentes da estereotipagem, produzindo sujeitos marcados pela diferença: “Esta substituição do todo pela parte, de um sujeito por uma coisa – um objeto, um órgão, uma parte do corpo – é o efeito de uma prática representacional muito importante, o fetichismo” (HALL, 2016, p. 205). O “outro” é marcado em sua diferença a partir da redução do seu “todo” a um aspecto físico, a uma “parte” sua. No caso da representação de Antonino, as imagens estereotipadas que os outros personagens trazem dele referem-se, principalmente, ao cu. Mas o cu está não só como uma “parte” de Antonino, mas como uma “parte” do sujeito homossexual, e, portanto, torna-se o “todo” de Antonino e também o símbolo da sua homossexualidade desprezada.

Quanto a esta redução do corpo homossexual masculino que faz com que o cu, a partir da elaboração da estereotipagem, seja o símbolo da homossexualidade, percebe-se que associar o homossexual ao ânus é também uma maneira de o depreciar, expô-lo a uma identidade degradada. Nesse sentido, a estética grotesca que Valter Hugo Mãe geralmente utiliza em suas narrativas como forma de ampliar aspectos da realidade ao exagero e proporcionar um efeito de choque é o viés mais adequado para direcionar o leitor à experiência da degradação humana. Tem-se o rebaixamento do humano a partir da redução do corpo às partes baixas, no caso, o cu, explorando a sua imagem de degradação. Frente ao riso patético do grotesco que encobre a realidade, há o abismo do horror que se apresenta.

O corpo na narrativa de *O filho de mil homens* transforma-se então no elemento capaz de apresentar o estigma dos personagens minoritários. É a corporalidade visível que se alia à marcação da diferença e que ilustra essa diferença como a justificativa para a sua rejeição. Como afirmou Paul B. Preciado (2014, p. 31), “a arquitetura do corpo é política”. O corpo é o espaço material para a produção da identidade estigmatizada. O estigma é a marca visível desse corpo, mas também é a marca imposta a esse corpo. Por isso, há o enfoque no corpo de Antonino, em sua maneira delicada, “diferente dos outros rapazes”. Uma atribuição da sexualidade à imagem do corpo, assim como a atribuição no corpo do efeito de rejeição dos “normais”:

A outra perguntava: e não lhe dá nojo, a lavar-lhe as roupas e as louças. Ainda apanha doenças com isso de mexer nas porcarias do corpo dele. A Matilde dizia que sim, que lhe dava nojo, mas também achava que ainda era só uma delicadeza, não era sexual. Talvez nunca viesse a ser sexual. Mate-o, como se faz aos escaravelhos que nos assustam. São um nojo quando se põem aí a voar na primavera. A vizinha insistia: o seu rapaz é maricas para a vida inteira, que ele abana-se como os galhos e tem mais flor do que a amendoeira. (MÃE, 2011, p. 87).

A reiteração da imagem da diferença marcada no/pelo corpo pressupõe que, assim como o gênero, o corpo também é construído discursivamente. Essa ilustração da narrativa ancora-se ao conceito de gênero discutido por Butler (2010). Para a autora, o gênero, assim como o corpo, é significado, produzido e construído no interior dos discursos de um regime de poder:

Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo vir a existir na (s) marca (s) do gênero e por meio delas? (BUTLER, 2010, p. 27).

Dessa forma, é possível compreender como o elemento do corpo surge na narrativa como principal foco do narrador na descrição dos personagens, mas também sugere a ligação entre gênero e identidade. A identidade homossexual é construída a partir desse discurso social que elabora uma ideia normativa dos gêneros. Butler (2010, p. 28) aponta que o gênero, por ser construído discursivamente, é também relacional:

Embora os cientistas sociais se refiram ao gênero como um “fator” ou “dimensão” da análise, ele também é aplicado a pessoas reais como uma “marca” de

diferença biológica, linguística e/ou cultural. Nestes últimos casos, o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto. Algumas teóricas feministas assumem ser o gênero “uma relação”, aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual.

Ou seja, o gênero se constrói em um conjunto de relações que regulam as diferenças em um regime de gênero em que a heterossexualidade é concebida como matriz. Nesse sentido, como Butler elabora, os gêneros inteligíveis, aqueles que correspondem à coerência da simetria sexo-gênero-prática sexual e desejo, em outras palavras, a heteronormatividade, marcam os que são “incoerentes” a esta simetria como o “outro”.

Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2010, p. 38).

O personagem Antonino é apresentado a partir das imagens que mostram a sua diferença perante os outros homens. A sua identidade enquanto pessoa é atrelada à sua “incoerência de gênero”. Desse modo, não sabemos quem é Antonino senão pela marca da sua diferença. Sua identidade é construída nesta relação de alteridade que se traduz como uma relação de oposição, normal/anormal, onde a performance de gênero sobressai a qualquer outra característica. Ele é o sujeito homossexual, o homem maricas.

Como Butler (2010, p. 37) formulou:

Seria errado supor que a discussão sobre a “identidade” deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as “pessoas” só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero.

Ao expor a rejeição do personagem Antonino por seu estigma homossexual, Valter Hugo Mãe buscou retratar em etapas a experiência do sujeito homossexual. Para isso, vemos que o percurso de Antonino percorre alguns pontos fundamentais para a compreensão dessa experiência. Nesse sentido, há no romance uma evolução desse personagem, configurando-se como em um romance de formação. Mesmo que a narrativa não seja somente sobre Antonino, há um percurso cronológico sobre

esse personagem que remonta sua vida enquanto infância e adolescência para a vida adulta, assim como também elabora uma trajetória do seu reconhecimento de si. Essa trajetória é a mais importante, pois elenca os fatos representativos para a experiência do sujeito homossexual em uma sociedade de ordem heteronormativa. Assim, as etapas observadas nesta construção refletem a situação de preconceito, a relação mãe e filho (homossexual e família), a descoberta de si, a aceitação da comunidade e o final feliz. As últimas etapas, a aceitação da comunidade e o final feliz remetem ao significado geral da trama, que, como explícito em suas primeiras páginas, busca ser uma narrativa de cunho didático e moral sobre a importância do afeto.

Desse modo, o que é percebido na narrativa de Valter Hugo Mãe é a tentativa de elaborar uma representação próxima à experiência do homossexual na realidade (mesmo que o final feliz destoe do que acontece muitas vezes na vida real). Assim, as etapas que caracterizam a evolução do personagem Antonino são significativas para entender os temas que perpassam a questão da condição do sujeito homossexual. O preconceito, do qual tratei mais profundamente até agora, é um ponto forte na trama e alia-se à representação da ideia de estereótipo e produção da diferença. O tema do preconceito é expresso na narrativa de forma crua e configura o efeito intenso pela crueza da descrição das imagens de homofobia, mas também proporciona ao leitor a empatia perante o personagem Antonino:

A vizinha, mais fácil a dizer as coisas, contava-lhe que pelas redondezas os poucos casos daqueles tinham sido tratados em modos. Uns racharam os filhos ao meio, outros mandaram-nos embora espancados e sem ordens para voltar, e um homem até subiu pelo cu acima do filho uma vara grossa e pô-lo ao dependuro para todos verem. Era uma bandeira. E quem via tinha-lhe tanto horror quanto desprezo. (MÃE, 2011, p. 87).

Novamente, a imagem do cu retorna como símbolo. No trecho acima, vemos a representação da homofobia de forma crua e intensa, proporcionando a caracterização do horror da violência sofrida pelos sujeitos homossexuais em uma sociedade que busca punir os sujeitos que performam um gênero “incoerente”. No próximo trecho, o autor busca também representar a legitimação da violência homofóbica pelo Estado:

Os polícias nem queriam saber. Se um maricas desaparecesse, eles faziam umas perguntas tolas e iam-se embora sem resistência. Era tão habitual que o povo tivesse juízo para essas decisões antigas, não importava que a lei quisesse outra coisa, porque todas as pessoas sabiam o que estava certo desde há muitos mil anos. (MÃE, 2011, p. 87).

Nesse fragmento, é possível observar como o narrador começa a entoar uma opinião, mesmo que tímida, sobre o que conta. Inicia-se na narrativa uma intromissão afetiva do narrador que contava os fatos tentando abster-se, mas, à medida que os personagens vão ganhando mais destaque, busca criar um efeito de empatia no leitor. Na narração sobre a relação entre a mãe Matilde e o filho Antonino, o narrador busca contar essa história de modo a criar no leitor uma espécie de compaixão pela mãe que rejeita o filho. A cena que revela o sentimento da personagem Matilde perante o filho homossexual mistura delicadeza e complexidade:

A Matilde, talvez por criar viúva o seu único filho, enojava-se do mesmo jeito mas agia diferente. Não teria coragem para desfazer um filho, o único filho, que tanto trabalho e sonho lhe dera. Se, pelo menos, o pudesse mandar embora, mesmo que não tivesse mais familiares, nem muito para onde ir. Ficariam sozinhos um do outro. A Matilde queria acreditar que, mandado embora, o filho poderia resolver o problema, como se longe dali ele não florisse, não gesticulasse, não subisse um tom nas sílabas mais bonitas das palavras quando falava a rir, talvez longe dali não fosse maricas. Talvez porque ela também tivesse culpa. Era culpada duas vezes, uma de o ter feito assim, outra de não encontrar solução. Respondia à vizinha que o Antonino era só um miúdo, e nem gostaria de rapazes porque ainda sequer tinha idade para gostar de raparigas. Era só um criança mais enfezado nos modos e com poucas conversas. (MÃE, 2011, p. 88).

A exposição do sentimento da mãe amplia o caráter desumano do preconceito. Diante da sugestão da vizinha que diz a ela que mate o filho, o afeto, ainda que dividindo espaço com o nojo, prevalece. Matilde se sente culpada por pôr no mundo um filho homossexual. Esse trecho faz parte da etapa da relação mãe e filho na experiência da condição homossexual. Antonino, rejeitado pela comunidade, não encontra nem mesmo na mãe um apoio. A própria mãe se sente indecisa quanto ao que deve sentir: de um lado o afeto pelo filho que a faz converter a culpa de Antonino para si; de outro, a rejeição e o nojo que compartilha com a comunidade perante a homossexualidade. Isto confere à narrativa a exposição dos afetos a que são acometidos os personagens e lhes dão a complexidade do humano. Não há, de um lado, “os normais” como os maus, nem há “os anormais” como bons. Há pessoas complexas que buscam agir diante de seus afetos e crenças. Essa caracterização aponta para a ideia de uma transformação possível dessa realidade, uma aprendizagem pelo afeto. Matilde, ao mesmo tempo em que tem ódio do filho, não consegue rejeitá-lo. Por expor esse sentimento de dualidade de Matilde, Valter Hugo Mãe consegue fazer com que esse personagem demonstre a sua humanidade e dá uma pista para a transformação que ocorrerá mais adiante.

O preço dos pardais

Depois de conhecermos Antonino pelas imagens preconceituosas dos outros personagens, o próximo percurso de sua trajetória continua pelo viés do preconceito. Até então, só supomos que Antonino seja um sujeito homossexual pela ótica social que significa as marcas de gênero “incoerentes” do seu corpo. Não há na trama de início nenhuma cena que mostre o personagem vivendo sua sexualidade. Antes de se compreender enquanto homossexual, Antonino já é marcado pelo estigma por não corresponder ao modo como é entendida a masculinidade naquele universo. A cena em que é espancado pelos homens que o veem próximo ao riacho mostra a diferença de Antonino perante os homens de gênero “coerente” e descreve a interdição do desejo homossexual:

Não foi verdade que tivesse baixado as calças. Não estava a tocar-se. Quando um dos homens o apanhou, ele estava apenas agachado a dar uns passos para longe, a ver como sair dali do mesmo discreto modo como chegara. Mas parecia um bandido a roubar sorrateiramente quando deu uns passos em jeito de saída. Que diabo haveria de ter roubado, se levava os bolsos vazios. Parecia um bandido e, por azar, era o moço maricas, filho da Matilde, de que já muita gente começava a falar. O homem deitou-lhe a mão e esticou-o à sua frente. Entre as pernas do rapaz preponderava o seu pensamento. O homem apertou-o assim mesmo. A mão entre as pernas do rapaz como se fosse de espremer-lhe o pênis até o fazer rebentar. O Antonino gritou de dor. Quando os outros se aperceberam do rapaz maricas tombado de joelhos, vieram da água como estavam e não se cobriram. Expuseram-se como machos normais, com o direito absoluto, retirando ao rapaz qualquer desculpa ou dignidade. (MÃE, 2011, p. 93).

Essa cena também busca restituir a experiência absurda da homofobia e é uma ilustração que descreve a ligação entre norma e violência. Conexão que Pierre Bourdieu (2002) observou no comportamento violento dos homens como uma estratégia para manter o *status* de dominador. Para Bourdieu, a violência é utilizada pelos homens para manter o *habitus viril* da masculinidade.

Percebe-se, nesse sentido, que há uma ligação entre violência e manutenção da ordem. Butler (2010) também aponta para esta questão quando reflete que o regime de gênero se utiliza de métodos coercitivos. Mas há também uma leitura diferente sobre a punição da diferença no interior da norma. É o que elabora Guy Hocquenghem (2009, p. 21) ao discutir que, no medo da homossexualidade, esconde-se um desejo latente: “*Lo que causa el problema no es el deseo homossexual sino el miedo a la homosexualidad*”¹. Para Hocquenghem, o medo da homossexualidade

¹ “O que causa o problema não é o desejo homossexual, mas o medo da homossexualidade” (Tradução minha).

esconde o desejo homossexual. A repressão torna-se paranoia e a homossexualidade é perseguida:

La constitución de la homosexualidad como categoría separada va a la par con su represión. De ahí que nos extrañemos al descubrir que la represión anti-homosexual es en sí una expresión desviada del deseo homossexual. La actitud de lo que se ha convenido en llamar “la sociedad” es, desde este punto de vista, paranoica: sufre de un delirio de interpretación que le lleva a captar en todas partes indicios de una conspiración homossexual contra su buen funcionamiento². (HOCQUENGHEM, 2009, p. 27).

Para ilustrar esta compreensão de Hocquenghem (2009), voltemos à cena do espancamento de Antonino:

O primeiro homem jurou que ele estava de calças arreadas a tocar-se. Dizia: estava a comer-se de nós, a pensar em nós. Passou por todos a sensação estranha de o Antonino lhes tocar sexualmente. Num instante, todos sentiram na imaginação o que seria um cachopo daqueles sobre os seus corpos. Quando o primeiro o esbofeteou, já um segundo lhe levava o pé ao peito. Pela raiva, tanto lhe pediam explicações como o esganavam. E ele foi ficando pelo chão, reagindo menos, rastejando, julgando que à beleza dos homens correspondia a fúria, a bestial crueldade. (MÃE, 2011, p. 93).

A violência responde à rejeição da possibilidade de desejo homossexual. É a forma que os homens, como mostra o trecho do romance, encontram para expurgar o desejo e manter a pureza da masculinidade. Com essa representação, Valter Hugo Mãe empreende uma tentativa de compreender a homofobia e põe desnudo o moralismo dessa sociedade. Além de pensar o preconceito como um dos elementos da condição existencial do sujeito homossexual, trazendo assim uma reflexão sobre a diferença e a violência de gênero, a narrativa de *O filho de mil homens* também propõe pensar sobre outro elemento que emerge desta condição social, o fato biológico como determinante social, natureza *versus* cultura. Essa discussão tem conexão com a etapa do reconhecimento de si do personagem Antonino. Antonino é um sujeito marcado pelo estigma da homossexualidade, mas ainda não havia experimentado em sua sexualidade o desejo homossexual que lhe era interdito antes mesmo de se concretizar. Ele é impedido de viver livremente

² “A construção da homossexualidade como categoria separada segue em par com sua repressão. Estranhamos ao descobrir que a repressão anti-homossexual é em si uma expressão desviada do desejo homossexual. A atitude do que se convencionou chamar de “a sociedade” é, deste ponto de vista, paranoica: sofre de um delírio de interpretação que leva a ver em todas as partes indícios de uma conspiração homossexual contra seu bom funcionamento” (Tradução minha).

o seu ser, pois a construção desse personagem revela que até então Antonino só é compreendido como homossexual pelos outros, pois para ele sabia somente que havia “nascido diferente dos outros homens”. Quando o desejo enfim se estabelece com persistência, Antonino busca vivê-lo em respeito a si próprio. O trecho do romance em que ele se masturba dá a proporção da naturalidade com que o desejo emerge para Antonino em meio à rejeição:

Procurando-se, o Antonino sentara-se na cama a meio da noite a transpirar. Era-lhe incompreensível o que acabara de fazer. Estava estupefacto com o seu gesto, assustado, os olhos abertos numa vergonha sozinha, íntima, uma vergonha de si mesmo. Metera o dedo. Como se o dedo fosse algo que não podia ser, autonomizando-se, servindo de amor. Um dedo a fazer do amor de outrem. A servir de amor. Cauteloso, carinhoso, lascivo. Pensou que estava louco e zangou-se consigo mesmo repugnado e recusando aceitar ser assim, repetir tal vergonha. Uma bágoa rosto abaixo laminou-lhe a pele a ferver. A febre parou-lhe o pensamento. A vergonha parou-lhe o pensamento. O que sabia do amor parou-lhe o pensamento. Não sabia nada sobre o amor. (MÃE, 2011, p. 91).

Esse é o primeiro momento da narrativa em que Antonino começa a se reconhecer. Pelo desejo flui a existência ainda interdita do personagem. É pelo conhecimento do corpo que Antonino procura a si mesmo, procura o desejo interdito por conta da rejeição social e que ainda sequer havia se concretizado. Desse ponto em diante, o leitor passa a conhecer melhor Antonino, seu desejo homossexual é descrito da maneira que o próprio personagem percebe e não pela construção social que o concebe como abjeto: “Lembrava-se do corpo dos homens e achava que talvez fosse necessário que o seu próprio corpo reagisse honestamente a tal memória. Pensara, por um instante, que havia algo dentro de si que o esperava, como alguém dentro de si que o esperava” (MÃE, 2011, p. 91). Mesmo compreendendo a sua natureza, dentro de si havia também o desejo interdito:

Não queria ter nada adiado. Queria ser o que podia, aquilo que lhe era permitido. O resto que estivesse dentro de si precisava de morrer. Pensou nos homens e convenceu-se de que eram animais perigosos que nunca poderia, ou deveria, amar. No dia seguinte, lavando-se, recusou o amor como quem escolhia a sanidade. Haveria de, renunciando à sua própria natureza, ser um herói de si mesmo, um herói da sua mãe. Preferia ser sempre um herói infeliz. (MÃE, 2011, p. 92).

Ao buscar a si, o desejo interdito ainda era mais forte. O fragmento mostra o percurso social da interdição do desejo homossexual: a mãe que representa a família, os homens que representam a ordem heterossexual e patriarcal. Antonino

ainda não podia ser quem era porque a rejeição o fazia se sentir culpado. Mas ele sabia que o seu desejo existia e era natural. Ao expor a angústia do desejo interdito de Antonino, o narrador aponta para a discussão sobre a natureza da homossexualidade. Em outros momentos do texto também é possível perceber esta relação entre natureza e ordem social nas muitas analogias com a vida animal e nas tentativas de compreensão da homossexualidade pela ótica de outros personagens, como no pensamento de Isaura sobre Antonino:

Por vezes, os coelhos, enganados ou a fazerem-se de espertos, esfregavam-se macho a macho para se aliviarem. Ela bem o via. Talvez fosse um erro da natureza que se lhes impõe, porque eles nem pensariam o suficiente para decidirem sozinhos. Os coelhos nasciam quase sem cérebro. Ela olhou para o homem e pensou que ele não teria culpa de ser como era. Talvez tivesse pouco cérebro. (MÃE, 2011, p. 55).

Nesse fragmento, há uma tentativa de compreensão da homossexualidade por Isaura. Essa parte alude a discussão sobre o fator biológico como determinante para a compreensão da sexualidade. Na etapa de reconhecimento de si de Antonino, há em paralelo uma discussão sobre a compreensão da homossexualidade. Enquanto Antonino começa a deixar fluir o seu desejo interdito, outras cenas mostram a busca de outros personagens em definir a homossexualidade. Esses acontecimentos paralelos à consciência de si de Antonino indicam uma transformação dessa sociedade. Mas essa transformação acontece a partir da intervenção de um personagem: Crisóstomo. Ele é o homem que desvia da ideia comum de masculinidade, o sujeito que traz à narrativa uma interpretação diferente da homossexualidade. Enquanto o velho Alfredo representa a visão antiquada, patriarcal e preconceituosa, Crisóstomo é a visão da empatia, a perspectiva de um mundo solidário. Em meio a esses dois homens, o pequeno homem Camilo era a esperança, a quem necessitava de entender a diferença, a quem precisava aprender o afeto:

O Crisóstomo dizia que talvez para os campos as pessoas fossem mais atrasadas, porque ali ao pé da água já se via de tudo e os maricas não tinham novidade nem ofereciam alguma ameaça. Os maricas eram como gente mais colorida a alegrar os passeios. O povo podia rir-se mas não queria fazer grande caso. Só era necessário isso, não lhes fazer caso. (MÃE, 2011, p. 167).

A intervenção de Crisóstomo no ambiente conservador da trama representa a possibilidade de transformação dessa comunidade que aponta para a mudança na realidade fora do livro. Transformação que se dá pela empatia, a aprendizagem do afeto e a educação, como é observado na relação de Crisóstomo com Camilo. Assim, Crisóstomo é o personagem capaz de representar essa possibilidade, pois, ao

casar-se com Isaura, acolhe também Antonino, formando com Camilo uma família. Logo, os outros personagens também começam a se acolher, construindo um grande núcleo em que laços sanguíneos não são fundamentais. Ao contar sobre essa transformação, o narrador não muda essencialmente seu discurso: continua a reproduzir a voz daquele espaço, mas, agora, mostra uma comunidade que tenta lidar, a partir da sua imperfeição, com a diferença que antes rejeitava. Isso também é visível nas falas de Crisóstomo, que, mesmo representando um ideal de respeito e empatia, mostra-se como um personagem verossímil ao ambiente interiorano e atrasado que o cerca:

O Crisóstomo nunca queria mal algum ao Antonino, sabia dele agora, magoava-se, mas recebia a vida como ela era e fazia o que podia. Não pensava em mais nada. Os maricas, acreditava ele, estavam doentes de algo incurável. O importante era que não passassem dos limites. (MÃE, 2011, p. 110-111).

Mesmo aceitando e defendendo Antonino, Crisóstomo ainda entende a homossexualidade como algo estranho, mesmo não a condenando como fazem os outros personagens. Essa configuração da narrativa é interessante e aponta para a ideia de possibilidade de transformação do mundo. O narrador mostra esses personagens em seus conflitos de crenças e afetos, mas os mostra em sua realidade, e, quando esses se transformam, não mudam de forma mágica, como se a aceitação do diferente em uma sociedade heteronormativa fosse algo simples. Para que a verossimilhança desse mundo construído em tons interioranos e patriarcais fosse consistente, foi preciso que o autor, a partir da narração, promovesse a mudança de forma que a conexão com o real fosse compatível com o tipo de sociedade que representa. Assim, ao mesmo tempo que Antonino começa a se reconhecer, a comunidade inicia sua aprendizagem e o acolhe. Pois o mais importante para esta narrativa não é a representação de uma transformação de padrões de uma sociedade de forma instantânea e inverossímil, mas a ideia de que, somente com a tentativa de aceitação da sociedade, o sujeito homossexual pode compreender a si mesmo sem sofrimento.

Nessa etapa de aceitação da comunidade, Antonino vai encontrando a si, à medida que também reencontra o amor da mãe Matilde e o afeto de Isaura e Camilo. O romance torna-se claro enquanto a sua moral: precisava da aceitação e do respeito dos outros para que Antonino pudesse viver a sua sexualidade. Assim, o amor aparece para Antonino já nas últimas páginas da narrativa, e vem diferente, como uma quebra na ideia de homossexualidade debatida pelo livro e construída pela visão social dos outros personagens:

Veio um desconhecido e olhou para o Antonino. Esticado, e a parecer comprador, olhou para o Antonino. O Antonino arrepiou-se. Estava com cheiro dos bezerros

e mais os cheiros das galinhas de meter-lhes o dedo no cu, e elas andavam sempre por ali a deitar ovos enquanto ele arremessava umas couves ao chão para debicarem. [...] O Antonino esfregou os dedos na roupa suja e ficou tão nervoso que apenas reparou em como um homem podia ser um assunto tão intenso. A Isaura, descendo a correr as escadas, disse: vou à casa da praia. Até logo. Foi certamente para que ficassem sozinhos. O Antonino não conseguia respirar. (MÃE, 2011, p. 191-192).

O homem que flerta com Antonino não é um sujeito homossexual com trejeitos próximos ao que se entende como feminilidade, e, nesse contexto, o final é surpreendente, pois aponta para a diversidade de modos de ser homossexual, quebrando a visão estereotipada que busca enquadrar os sujeitos homossexuais em uma identidade homossexual única:

A cria, atabalhoada com aquilo e com ser criança, observou o Antonino e o desconhecido e sentiu que, não se conhecendo antes, eram já amigos. Eram como amigos e achou que se conheceriam para sempre, como se não pudessem voltar a desconhecer-se ou não quisessem nunca mais deixar de se ver. A Matilde achou muito masculino que o desconhecido não chorasse. Achou muito masculino que não tivesse medo de pegar num morto. Achou que estava com o Antonino, pensou que não havia mais nada a achar e muito menos a fazer. A Matilde perguntou: como se chama. (MÃE, 2011, p. 194).

O que se compreende até então é que a motivação de Valter Hugo Mãe ao construir o personagem homossexual em uma proximidade com o estereótipo tinha como intenção refletir sobre a dificuldade de aceitação da diferença, além de perceber a produção da diferença pela via do estereótipo e descrever as estratégias violentas que a sociedade busca para manter a ordem e a pureza. Essa lógica parece se intensificar quando percebemos que, para além da representação de um sujeito homossexual mais próximo do estereótipo e outro que quebra o estereótipo, além da representação de um homem heterossexual que também quebra com o senso comum de masculinidade, o ponto de vista da narrativa continua sendo o social. É Matilde quem percebe a “masculinidade” do desconhecido por quem Antonino se apaixonou. É a própria sociedade que continua a pensar e a reagir do mesmo modo, mesmo com a aprendizagem da aceitação do diferente, pois a mudança está na vontade de aceitação e não somente na transformação dos padrões sociais. Nesse sentido, a narrativa de *O filho de mil homens* mostra a sua verossimilhança com a realidade fora do livro e reitera a sua mensagem: o amor é uma atitude.

TEOTÔNIO, R. C. A. Antonino, the faggot man: stigma and production of difference in *O filho de mil homens*, by Valter Hugo Mãe. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 165-182, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *The article analyzes the construction of the character Antonino in the novel O filho de mil homens by portuguese author Valter Hugo Mãe, observing how the author represents a stigmatized view of the homosexual subject, with a narrative strategy that refers to social speech. The text reflects on the social and discursive construction of gender in a society of heteronormative order, using the theories of Butler (2010) and Hall (2016), as well as the analysis of the literary text, intending to discuss stigma, stereotyping and production of difference.*

■ **KEYWORDS:** *Antonino. Difference. Gender. Subject. Valter Hugo Mãe.*

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 2010.

GOFFMAN, Irving. **Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Tradução Mathias Lambert. Rio de Janeiro. LTC, 1975.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HOCQUENGHEM, Guy. **El Deseo Homosexual**. Traducción Geoffrey Huard de la Marre. Editorial Melusina, S. L, 2009.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade**. Tradução de Maria Paula Gurgel Pinheiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.



REPRESENTAÇÕES DO HOMOEROTISMO MASCULINO EM TRÊS TONS: JUNQUEIRA FREIRE, CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E HORÁCIO COSTA

Michael SILVA*
Jamesson Buarque de SOUZA**

- **RESUMO:** Considerando a coletânea *Poesia gay brasileira: antologia*, de 2017, ocupamo-nos em investigar como o homoerotismo masculino é representado nos poemas, escritos entre os séculos XIX e XXI, e se tais, a partir dessa representação, podem ser analisados como poemas gay. Para tanto, levamos em conta as noções de homoerotismo e de literatura gay circunscritas por José Carlos Barcellos (2006). No trabalho que apresentamos, foram analisados e descritos mais detidamente três poemas: “A um moçoilo”, de Junqueira Freire, “Rapto”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Julieu e Romito”, de Horácio Costa, escritos respectivamente nos séculos XIX, XX e XXI. Como resultado da investigação de caráter comparativo chegou-se à conclusão de que os poemas da antologia pesquisada só apresentam nuances gays a partir da segunda metade do século XX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Gay. Homoerotismo. Literatura. Poesia.

Introdução

*“Descanse em paz?
mandaram que ele matasse
vários homens
– e lhe deram várias medalhas
quando resolveu
amar outro homem
– lhe deram várias facadas”
Aymmar Rodríguez apud Machado & Moura,
2017, p. 58.*

* UFG – Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Letras – Departamento de Literatura – Goiânia – GO – Brasil – michaeletras@gmail.com.

** UFG – Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Letras – Departamento de Literatura – Goiânia – GO – Brasil – jamessonbuarque@gmail.com.

Com esse violento poema de Aymmar Rodriuguéz, integrante de *Poesia gay brasileira: antologia*, originalmente publicado no livro *Baba de Moço*, iniciamos nosso texto a fim de deixar declarado, de antemão, que há uma tensão a ser apresentada e discutida. Durante a pesquisa, contudo, trabalhamos com a investigação de todos os cento e vinte e sete poemas das quarenta e quatro autorias presentes na coletânea *Poesia gay brasileira: antologia*¹, organizada por Amanda Machado e Marina Moura, lançada nos fins de 2017 com recursos financeiros de arrecadação coletiva e que reúne produções poéticas do contexto literário brasileiro entre os séculos XIX e XXI. O lançamento da *Antologia* contou com o apoio do ex-deputado federal, mestre em Letras e Linguística pela UFBA e ativista brasileiro refugiado LGBT+² Jean Wyllys. Todavia, como recorte epistemológico, foram observados os oitenta e dois poemas de autoria masculina³ que integram aquela antologia, tendo-se em vista a interrogação: A textualidade das poesias de autoria masculina presentes na publicação inclui em si as cores/questões gays, permitindo que sejam analisadas precisamente assim?

Para tanto, foram relidos os poemas dos vinte e seis poetas homens integrantes da *Antologia* e em atividade artística entre os séculos XIX e XXI, a seguir – em ordem cronológica: Laurindo Rabelo [RJ, 1826-1864], Junqueira Freire [BA, 1832-1855], Mário de Andrade [SP, 1893-1945], Carlos Drummond de Andrade [MG, 1902-1987], Lúcio Cardoso [MG, 1921-1968], Mário Faustino [PI, 1930-1962], Francisco Bittencourt [RS, 1933-1981], Walmir Ayala [RS, 1933-1991], Paulo Azevedo Chaves [PE, 1936], Roberto Piva [SP, 1937-2010], Neil de Castro [RN, 1940], Antonio Cícero [RJ, 1945], Luiz Carlos Lacerda [RJ, 1945], Caio Fernando Abreu [RS, 1948-1996], Paulo Augusto [RN, 1950], Glauco Mattoso [SP, 1951], Amador Ribeiro Neto [SP, 1953], Ítalo Moriconi [RJ, 1953], Horácio Costa [SP, 1954], Waldo Motta [ES, 1959], Luis França [SP, 1960], Sérgio Godoy [SP, 1960], Aymmar Rodriuguéz [PE, 1968], Rodrigo Quimera [MG, 1985], Elierson Moura [PI, 1991] e Rui Mascarelhas [BA, s/d.]⁴.

¹ Doravante: *Antologia*.

² A sigla LGBT, na qual figuravam Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais, utilizada pela Organização das Nações Unidas, pela militância e outras entidades, frequentemente tem sido escrita, por exemplo, como LGTBQIA+, incluindo também Travestis, Transgêneros, Pansexuais, *Queer*, Intersexuais e Assexuais. O sinal de ‘mais’ é para incluir pessoas que não se sintam representadas por nenhuma das letras constantes.

³ A pesquisa de doutorado a qual este estudo se atrela se detém, exclusivamente, ao homoerotismo masculino na poesia lírica do contexto brasileiro de autoria, também, masculina. Isto por uma questão de recorte epistemológico e exequibilidade do projeto.

⁴ Da antologia estudada fazem parte, ao todo, quarenta e quatro poetas brasileiro(a)s (vinte e seis homens e dezoito mulheres), em atividade entre os séculos XIX e XXI, a saber: Alessandra Safra [SP, 1980], Amador Ribeiro Neto [SP, 1953], Angélica Freitas [RS, 1973], Antonio Cícero [RJ, 1945], Aymmar Rodriuguéz [PE, 1968], Beatriz Regina Guimarães Barbosa [SP, 1994], Caio Fernando Abreu

Para nossa discussão, contudo, analisaremos mais detidamente os poemas “A um moçoilo”, de Junqueira Freire, “Rapto”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Julieu e Romito”, de Horácio Costa. Poemas dos séculos XIX, XX e XXI, respectivamente. Tal seleção se deu em função de sua cronologia de escrita, por serem elucidativos em relação à questão apresentada e pela necessidade de adequação ao espaço de escrita da pesquisa, divulgada em formato de artigo. A análise comparativa que realizamos aqui não significa valorar positivamente uma poesia ou um poeta em detrimento de outro, predileções à parte, mas descrever de que maneira cada poema representa o homoerotismo masculino do qual fala.

Por uma crom/nologia literária: a poesia homoerótica rumo às cores gays

Em um inquietante ensaio do escritor e crítico literário português Eduardo Pitta (2003), em que discute a produção literária portuguesa moderna e contemporânea em prosa e verso, ele chega à conclusão de que em Portugal só se poderia falar em uma escritura de contornos mais ou menos gay a partir de expoentes recentes como, por exemplo, António Franco Alexandre, Joaquim Manuel Magalhães, Armando Silva Carvalho, Luís Miguel Nava e Frederico Lourenço. Pois, para ele, antecessores como, por exemplo, António Botto, Mário de Sá Carneiro e Jorge de Sena figuram em uma perspectiva que ele identifica como escritura homossexual. Ou seja, a diferença entre uma e outra é que, para ele, a literatura homossexual “**reflecte**⁵ sensibilidades e experiências isentas de sentido político pré-determinado” (2003, p. 29) e onde as representações da homossexualidade se cristalizaram em descrições meramente de “jogos de sedução” entre sujeitos do mesmo sexo (p. 30). Enquanto a literatura gay seria aquela em que – como “consequência **directa** dos

[RS, 1948-1996], Carlos Drummond de Andrade [MG, 1902-1987], Cassandra Rios [SP, 1932-2002], Diedra Roiz [RJ, 1970], Elierson Moura [PI, 1991], Francisco Bittencourt [RS, 1933-1981], Glauco Mattoso [SP, 1951], Glória Horta [MG, s/d.], Hanna Korich [SP, 1957], Herena Reis Barcelos [MG, 1988], Hilda Hilst [SP, 1930-2004], Horácio Costa [SP, 1954], Ítalo Moriconi [RJ, 1953], Junqueira Freire [BA, 1832-1855], Laurindo Rabelo [RJ, 1826-1864], Lisa Alves [MG, 1981], Lúcio Cardoso [MG, 1921-1968], Luis França [SP, 1960], Luiz Carlos Lacerda [RJ, 1945], Maria Firmina dos Reis [MA, 1825-1917], Marina Moura [SP, 1989], Mário de Andrade [SP, 1893-1945], Mário Faustino [PI, 1930-1962], Neil de Castro [RN, 1940], Nívea Sabino [MG, 1980], Paula Taitelbaum [RS, 1969], Paulo Augusto [RN, 1950], Paulo Azevedo Chaves [PE, 1936], Renata Pallottini [SP, 1931], Roberto Piva [SP, 1937-2010], Rodrigo Quimera [MG, 1985], Rosane Castro [MG, s/d.], Rui Mascarellhas [BA, s/d.], Sérgio Godoy [SP, 1960], Simone Teodoro [MG, 1981], Vange Leonel [SP, 1963-2014], Waldo Motta [ES, 1959] e Walmir Ayala [RS, 1933-1991]. Como se viu, os (as) poetas integrantes seguiram nesta nota em ordem alfabética, com informação da região e ano de nascimento. Os (as) poetas sem ano de nascimento [s/d.] são atuais e, presumimos, não constam com datas de nascimento na antologia por critérios pessoais. Tal suposição foi aqui levantada porque pesquisas *on-line* foram feitas, mas tais dados não foram encontrados na rede.

⁵ Grifo nosso para destacar que mantivemos o sistema ortográfico lusitano empregado, à parte do acordo de 2008.

motins de Stonewall”⁶ – “não dispensa nunca o lastro ideológico” (p. 29). Para ele, o “homossexual **coexiste**”⁷ [em ambientes sociais/representacionais heterossexuais], enquanto o “gay impõe direitos de cidadania” (p. 29). Uma literatura gay, para o autor, seria aquela na qual a subjetividade homossexual ultrapassa a afetividade em relação ao outro do mesmo sexo para abordar também os vários e heterogêneos aspectos que atravessam o sujeito e a cultura gay posteriores a 1969, como por exemplo: as agruras de inserir-se ou não como sujeito de direitos em uma sociedade ainda fortemente heteronormativa, branca, jovem e burguesa. Com esse sentido ético, político, étnico, estético e econômico, Pitta alega que “**fracturas**”⁸ dessa natureza não constam, ainda, nos textos ficcionais e/ou poéticos portugueses – pelo menos até 2003, ano de publicação do texto. O autor finaliza seu ensaio com a enfática declaração de que “literatura *gay* é coisa que não existe em Portugal”⁹ (p. 31).

No contexto brasileiro, entretanto, o professor de literatura José Carlos Barcellos (2006), em uma publicação dedicada ao estudo do homoerotismo masculino em prosa, adverte para o caráter ainda embrionário desse tipo de estudo aqui no Brasil. Discrepância baseada em uma comparação que ele faz em relação às universidades europeias e norte-americanas e ao estágio avançado das pesquisas realizadas por lá, tendo-se em vista o tema. Barcellos frisa, então, a necessidade dessas investigações por aqui em detrimento não apenas de sua relevância social, mas principalmente pelo seu relevo e premência no âmbito dos estudos literários. Ao prosseguir com a discussão, o escritor adverte, contudo, que, no estudo de literatura, esta não deve servir como mero pretexto para se discorrer acerca de qualquer assunto mais ou menos relevante socialmente, pois, antes de qualquer operação, é preciso levar em consideração primeiramente o texto literário e sua conformação. Assim, é válido

⁶ Grifo nosso, pelo motivo da nota cinco, e do autor para destacar a palavra. E, no ensejo, aproveitamos para anotar que, de acordo com Eduardo Pitta (2003, p. 31), os motins reivindicativos de direitos homossexuais foram assim chamados por terem “ocorrido a partir do bar *gay* Stonewall Inn [Nova Iorque], em Christopher Street (Greenwich Village). Durante três dias consecutivos, entre 27 e 29 de junho de 1969”. Ocasão emblemática em que “grupos de gays de ambos os sexos fizeram frente ao assédio das forças policiais [norte-americanas]” (p. 31). Tal acontecimento se tornou, conseqüentemente, em um marco histórico posterior das militâncias *gay* e lésbica ao redor do mundo, e 1969, segundo o autor, transformou-se então em um ano “mítico da emergência de uma cultura assumidamente *gay*” (p. 7). É válido acrescentar que muitas paradas *gays*, desde 1970, ao redor do mundo, ocorrem no mês de junho, ou nas proximidades desse mês, para comemorar, entre outros motivos, esse marco histórico referido por Eduardo Pitta.

⁷ Grifo do autor.

⁸ Todos os casos semelhantes em negrito são grifos do autor ou nossos, pelos motivos já expostos, sendo por isso dispensáveis mais notas a respeito.

⁹ Trouxemos o ensaio do poeta Eduardo Pitta no sentido de acentuar que, no âmbito dos estudos literários, são caras essas especificações, tendo-se em vista as textualidades literárias em suas várias formas de apresentação ao longo do tempo.

endossar que consideramos essa perspectiva, mas que sabemos que a produção literária existe na relação entre texto e mundo, em vias simultâneas. Quer dizer isso que a própria produção está pretextualizada pelos interesses que se tornam temas da criação escrita.

Feita a observação, para José Carlos Barcellos, uma das formas possíveis para se abordar a relação entre literatura e homoerotismo é, entre outras, pelo viés temático. Essa tarefa consiste em identificar, circunscrever e analisar temas e subtemas homoeróticos nos textos literários. O autor propõe, para isso, alguns conceitos operacionais relevantes, entre eles: **homoerotismo**, baseado no trabalho de Jurandir Freire Costa (1992); bem como os de literatura **gay** e **queer**.

Homoerotismo é um conceito literário abrangente que procura lidar com diferentes formas de relacionamento erótico entre pessoas de um mesmo gênero/sexo, é também um instrumental que considera esse tipo de emergência independentemente das configurações histórico-culturais e das percepções pessoais e sociais que causa. É um instrumento analítico que opera com ou sem a presença de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos. O objetivo é contemplar “tanto a pederastia grega quanto as identidades gays contemporâneas, ou ainda tanto as relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição” (2006, p. 20; grifo do autor).

De acordo com José Carlos Barcellos, o conceito é vantajoso por não impor ao texto nenhum modelo predeterminado de relação. Ou seja, é um instrumental que permite ao analista identificar as configurações que as relações entre iguais assumem em cada contexto cultural, social e/ou pessoal. Como conceito aplicado à crítica literária, em específico, ele é operacional justamente por não entrever formas de relação ou de identidades anacrônicas ao texto literário.

Para o autor, o fato de a palavra homoerotismo só existir como substantivo abstrato ou como adjetivo “homoerótico/a” já impede a atribuição de formas de relação ou identidades estranhas ao texto. Por isso que, para ele, o conceito é mais consistente para a análise literária do que “homossexualidade” ou “homossexual”, pois:

[...] a abertura dada pelo conceito de **homoerotismo** é imprescindível para qualquer trabalho que não se atenha exclusivamente a uma forma específica e bem delineada de relação ou identidade homoerótica, como a pederastia grega, a sodomia medieval ou as identidades *gays* contemporâneas. (BARCELLOS, 2006, p. 22, grifo nosso).

Percebe-se acima que a circunscrição do conceito de homoerotismo é, portanto, globalizante. A partir de sua abertura, é analiticamente possível tratar de uma configuração textual em que um sujeito se dirige a um igual esboçando afeto/desejo, no qual entra em cena um sujeito homoerótico ou no qual haja a presença

de uma relação dessa natureza, com ou sem a presença de elementos genitais. Isto é, tanto as formas de representação literária do homoerotismo em contornos pejorativos quanto afirmativos, contemplando desde a pederastia grega, a sodomia medieval, a prostituição até o casamento gay, por exemplo.

Após isso, José Carlos Barcellos observa que o emprego do termo **homossexual**, no âmbito da crítica literária, parece coerente se aplicado ao período que vai desde a sua criação e difusão, pela segunda metade do século XIX, até a emergência dos movimentos de liberação homossexual nos anos 60 e 70 do século XX. Mais precisamente entre os anos 1869 e 1968, pois, a partir daí, seria preciso operar também com o termo *gay*. A diferença entre “homossexual” e “*gay*” fundamenta-se nas mudanças advindas dos movimentos de liberação que se desenvolveram conjuntamente com os da revolução sexual. Ou seja, de maio de 1968 e *Stonewall*, de junho de 1969, em diante. Acontecimentos que possibilitaram, nas principais metrópoles ocidentais, a emergência da cultura/identidade/figura *gay*. Categoria que corresponde a uma forma de existência multidimensional estruturada tanto a partir de uma conduta homossexual quanto por formas de consumo, opções políticas, perspectivas culturais e estilo de vida específicas. De acordo com Barcellos, pode ser inclusive “útil contrapor ‘*gay*’ a ‘homossexual’, sem, no entanto, enrijecer essa oposição, [...] porque as realidades culturais são sempre extremamente dinâmicas” (2006, p. 26). Útil porque, para ele, quando se pensa em escritas como as de André Gide ou Julien Green e, por outro lado, de Cyril Collard ou Allan Hollinghurst, por exemplo, percebe-se claramente a passagem de uma “condição” homossexual para um “estilo de vida” *gay*. Ou seja, “de uma postura de autodefesa a uma de autoafirmação, do questionamento da legitimidade da própria existência à afirmação inequívoca da mesma” (p. 26-27). Recuperando os estudos de Gregory Woods (1998), o autor assume que só poderíamos falar, de forma estrita, em literatura propriamente *gay* a partir da emergência de uma identidade *gay* pós anos 1968 (p. 27).

Outro conceito que Barcellos toma emprestado como profícuo para a análise literária é o de **queer**. Palavra de origem inglesa que equivale a “estranho” e que serve, em ocasiões cotidianas em países anglófonos, como forma de injúria aos homossexuais. É uma expressão também usada no âmbito dos estudos *queer*. O termo foi reapropriado por estes estudos como alternativa à perspectiva *gay*. Perspectiva que, para eles, apoia-se em um discurso clássico que crê nas categorias estabelecidas e que busca integração e respeito em um sistema social problemático; enquanto *queer* nasce de uma postura mais rebelde e que procura afirmar a excentricidade e a diferença. Nesse sentido, para Barcellos, *queer* situa-se em uma perspectiva “pós-*gay*” sensível, por exemplo, “à avassaladora mercantilização da cultura *gay* e ao império dos estereótipos de beleza, juventude, consumo e adequação de comportamentos que a atravessam” (p. 28-29). *Queer* é, portanto, um modelo antiassimilacionista que agrega aspectos políticos e epistemológicos

radicais, bastante influenciados pelos pós-estruturalistas e, em particular, pelo filósofo Gilles Deleuze. Barcellos frisa que, se o conceito de gay e o projeto político e cultural que ele assume enfatizam a primazia do sujeito, a integração social e a confiança na razão, e se inscrevem no âmbito da modernidade, o conceito de *queer*, ao questionar esses pressupostos, se quer pós-moderno¹⁰. Assim, Barcellos endossa a distinção entre “gay” e “*queer*” para ressaltar a necessidade de detecção dos diferentes tipos de comportamentos, papéis e identidades homoeróticas e suas possíveis formas de figuração na literatura. Figuração que, embora não se dê de maneira tão estanque, tal como adverte o próprio autor, seria um compromisso analítico importante para quem se dedica ao homoerotismo na literatura.

Barcellos finaliza sua reflexão advertindo para o fato de que as distinções que apresenta entre homoerotismo, homossexualidade, gay e *queer* não são rótulos, mas opções de perspectivas críticas para o campo da literatura. O autor lança mão de tais noções no sentido de eliminar qualquer concepção “ingênua de compreensão acerca da relação entre literatura e homoerotismo em perspectiva temática” (2006, p. 33). O que ele faz, portanto, é alertar para os diversos tipos de contornos do homoerotismo ao longo do tempo. Segundo o escritor, os conceitos levantados são instrumentos de análise advindos de diferentes marcos teóricos¹¹ e posicionamentos políticos e que, por serem complexos e movediços, não devem ser tomados intransigentemente. Isso porque a literatura não representa *ipsis litteris* uma realidade pré-existente fixa e bem delimitada; pois é ela mesma “que constrói a homossexualidade da qual el[a] fala” (p. 33). Para José Carlos Barcellos, assim como para nós, cabe à crítica literária escolher o instrumental mais adequado para a circunscrição do seu objeto; exatamente porque são as especificidades do texto e do homoerotismo que ele constrói que dão pistas de como precisam ser lidos. Leituras, inclusive, prementes no contexto acadêmico brasileiro.

Sobre a premência de desvelar aspectos dessa literatura, Antonio de Pádua Dias da Silva diz:

¹⁰ Por outro lado, José Carlos Barcellos assinala as críticas que incidiram sobre a perspectiva *queer*, em especial a Eve Kosofsky Sedgwick e Judith Butler. Críticas que asseveram que o projeto de dissolução da identidade *gay*, encabeçada pelo viés *queer*, resulta, necessariamente, em uma despolitização/desarticulação da classe “como se a opressão homofóbica não fosse uma realidade brutal extremamente bem articulada” (2006, p. 29). Bem como promove uma des(homo)sexualização da mesma a partir da amplitude do conceito de *queer* que “pretende abarcar quaisquer práticas eróticas excêntricas ou desviantes em relação aos ‘regimes de normalidade’” (p. 30).

¹¹ Sobre essa questão, não vemos problema, pois, como bem frisa Antonio de Pádua Dias da Silva, “desde a década de 1960, estudiosos da literatura têm se preocupado não só com aspectos referentes às estruturas e/ou sistemas literários em si, mas com o conjunto de discursos que gravitam em torno de obras de ficção, de forma que [...] outros temas que antes estiveram fora da ‘lista canônica’ invadem o cenário das Letras, exigindo do profissional de literatura posições cada vez mais críticas diante de fenômenos que são constantemente redimensionados nas culturas” (2014, p. 63).

[...] urge desvendar os ainda polêmicos aspectos que gravitam em torno da ‘literatura de expressão *gay*’¹². Percebemos a necessidade dessas reflexões para consolidar esse campo de estudo, na intenção de que os silêncios, os vazios e questões obscuras sejam dirimidas, e essa produção/escrita, de temática 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). (2014, p. 69, grifos do autor).

Entretanto, em uma posição sensivelmente distinta à de José Carlos Barcellos, Antonio de Pádua Dias da Silva (2010) defende que a noção de “literatura *gay*” pode ser usada como ponto de partida para a análise da escrita ficcional que toca em aspectos da homossexualidade. Ou seja, em “suas vivências, cotidiano, desejos, frustrações, medos, formas de amar e de entender o mundo, seja essa produção escrita por pessoas de orientação homossexual ou não” e em qual gênero literário for (2010, p. 55). O autor prossegue e assevera, ainda, que a quantidade de denominações para esta literatura – homoerótica, homossexual, homoafetiva, *gay*, entre outras – só dificulta “uma abordagem mais científica ou mais precisa do fenômeno” (p. 56). Para ele, as várias terminologias, para dizer da “mesma coisa”, “desemboca[m] numa reflexão sem um termo ou um rumo específico que [a] defina mais apropriadamente” (p. 56).

A partir desse posicionamento, Antonio de Pádua Dias da Silva defende que a “literatura *gay*” prescinde da orientação sexual de seu/sua autor(a), pois considera principalmente a tematização “do texto nas questões *gays* e naquilo que problematiza a cultura homossexual, de forma a manter um distanciamento entre a questão autoral e a mimética” (SILVA, 2010, p. 59; grifo do autor). O intuito, segundo ele, não é propor um gênero à parte; mas estabelecer um campo de pensamento, de produção, de representação, de recepção, de mercado, de crítica, de teoria e de diálogo com outras artes/discursos. O autor ressalta ainda que, por mais que grande parte da “literatura *gay*” seja escrita por homossexuais e, majoritariamente, por homens, “a orientação sexual, o gênero da autoria não deve interferir de forma determinante nos apontamentos sobre a definição dessa produção” (p. 61).

Para dissertar sobre a tematização, Antonio de Pádua Dias da Silva retoma, entre outros, os estudos de Eduardo Pitta (2003), referido neste trabalho, e de Mário César Lugarinho (2008) para aproximar as noções de “literatura de representação” *versus* “literatura de subjetivação e “literatura homossexual” *versus* “literatura *gay*”, as quais os pesquisadores mencionados acima lançaram

¹² É preciso destacar que, diferentemente de Eduardo Pitta (2003) e José Carlos Barcellos (2006), Antonio de Pádua Dias da Silva (2010, 2014) prefere utilizar o conceito ‘literatura *gay*’ no lugar de ‘literatura homossexual’ ou ‘homoerótica’, pelos motivos explicitados ao longo do nosso texto.

mão, respectivamente. “Literatura de representação”, para Lugarinho, assim como “literatura homossexual”, para Pitta, na leitura de Dias da Silva, seria aquela em que o homossexual aparece em uma perspectiva rebaixada, ligado ao plano da excentricidade, retratado como sujeito de segunda categoria, como piada, doente, anormal e/ou indigno de figurar horizontalmente. Enquanto que a “literatura de subjetivação” ou “literatura gay”, para Lugarinho e Pitta, respectivamente, seria aquela em que o personagem homossexual, longe dos tabus e medos provenientes da cultura heterossexual, machista e homofóbica, fala de si, de suas experiências, sem a visada inferiorizante. Feitas as especificações, Antonio de Pádua Dias da Silva acentua que a noção de “literatura gay”, de Eduardo Pitta, tem um caráter político, uma vez que é possível entender, a partir dele, que “narrar-se só é possível num momento político em que houve ganho de causa e a possibilidade de saídas dos armários”. Momento que criou a possibilidade de se “pensar não mais em homossexuais, mas em *gays*” (p. 65).

Depois de realizada essa aproximação, o pesquisador defende que a terminologia “literatura gay” atende tanto “aos questionamentos sobre a representação literária do homossexual” quanto à “construção da subjetividade homoafetiva” (SILVA, 2010, p. 65) na literatura. Aspectos problematizados tanto por Mário César Lugarinho (2008) quanto por Eduardo Pitta (2003). O autor prossegue e defende que o uso realizado por ele da terminologia “literatura gay” não significa uma “compartimentalização da literatura”, mas uma forma de entender a variedade dessa produção que carece, ainda, de visibilidade e investidas teóricas. Bem como não significa afirmar uma “escrita gay”, pois acredita que a literatura “não é sexuada porque não marcada linguisticamente a ponto de ser possível visualizar um registro que possa ser dito de homem, mulher, *gay*, transgênero ou outro” (p. 65); bem como por acreditar que pessoas não gays, não militantes, até mesmo não simpatizantes da causa, podem escrever uma obra em cuja estrutura seja discutida a cultura, o desejo e a subjetividade gay. O autor defende, ainda, que o uso que faz da noção de “literatura gay” não significa uma apropriação dessa produção como uma “plataforma sexual”, porque, segundo ele, a literatura gay não é uma exclusividade dos sujeitos de orientação homossexual, bem como a produção ficcional que o termo engloba não corresponderia exatamente aos desejos, anseios e medos da comunidade gay empírica e, por último, afirma que a multiplicidade dessa produção não se restringe ao sexo, uma vez que não são tratados sobre sexualidade, mas obras literárias. Pádua Dias da Silva finaliza o seu texto asseverando que usa a terminologia “literatura gay” para toda produção literária que “ficcionaliza uma temática e rearranja os elementos estruturadores dos tipos de textos [...] para configurar os aspectos homossexuais nas personagens, atores ou sujeitos textuais” (p. 70).

Para o entendimento da poesia lírica do contexto brasileiro de autoria masculina, entretanto, preferiremos operar com a noção globalizante de ‘homoerotismo’

destacada por José Carlos Barcellos (2006). Isso porque acreditamos que ela é mais vantajosa inicial e analiticamente do que “homossexual” (PITTA, 2003)¹³ ou “gay” (SILVA, 2010) para uma mirada comparativa longitudinal, tal como fazemos aqui. Necessariamente por ela não atribuir ao poema lírico representações que lhes são anacrônicas. Assim como pelo termo “homoerotismo/homoerótico” não operar, de forma endêmica, socialmente e em textos literários. O que, para nós, faz dele um instrumento descritivo menos comprometido. Ele não se impregna de pré-conceitos e, conseqüentemente, não carrega consigo um teor previamente estigmativo ou militante. Em outras palavras, diferentemente de “pederasta”, “sodomita”, “homossexual”, “gay”, “*queer*”, etc., “homoerótico/homoerotismo” não possui uma relação semântica direta com identidades sociais historicamente bem delimitadas, tal como nos deixa entrever Barcellos, nem mesmo com causas tão complexas, controversas e também necessárias. Fenômeno que, a nosso ver, faz com que a noção seja mais proveitosa como ponto de partida analítico para poesias com essa temática. Assim, preferiremos operar inicialmente com o termo até mesmo por sua remota etimologia: “Homo”, do grego “*homos*” que equivale, em língua portuguesa, a “mesmo, igual, semelhante, idêntico, correspondente, parecido, etc.”; “erot”, também do grego “*Eros*”, que, na mitologia grega, é o deus do amor e do erotismo, e o sufixo “ismo” do grego “*-ismos*” e do latim “*-isma/-ismus*”, elemento morfológico que equivale à especificação de uma “prática, sistema, doutrina e/ou maneira de entender algo”.

Contudo, advogamos que a terminologia não deve eximir o crítico de (tentar) entender que espécie de homoerotismo é representado pelo sujeito lírico ou que imagens este sujeito lírico constrói de figuras homoeróticas. É nesse sentido, portanto, que empregamos uma metodologia de pesquisa comparada longitudinal. Para perceber como a poesia lírica do contexto brasileiro de autoria masculina

¹³ Endossamos que o crítico português Eduardo Pitta (2003), diferentemente do que ocorre com o brasileiro Antonio de Pádua Dias da Silva (2010) com o conceito de “literatura *gay*”, não promove anacronia histórica. Ao empregar o termo “homossexual”, para entender aspectos da literatura portuguesa, Pitta parte de obras pós 1869. Ou seja, no contexto das obras arroladas, o termo já existia e circulava para designar sujeitos homossexuais de maneira inferiorizada. Entendemos que Antonio de Pádua Dias da Silva faz uma escolha anacrônica ao entender a obra brasileira *Bom-Crioulo* [1895], de Adolfo Caminha, por exemplo, como “literatura *gay*” porque, tal como ele admite, a palavra “[...] surge num momento político que podemos chamar de pós-Stonewall [1969], cujas bases discursivas em que se assentou propiciaram o desarme das armadilhas sociais contra os homossexuais e, a partir de então, optou-se pelo termo *gay*” (2010, p. 65). E porque, a obra de Caminha em questão, constrói um “homoerotismo” com tons de patologia, anormalidade e zoomorfismo, entre os personagens Amaro e Aleixo. De maneira, inclusive, previsível para o contexto de lançamento da obra. Ou seja, o romance em questão constrói um homoerotismo mais próximo da noção patologizante e ultrapassada de ‘homossexualismo’ tributária da segunda metade do século XIX do que da concepção de sexualidade “*gay*” da segunda metade do século XX, para a qual a atração entre iguais é apenas mais uma forma de direcionamento na diversa sexualidade humana.

constrói o homoerotismo masculino do qual ela fala. Fazemos isso porque acreditamos que “o poema carrega sua inscrição histórica como também a memória literária e as vivências circunstanciais instauradas na experiência com a linguagem” (CAMARGO, 2016, p. 60).

Dito isso, para darmos conta de como o homoerotismo é representado nos poemas analisados abaixo, em suas diferentes formas de figuração ao longo do tempo, propomos, enfim, uma crom/nologia. A cromologia é um ramo da ciência responsável pelo estudo das cores e dos seus efeitos. É um campo investigativo que divulga, por exemplo, que o branco é a união de todas as cores; que as cores primárias são o amarelo, o azul e o vermelho; que as demais cores emergem via união dessas três ou por oposição a elas e que o preto é a ausência de cor/luz. Contudo, o que propomos aqui é uma **crom/nologia literária** inspirada tanto nas cores do arco-íris (e também na bandeira LGBT⁺¹⁴, por que não?) quanto nas representações textuais que apontam para um lirismo homoerótico entrelaçado, entre outros elementos, das questões/cores gays atuais afirmadoras da diversidade. Propomos, assim, uma cromologia em respeito a uma cronologia, aliás, uma crom/nologia. Para efetivar esse intento particular, sugerimos que o lirismo homoerótico mais cristalino seja entendido como o branco; o lirismo homoerótico com tons ainda nebulosos, o branco com manchas cinzas; e o lirismo homoerótico de contornos gays pós 1969 seja aquele que assume para si o arco-íris e se faz multicolor sem pudor. Sigamos, então, com a nossa proposta crom/nológica.

Poesia lírica homoerótica brasileira em três tons

O poema que segue é do baiano Junqueira Freire [1832-1855], autor, em vida, de *Inspirações do claustro* [1855], impresso pouco antes de sua morte, entre outros escritos compilados *post mortem*. Ele ingressou no Mosteiro São Bento de Salvador aos dezenove anos de idade e obteve sua solicitada secularização pouco mais tarde, em 1853. O poeta é frequentemente localizado na terceira fase do Romantismo brasileiro, também conhecida como Ultrarromantismo, e a sua produção poética

¹⁴ Embora saibamos que a bandeira *gay* concebida pelo norte-americano Gilbert Baker em 1978, assim como as paradas *gay*, que a utilizam com bastante ênfase, não sejam unanimidades no movimento LGBT⁺; pois, muitos afirmam atualmente que tanto a bandeira quanto a parada *gay* foram formas apropriadas pela lógica do mercado com vistas apenas no lucro (e que em nada se preocupa com os anseios da classe); usamos as multicores do arco-íris e da bandeira apenas como metáfora para a passagem da poesia lírica de uma inscrição da atração entre iguais para a poesia de contornos mais afirmativos pós 1969 e assimiladora da ideia de diversidade. Admitimos, portanto, que é um uso poético-descritivo com vistas nas textualidades homoeróticas dos poemas analisados em uma mirada longitudinal. O uso do símbolo não significa, portanto, afirmar que as poesias são “panfletárias” da causa LGBT⁺, nem dizer que são rendidas à lógica mercadológica de assimilação oportunista da cultura *gay*. Por isso usamos, antes dela, a metáfora cromológica do arco-íris, menos comprometido com disputas sociais.

é marcada pela tensão entre o religioso e o blasfemo. As tônicas que a perpassam incluem desde o sentimento cristão; a manifestação de inadequação com a vida monástica; o horror ao celibato; o desejo reprimido; o sentimento de culpa; a revolta contra as regras, contra o mundo e contra si mesmo; até o remorso e a obsessão pela morte. *A posteriori*, o escritor mereceu um artigo elogioso de Machado de Assis, publicado em 30 de janeiro de 1866, no *Diário do Rio de Janeiro* e foi, mais tarde, nomeado patrono da cadeira número vinte e cinco da Academia Brasileira de Letras¹⁵, por escolha do fundador Franklin Doria. Depois dessa introdução, sigamos com uma parcela do poema:

A um moçoilo

Eu que te amo deveras
A quem tu, louro **moçoilo**,
Me fazes chiar e amolas,
Qual canivete em rebolo;
Eu que, qual anjo, te adoro,
então, **menino**, eu sou **tolo**?

[...]

Quem te olhando a áurea face,
Lá se queda **enamorado**,
Te olhando os olhos ferventes,
Permanece **endeusado**;
Êsse que chame-lo **tolo**,
Êsse sim, vai **enganado**.

[...]

Mas se tolo é admirá-**lo**
A todo mundo interpô-**lo**,
Querer lá vê-lo num trono,
Num leito dourado e pô-**lo**,
Alfim beijá-lo e gozá-**lo**,
Então sim quero ser **tolo!** (*apud* MACHADO; MOURA, 2017,
p. 150-152, grifos nossos).

¹⁵ ABL, fundada em 1897 pelos escritores Machado de Assis, Lúcio de Mendonça, Inglês de Sousa, Olavo Bilac, Afonso Celso, Graça Aranha, Medeiros e Albuquerque, Joaquim Nabuco, Teixeira de Melo, Visconde de Taunay e Ruy Barbosa.

O poema em questão constitui-se de um total de nove estrofes de seis versos cada uma, compostos em redondilha maior (sete sílabas poéticas), do qual destacamos três delas, a saber: a primeira, a terceira e a última estrofes. Como se percebe a partir dos versos acima, trata-se de um sujeito lírico masculino cujo destinatário é um outro do mesmo gênero. Os adjetivos, que qualificam tanto ele quanto o destinatário do poema, e as terminações pronominais estão em negrito para evidenciar essa relação. As estrofes que perfazem todo o poema reiteram o desejo e a adoração servil desse eu masculino em relação ao louro moçoilo e à sua evidente não correspondência. Elementos composicionais que representam um homoerotismo bastante explícito. Inclusive, inesperado para a produção poética do contexto nacional à época. Outro aspecto que impressiona nesse poema é que, embora esteja situado como uma produção da segunda metade do século XIX, o homoerotismo que ele constrói não traz em si contornos de culpa cristã. Uma quebra de expectativa, se consideramos a história do poeta e o contexto brasileiro fortemente católico àquela altura. Na cronologia literária que propomos mais acima, consideraremos esse poema como homoerótico branco.

O próximo poema é do mineiro e canônico Carlos Drummond de Andrade [1902-1987], considerado um dos grandes nomes do Modernismo brasileiro e frequentemente situado na segunda geração de escritores da vertente. Nasceu em Itabira e faleceu no Rio de Janeiro, aposentado do serviço público federal. Possui uma quantidade expressiva de publicações em verso e em prosa. O poema em questão integra a antologia enfatizada e originalmente o livro do autor intitulado *Claro Enigma*, de 1951, compondo sua segunda seção, chamada “Notícias Amorasas”. Segue:

Rapto

Se uma **águia** fende os ares e arrebatada
esse que é **forma pura** e que é suspiro
de terrenas delícias combinadas;
e se essa forma pura, degradando-se,
mais perfeita se eleva, pois atinge
a tortura do embate, no arremate
de uma exaustão suavíssima, tributo
com que se paga o voo mais cortante;
se, por amor de uma ave, ei-la recusa
o pasto natural aberto aos homens,
e pela via hermética e defesa
vai demandando o cândido alimento
que a alma faminta implora até o extremo;

se esses **raptos terríveis** se repetem
já nos campos e já pelas noturnas
portas de pérola dúbia das **boates**;
e se há no beijo estéril um soluço
esquivo e refochado, cinza em núpcias,
e tudo é triste sob o céu flamante
(que o pecado cristão, ora jungido
ao mistério pagão, mais o alanceia),
baixemos nossos olhos ao desígnio
da natureza ambígua e reticente:
ela tece, dobrando-lhe o amargor,
outra forma de amar no acerbo amor. (ANDRADE, 1951 *apud*
MACHADO; MOURA, 2017, p. 79-80, grifos nossos)

O poema em questão compõe-se de apenas uma única estrofe de vinte e cinco versos livres, forma de versificação recorrente na estética modernista brasileira. Ele resgata o mito grego antigo do rapto de Ganimedes por Zeus. Na lenda, esse deus máximo do Olimpo metamorfoseia-se de águia e possui o referido humano, de forma pura, em pleno voo. Contudo, nesse poema em questão, o sujeito lírico atualiza o mito informando que tais raptos se repetem nas boates de “portas de pérola dúbia” durante a noite. É preciso endossar, ainda, que rapto é uma ação de tomar algo sem consentimento, à força ou de maneira ilícita e que, aplicada ao homoerotismo, constrói uma acepção de clandestinidade. O sujeito lírico prossegue e informa que esses raptos, qualificados como “terríveis”, são possíveis a partir da união do pecado cristão com o mistério pagão. Ao fim, o sujeito lírico do poema conclui os versos aconselhando que se baixem os olhos a esta “outra forma de amar” no já ácido amor.

O tratamento do tema homoerótico a partir da atualização de um mito antigo grego, acrescido de uma escolha vocabular particularmente meticulosa, não apenas possibilita a escrita requintada que se faz ver nesse poema – e na poética de Drummond de maneira significativa – como também cifra a mensagem. Torna-a não muito óbvia à primeira leitura. Como se percebe, esses são fatores que configuram uma poesia sensivelmente diferente da de Junqueira Freire acima, que trata a questão de maneira cristalina, mesmo para uma leitura inicial – embora escrito em forma fixa. Se aplicarmos aquela ideia de crom/nologia literária, percebemos que o homoerotismo representando a partir desse poema seria um branco com manchas cinzas, tanto pela escolha vocabular, que dificulta a decifração do texto, como pela maneira errante com que o sujeito lírico trata o tema, com contornos de ilicitude.

Por fim, o último poema é do paulistano Horácio Costa [1954], atual professor de literatura portuguesa da Universidade de São Paulo. Ele cursou pós-graduações na Universidade de Nova Iorque e Universidade de Yale e tem pesquisa acerca do

período formativo do ficcionista português José Saramago. Foi também professor na Universidade Nacional Autônoma do México entre 1987 e 2001. Ele integra atualmente a Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH), que presidiu entre os anos de 2006 e 2008, e é um dos nomes relevantes da literatura brasileira atual. O homoerotismo é uma temática recorrente na sua produção poética que apresenta tanto jocosidade, ironia, prosaísmo, enciclopedismo e retomada de símbolos homoculturais quanto temas dolorosos como a violência, a homofobia e o suicídio, por exemplo. O poema a seguir participa da antologia salientada e originalmente do livro de poemas do autor, intitulado *Ravenalas*, de 2008:

Julieu e Romito

Não sabemos o que é o amor:
Se o vivemos, logo o desprezamos
E se não, o desejamos.

Confundem-se os amantes assim
Como os nomes se violentam
Na suposição da troca anímica.

Mas se sabemos que **Julieta**
Boba era e **Capitu** dissimulada
E **Molly** – francamente – oferecida,

Sobre o **amor no mesmo sexo**
De **pares literários**, quase nada:
Não se terão amado homens

E mulheres entre si? E tendo-o feito,
Por que negadas nos são tais
Alturas e formas e sentidos?

Ora, minha deriva de leitor
E de amante se dá em visões
Que a **crítica ignara ignora**:

Peludo seria o *derrière* de **Antônio**
Nobre, um segredo levado à tumba
Pelo etéreo **Alberto de Oliveira?**

E hirsuto o peito de **Antero**
Que se o tocara outro homem
Talvez não se curvasse sobre si

Depois do – evitável? – suicídio?
E **Mário de Andrade** morreria
Aos cinquenta e dois anos

Após tanto exílio étílico
No Rio? Falo da diferença
Entre viver e morrer e tentar

No ínterim, talvez, o voo
Rombóide do amor, volucre
E desejado, e democrático

Menos nas lindes das religiões
Monoteístas, de certas tribos
Oceânicas, e do cânone

Literário. **Aquiles e Pátroclo**
A quem dediquei aquele texto,
Que me venham ao auxílio

E que seja este poema
Mais uma invocação
Do sopro clássico –

Mesmo no amor
Que ninguém sabe
E todo mundo quer (COSTA, 2008 *apud* MACHADO; MOURA,
2017, p. 121-123; grifos nossos).

O poema acima é composto em tercetos livres divididos em quinze estrofes ao todo. É um poema no qual se percebe a presença de alguns elementos característicos da poesia de Horácio Costa: o prosaísmo, por exemplo, que se faz presente a partir de uma sintaxe comum à fala cotidiana em língua portuguesa. Elemento que facilita a leitura em voz alta do poema, se efetivada, bem como a compreensão de primeira leitura. O enciclopedismo exercido a partir da retomada de algumas figuras da literatura, tais como: Julieta, da peça *Romeu e Julieta*, do escritor William Shakespeare [Reino Unido, 1582-1616]; Capitu, do romance *Memórias póstuma*

de Brás Cubas, do brasileiro Machado de Assis [1839-1908] e Molly Bloom, do romance *Ulysses*, de James Joyce [Reino Unido, 1882-1941]. Enciclopedismo que exerce no poema, entre outros sentidos, a função de contrastar a visibilidade da tradição literária heteroerótica Ocidental em relação à literária homoerótica, pouco conhecida e divulgada. Contraste que pode ser estendido ao entendimento do título do poema, por exemplo, que emprega dois substantivos próprios masculinos no lugar de um masculino acrescido de um feminino. É possível, inclusive, reparar a presença de um “eu” em *Julieu* do título, que constrói tanto mais uma dissemelhança entre o poema e a famosa peça de Shakespeare quanto uma relação escorregadia entre o sujeito lírico do poema e a pessoa empírica do poeta. Espécie de ambiguidade que marca boa parte da poesia de Horácio Costa.

Tal enciclopedismo é, então, sucedido por uma pergunta que enfatiza aquela citada invisibilização: “Sobre o amor no mesmo sexo/ De pares literários, quase nada:/ Não se terão amado homens/ E mulheres entre si? // E tendo-o feito,/ Por que negadas nos são tais/ Alturas e formas e sentidos?”. Questionamento que marca o tom reivindicativo do poema e que será prosseguido por outra característica da escrita de Horácio Costa, que é a jocosidade. Esta acontece quando o sujeito lírico enumera polemicamente algumas “fofocas” literárias e nomes do meio supostamente homossexuais: Antônio Nobre, Alberto de Oliveira, Antero de Quental e Mário de Andrade. Enumeração que constrói um humor ora leve, ora aparentemente carregado de indignação.

Em seguida, reforçando o tom reclamatório do poema, temos a enumeração de dois símbolos importantes da literatura, a saber: Pátroclo e Aquiles, do poema épico grego antigo *Iliada*, de Homero. Personagens cuja ligação estreita e afetividade profunda dividem opinião até mesmo na atualidade. Alguns preferem vê-los enquanto simples companheiros de guerra e outros mais que isso, enquanto amantes, como parece ser o caso do poema analisado. A partir da invocação dos dois emblemáticos personagens, o poema se finaliza com um tom clemente de que seja, ele próprio, um apelo ao amor, de maneira geral, “Que ninguém sabe/ E todo mundo quer”. A crom/nologia do poema em direção às cores gays se efetiva, para nós, quando o sujeito lírico reclama por uma tradição literária silenciada, na qual figura o amor entre iguais; quando enumera os casos do meio literário que seriam, supostamente, homossexuais não assumidos e as devastadoras consequências disso, bem como quando invoca Pátroclo e Aquiles, enquanto amantes, para salvaguardarem o próprio sujeito lírico e as pessoas desejosas de amor. Invocação que encerra o poema em tom de apelo/prece. Por ser um poema escrito em um contexto pós 1969, e pelas características acima levantadas, indicamos que, na proposta crom/nológica sugerida por nós, ele possa ser entendido como um poema multicolor, por apresentar contornos afirmativos bastante claros. Poema que poderíamos, sem prejuízo, entender como homoerótico propriamente gay.

Conclusão

Para finalizar este artigo, importa salientar que, embora consideravelmente distantes temporalmente, o poema de Junqueira Freire tematiza a atração entre iguais já no século XIX, enquanto o de Drummond, no século XX, utiliza-se de um mito para tematizar a repetição dessa “outra forma de amar”, atribuindo a ela um tom de errância e inadequabilidade, uma vez ser ela um “rapto terrível” e um “beijo estéril”. Representações textuais que, por apresentarem essas características, permitiriam a esses poemas serem analisados mais acertadamente como “homoeróticos”, sem nenhum prejuízo para o entendimento ou descrição delas, no lugar de “gay”. Salientamos, ainda, que ambos os poemas são anteriores às perspectivas gays pós 1969. Fator que para nós, *a priori*, já instauraria uma anacronia caso tais poemas fossem analisados enquanto literatura propriamente gay¹⁶.

De autoria masculina da antologia, para nós, não seria preciso analisar a larga maioria dos poemas ali contidos como propriamente gay, com base em critérios temporais e textuais, à exceção de alguns poemas de Paulo Augusto [RN, 1950], Glauco Mattoso [SP, 1951], Amador Ribeiro Neto [SP, 1953], Ítalo Moriconi [RJ, 1953], Horácio Costa [SP, 1954], Waldo Motta [ES, 1959], Luis França [SP, 1960], Aymmar Rodríguez [PE, 1968] e Elierson Moura [PI, 1991] presentes na antologia e compostos a partir da segunda metade do século XX – já próximo do século XXI ou mesmo dentro dele. Poemas que tematizam a prostituição masculina em saunas gays, o problema da violência homofóbica, os assassinatos de homossexuais, os relacionamentos gays intergeracionais, o silenciamento da literatura homoerótica, os casos de suicídio, o desdém da mídia em relação à parada gay, os gays enrustidos, a falta de interesse em pesquisas sobre homoerotismo, o problema da AIDS e o sofrimento causado pela doença pós anos 1980, entre outros fenômenos frequentemente insurgidos sobre os gays a partir da segunda metade do século XX e presentes nessas tessituras poéticas. Características textuais que, para nós, incluem os tons homoeróticos; mas, para além deles, efetivam líricas homoeróticas de cores também gays.

SILVA, M.; SOUZA, J. B. de. Representations of male homoeroticism in three tones: Junqueira Freire, Carlos Drummond de Andrade and Horácio Costa. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 183-201, jan./jun. 2019.

¹⁶ Esta pesquisa não consiste em atacar a publicação estudada, mas salientar que, embora editorial e politicamente vantajoso intitular uma antologia de gay, como estratégia de visibilização, em termos de análise literária a categoria não é tão operacional para descrever a poesia lírica homoerótica de autoria masculina do contexto brasileiro anterior à segunda metade do século XX.

- **ABSTRACT:** *Considering the collection Poesia gay brasileira: antologia, from 2017, we study how male homoeroticism is represented in poems written between the 19th and 21st centuries, and if such poems, from this representation, can be analyzed as gay ones. For that, we take into account the notions of homoeroticism and gay literature circumscribed by José Carlos Barcellos (2006). In the work we present, three poems were analyzed and described in more detail: “A um moçoilo” by Junqueira Freire, “Rapto” by Carlos Drummond de Andrade, and “Julieu e Romito” by Horácio Costa, written respectively in the 19th, 20th and 21st centuries. As a result of this comparative research, it was concluded that the poems of the anthology researched present gay nuances only from the second half of the 20th century on in Brazil.*
- **KEYWORDS:** *Gay. Homoeroticism. Literature. Poetry.*

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, J. C. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- CAMARGO, G. O. de. Inscrições da subjetividade na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. In: CAMARGO, G. O. de; BUARQUE, J. **Fronteiras de paragens líricas: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Goiânia: Cânone Editorial, 2016. p. 57-70.
- COSTA, J. F. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- LUGARINHO, M. C. Nasce a literatura gay no Brasil: Reflexões para Luís Capucho. In: SILVA, A. de P. D. da. (Org). **Aspectos da literatura gay**. João Pessoa: Editora UFPB, 2008, p. 9-24.
- MACHADO, A.; MOURA, M. **Poesia gay brasileira: antologia**. Belo Horizonte: Editora Machado; São Paulo: Amarelo Grão Editorial, 2017.
- PITTA, E. **Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea**. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.
- SILVA, A. de P. D. da. Incursões teóricas sobre o conceito de literatura gay. **Revista Sociopoética: literatura e estudos de gênero**, v. 1, n. 5, p. 55-72, jan/jul 2010.
- SILVA, A. de P. D. da. A literatura brasileira de temática homoerótica e a escrita de si. **Revista Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 36, n. 1, p. 61-71, 2014.
- WOODS, G. **A history of gay literature: the male tradition**. London: Yale University Press, 1998.



O LIXO DA VIDA E A POÉTICA DA VIRILIDADE: A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MASCULINIDADE HEGEMÔNICA NA OBRA DE JOÃO ANTÔNIO

Mateus Fernando de OLIVEIRA *

- **RESUMO:** O presente estudo pretende contribuir com as discussões e reflexões sobre a construção ficcional das sexualidades na literatura brasileira. A contribuição deste trabalho se dá por meio de considerações sobre como se verificam aspectos da construção social da masculinidade hegemônica na obra do escritor João Antônio. Trata-se de uma análise do conto “Paulinho Perna Torta”, texto integrado à obra *Leão de Chácara*, segundo livro do escritor, publicado em 1975. A narrativa se passa na Boca do Lixo, em São Paulo durante a década de 1950 e expõe a trajetória do narrador-personagem homônimo desde os tempos de menino até a fase adulta, o que nos permite verificar na experiência e na *performance* do personagem elementos que contribuem para a formação de um perfil masculino que se pauta na expressão da virilidade e da violência como (re)afirmação da própria condição de homem. Paulinho Perna Torta é sem dúvida um dos personagens mais expressivos da obra de João Antônio, o que torna esta investigação pertinente. Este estudo é conduzido pelos trabalhos de autores como Connell & Pearse (2015), Nolasco (1996), Baubérot (2013), entre outros pesquisadores de gênero e sexualidade que contribuem para dar base argumentativa e referencial a este trabalho.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Construção ficcional das sexualidades. João Antônio. Literatura brasileira. Masculinidades.

A virilidade é um traço frequente nas obras de João Antônio, o conto Paulinho Perna Torta, possivelmente, trata-se de uma das produções que conseguem deixar isso mais claro. Narrado em primeira pessoa, Paulinho Perna Torta conta sua trajetória desde quando era um menino de rua, vítima da exploração e da indiferença social, até se tornar o afamado bandido Paulinho duma Perna Torta. No curso desta trajetória, pretende-se investigar os elementos que colaboram com a definição da formação do protagonista, considerando a contribuição expressiva de Laércio

* UEL – Universidade Estadual de Londrina – Centro de Letras e Ciências Humanas – Londrina – PR – Brasil. 86055-690 – mateusoliveira.letras@uel.br.

Arrudão, personagem que adota Paulinho ainda na infância e que representa uma grande influência na constituição moral do personagem.

Laércio segue os moldes do malandro brasileiro, vive da exploração de mulheres e da enganação alheia. Responsável por conduzir os passos de Paulinho, ensina a importância do poder e da ambição ao garoto. Nesse sentido, ao longo da narrativa, analisam-se questões que dizem respeito às masculinidades, como o poder e a virilidade dentro do repertório de aprendizado cultural masculino, conteúdos presentes nos “ensinamentos” de Laércio Arrudão. Verificam-se ainda outros pontos que aparecem nas entrelinhas do discurso, como a repressão às expressões de afeto e a aproximação das masculinidades marginalizadas com a violência, pontos que contribuem com a reflexão sobre o fardo da virilidade no cotidiano masculino.

A introdução do conto apresenta Paulinho como um indivíduo dotado de ambição e vaidade, alguém que sabe bem do seu lugar de origem e consciente do lugar aonde pretende chegar: “dei duro. Enfrentei. Comecei por baixo, como todo sofredor começa. Servindo para um, mais malandro, ganhar. Como todo infeliz começa.” (ANTÔNIO, 2002, p. 99). Durante a infância, conta que aprendeu o ofício de engraxate na intenção de alcançar certa dignidade, entretanto, ainda em processo de maturação, o menino Paulinho teve de lidar com a solidão por muito tempo: “aguentei muito xingo, fui escorraçado, batido e dormi de pelo no chão. Levei nome de vagabundo desde cedo. Lá na rua do Triunfo, na Pensão do Triunfo, seu Hilário e dona Catarina” (ANTÔNIO, 2002, p. 100). Desde cedo em contato com verbalizações agressivas e ações violentas, Paulinho Perna Torta representa um jovem em processo de formação em contato com a violência e o abandono, alimentando a própria frieza, sem qualquer conforto ou dignidade.

Observa-se o quanto é recorrente na narração o uso do verbo “aguentar” na primeira parte do texto. O narrador tece de modo singelo a definição do fardo da virilidade para si: ser forte e suportar: “aguentava muito frio nas pernas, andava de tênis furado, olhava muito doce que não comia e os safanões que levei no meio das ventas, quando me atrevia a vontades” (ANTÔNIO, 2002, p. 100). Na condição de pobre, vivia de vontades, não podia ter, e como “homem de verdade”, não poderia chorar por isso, teve de suportar, sem escolha, aguentava.

Os ensinamentos de Laércio, conforme mencionados anteriormente, são na verdade hábitos, ou seja, uma série de comportamentos viris que utilizam da violência para impor o poder sobre outrem. Esses ensinamentos são partilhados como estratégias de sobrevivência, incluem a malícia e a esperteza do malandro como forma de enganar para não ser enganado e o uso da força para impor o respeito almejado. Hábitos e práticas que educaram a postura de Paulinho, a fim de suportar a convivência conflituosa com malandros e bandidos, ensinamentos necessários para fazer do personagem “um homem de verdade”.

Vima Martin (2008) compara o texto em questão com a primeira obra de João Antônio “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963) e nos dá um panorama sobre a construção ficcional da sexualidade masculina nas obras do escritor, que, de acordo com esta análise, caracteriza-se por meio da virilidade e do desassossego da determinação de “como ser homem” impõe, essa determinação, conforme Martin, pauta-se no conhecimento que se tem sobre a questão: “nessas duas obras, que consolidam o estilo do escritor, a preocupação com o ‘conhecimento verdadeiro do homem’ a ser trabalhado ficcionalmente suplanta o que poderia ser apenas um registro superficial de suas atitudes e falas” (MARTIN, 2008, p. 52). Além desse ponto, a pesquisadora Telma Silva (2009, p. 171) tece considerações sobre a virilidade expressiva na narrativa analisada:

Em Paulinho Perna Torta (...) a preocupação com a virilidade é, também, uma constante. O menino “Paulinho” recém-iniciado nas coisas do amor, se aconselha com o malandro mais velho, espécie de tutor, Laércio Arrudão. Este é, aliás, um texto em que a nostalgia dá o tom. Assim como em *São Bernardo*, em que acompanhamos a agonia de Paulo Honório diante de sua inadequação ao “mundo moderno”, também Perna Torta sente que seus referenciais se desfizeram.

Compreende-se que a virilidade esteja ligada à masculinidade hegemônica, tendo em vista esse modelo de masculinidade concentrar a maior parte de suas ações em expressões viris, as quais norteiam o comportamento e as atitudes que se espera de um “homem de verdade”, todavia esse modelo de masculinidade ideal se mostra demasiadamente abstrato e ilusório, conforme testemunha Welzer-Lang (2004, p. 112): “a categoria homem caracterizava-se, assim como o Cristo na hóstia, por uma presença real, mas oculta”. Em outras palavras, a noção que se propaga como um modelo ideal de homem existe, mas, na prática, ninguém nunca viu.

Retomando a trajetória do personagem central, de início, o jovem Paulinho aprende a se beneficiar por meio da própria esperteza usando de práticas ilícitas como assaltos, furtos e enganações, entendendo que essas práticas eram necessárias para seu sustento, já que seus esforços com trabalho honesto acabavam por trazer a ele mais frustração do que dignidade: “eu, morto, entregava depressinha. Muita vez, na arrumação me furtavam o dinheirinho suado, arranjado no brilho dos sapatos. A devolução? Cobrasse e levaria safanão ou deboche” (ANTÔNIO, 2002, p. 103). Os espaços marginalizados, tais como a Boca do Lixo e outros locais transitados pelo personagem, trouxeram-lhe duras lições sobre poder e a expressão da força: quem pode bate, quem não pode, apanha. Nessas condições, reclamar não é uma opção.

Sem questionar coisa alguma, “Perna Torta” aceita a doutrinação do mentor: “o ensino de Arrudão quer meu bem” (ANTÔNIO, 2002, p. 129). Essa é a visão do protagonista sobre as lições que lhe foram transmitidas. Perna Torta entende

que, para ser um “homem de verdade” ou um malandro de primeira linha, precisa aprender a pensar somente em si, ser o homem contra o mundo para que prevaleça o seu querer sobre o dos outros e, assim, tendo por ambição conquistar tudo o que lhe foi negado outrora.

Ao longo da narrativa, verifica-se que, além das manifestações de força e poder, destaca-se também o desempenho como parte do conjunto da *performance* masculina do personagem, deste modo, o desempenho é determinante no momento de se impor, como afirma Sócrates Nolasco (1996, p. 21): “as exigências viris, de posse e poder, bem como ser assertivo e competitivo sexualmente, mantém os homens presos à questão do desempenho”. Exigências constantes de desempenho podem ser responsáveis pelas frustrações de tantos homens. Frustrações que não são compartilhadas entre outros, pois é comum nos círculos masculinos que haja julgamentos sobre o desabafo do outro, entende-se que a exposição torna o homem vulnerável por demonstrar fraqueza, assim sendo, as relações sociais masculinas são comumente marcadas pela ausência de diálogos profundos.

Nolasco (1996, p. 26) caracteriza essa ausência de diálogo como uma tentativa de anulação das próprias experiências interiores, algo que já vem da socialização dos meninos, do modo como aprendem a estabelecer suas relações sociais desde a infância; o pesquisador acrescenta: “no que diz respeito à socialização das meninas, percebemos que desde cedo uma inter-relação vai sendo tecida entre corpo, subjetividade e maternidade”. Meninos e homens são afastados dessa inter-relação entre corpo, subjetividade e paternidade; percebe-se, por meio de algumas passagens da narrativa, que a masculinidade hegemônica constrói maior ou somente a noção do corpo, como no caso de Paulinho, em que a força e a tentativa de suportar estão constantemente presentes, inclusive foram determinantes para superar a hostilidade dos espaços por onde passou. No conto, suportar/aguentar acaba por ser uma expressão sadia da virilidade, como se verifica.

A virilidade como característica de uma série de ações humanas é hiperbólica quando atrelada à masculinidade; na forma como é representada no âmbito das ações masculinas, no caso, das ações de Paulinho Perna Torta, a virilidade é sobreposta às experiências subjetivas e isso muitas vezes é também parte do cotidiano das masculinidades. Tal como a virilidade, a violência se insere no cotidiano masculino das mais diversas formas, pois, conforme se verifica na narrativa, homens aprendem a fazer uso da força para impor respeito.

Laércio tornou Paulinho um malandro aos seus moldes: “manicuro as unhas, ajambro com panos ingleses, fumo charuto holandês e a crônica policial comenta com destaque porque declarei, dia desses, que minha marca é só Duc George” (ANTÔNIO, 2002, p. 146). A fala de Paulinho Perna Torta, em tom assertivo, é marcada pelo discurso sem sentimentalismos, a constante tentativa de afirmar a postura de um sujeito homem, frio e inabalável.

Em contrapartida, ainda que intermitente, a solidão é um elemento presente em “Paulinho Perna Torta”, o que concorda com a adjetivação de Tânia Macedo (2002) ao redefinir os personagens de João Antônio como os “malandros tristes”. Embora o discurso do personagem conduza à imagem de um ser viril e violento, a solidão o assombra e o fragiliza, a narração permite escapar algumas passagens que expressam a maior dor do homem: “onde muita vez eu curti dor de dente sozinho, quieto no meu canto, abafando o som da boca, para não perturbar os outros” (ANTÔNIO, 2002, p. 102). O personagem aceita a solidão como parte da própria sina, porém silenciar isso parece ser uma tarefa bastante difícil.

A definição do espaço nas narrativas de João Antônio é fundamental, pois seus textos conduzem o leitor à perspectiva do personagem que comumente é alguém que percorre e observa avidamente cada espaço ao seu redor, como se pode constatar em algumas passagens do conto, oferecendo uma noção do contexto histórico-social de ambientes promíscuos e marginalizados, onde a violência é parte do repertório tradicional. Nesse sentido, Adélcio de Souza Cruz (2009, p. 100), ao desenvolver estudos sobre literatura e violência, caracteriza os ambientes periféricos presentes nos textos de João Antônio como subúrbio, destacando a distinção entre esse espaço periférico e as favelas. O subúrbio inclui como representantes os “remediados”: a baixa classe média, composta por malandros e por operários: “sua narrativa se desloca pela caserna, por bares frequentados por malandros, jogares de sinuca, operários, revelando, por conseguinte, espaços eminentemente ‘reservados’ à masculinidade”.

São diversos os espaços percorridos por Paulinho Perna Torta, na maioria, trata-se de ambientes hostis: “o Bar do Porco era velho e fedida; era muquifo de um português lá onde, por uns mangos fuleiros, a gente matava fome, engolindo uma gororoba ruim, preta. Mas eu ia” (ANTÔNIO, 2002, p. 105).

Telma Silva (2009) aborda a relação dos personagens de João Antônio no cotidiano brasileiro para além da ficção, a pesquisadora destaca a postura do escritor ao defender a “vida real” como princípio de sua ficção, algo responsável pelo lirismo de seus textos, tanta que a autora considera a segunda parte do conto, “Zona”, como o momento de fluidez sentimental do personagem:

[...] em grande parte desse trecho intitulado ‘Zona’, o malandro narra suas idas e vindas pela cidade. Temos, então, seus sentimentos cartografados por meio das paisagens urbanas. [...]

Os passeios de bicicleta são os momentos singulares de leveza e liberdade experimentados pelo protagonista: “pedalando, curtindo as descidas, ele sente o sol, o vento tocando seu rosto e se vê como parte do mundo”. (SILVA, 2009, p. 80).

A passagem destacada é um dos poucos momentos em que Paulinho se afasta dos ambientes cercados por masculinidades em disputa, todavia é a partir dessa segunda parte que se constroem as reflexões mais significativas no que concerne às masculinidades, pois é quando Paulinho Perna Torta se propõe a descrever Laércio Arrudão e relatar seu convívio com ele, sem apenas mencioná-lo meramente. É esse convívio que vai ditar a postura e o comportamento do personagem e vai aos poucos moldando o malandro.

Ainda jovem, Paulinho nutre imenso respeito por Laércio, um afeto sigiloso, afinal, é quem o acolhe ainda menino e o concede abrigo e instrução: “pela primeira vez eu morava em algum lugar” (ANTÔNIO, 2002, p. 111). Laércio se torna uma espécie de tutor do inexperiente Paulinho e assume para si a missão de torná-lo um “homem de verdade”.

Enquadram-se esses ensinamentos como doutrinação masculina por apresentar caráter hegemônico, fundamentado em uma concepção arcaica de masculinidade, atrelada à virilidade, à violência, ao poder, ao desempenho e ao sucesso. Dessa forma, destacam-se as considerações do historiador Arnaud Baubérot (2013) sobre a virilidade como um processo: “nenhum destino biológico, psíquico, econômico é capaz de definir a forma que assume dentro da sociedade o macho humano” (BAUBÉROT, 2013, p.189). Conforme o pesquisador, o que chamamos de viril nada mais é do que um produto intermediário entre o homem e o super-homem.

Connell & Pearse (2015) contribuem para a consolidação dessa visão ao afirmar que ser homem ou ser mulher não se trata de uma condição predeterminada, mas sim de uma condição em andamento, um processo de formação: “embora as posições de homens e mulheres não sejam simplesmente paralelas, o princípio também é verdadeiro para os homens: ninguém nasce masculino, é preciso tornar-se um homem” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 38). Dentro dessa lógica, “ser homem” significaria corresponder somente às expectativas que a definição de “homem de verdade” impõe, um rótulo vago, impreciso e repleto de preconceitos e estigmas. É nessa perspectiva que se compreende a construção da virilidade e da violência como expressões da construção ficcional da masculinidade hegemônica no texto de João Antônio.

Segundo Bourdieu (2002), a virilidade torna os homens prisioneiros sem perceberem tal condição, pois estão limitados a um “dever-ser” que implica a execução constante de ações que demonstrem e reafirmem o que é ser homem, concebendo força e violência como referências para a reafirmação. A colocação de Baubérot (2013): “não se nasce viril, torna-se viril” é pontual e pode ser afirmada em Paulinho Perna Torna: o menino amedrontado aprende com Laércio a expressão do poder, o que pode fazer dele um homem de verdade.

Ainda jovem Paulinho vai morar na zona, enquanto Laércio passa a instruí-lo, a fim de que o jovem possa conquistar ascensão e prestígio social. Passeia de bicicleta pelas ruas de São Paulo, para além da Boca do Lixo, nesse momento

revela-se a passagem de maturação do personagem; Paulinho Perna Torta, agora adulto e experiente, toma lições de seu mentor sobre como explorar a mulher a seu gosto: “com essa história de enganar Ivete nas horas, ganho um monte de tempo. Horas. E zanzo demais por aí, em cima da minha magrela” (ANTÔNIO, 2002, p. 113). Ivete é a companheira de Paulinho; como prostituta, Ivete é ainda a fonte de renda do malandro.

A masculinidade hegemônica, conforme Connell & Messerschmidt (2013), é o modelo de masculinidade tradicional ideal, que determina as diretrizes para a formação de um “homem de verdade”. Esse modelo prega a garantia do poder masculino sobre a mulher por meio da submissão. No conto, a submissão toma a proporção de exploração, pois, além de condicionar Ivete à prostituição, possui controle de todos os seus rendimentos.

Nesse contexto de época e de condição marginalizada, aparentemente é relativizado o fato de um homem ter a prostituição de sua companheira como fonte de renda. Paulinho aprende com Laércio que não há necessidade de trabalhar se tiver por onde fazer dinheiro. Deste modo, Ivete é a exploração de renda de Paulinho, compreendendo as atividades da companheira como um dever, sem a mínima compaixão ou solidariedade às condições que submete a mulher:

Firma o corpo, chama os homens, levanta o dinheiro. Mango por mango, ali. Pelo quarto-quinto freguês, está englobada de cansaço. O corpo querendo afrouxar. Mas firma e vai valente. Outra vez Ivete mete um tóxico na cabeça. Otedrina misturada a espasmo de Cibalena ou qualquer primeiro barato que encontra na farmácia. Coraçozinho ou baratinho, maconha ou picada de injeção. Tanto faz. Todo barato é um incentivo quando uma mulher tem vontade e um homem para sustentar. (ANTÔNIO, 2002, p. 115).

O aprendizado de Laércio deu a Paulinho o conforto de não ter que se esforçar por seus objetivos, tratando-se apenas de uma questão de controle: manipular a mulher para obter os bens almejados, conforme ensinava Laércio Arrudão: “pede, meu. Ela dá a grana. Mulher gamada dá tudo. Parte pra qualquer negócio” (ANTÔNIO, 2002, p. 117). Trechos como esse em destaque expressam a condição de domínio do homem sobre a mulher, as falas de Laércio conduzem à ficcionalização do discurso da masculinidade hegemônica não como defesa desse modelo hegemônico de masculinidade, mas considerando que a literatura é terreno fértil para situarmos o cotidiano e confrontá-lo, pois se trata de um simulacro da realidade; ainda que fragmentado, poderia facilmente ser parte de um relato real, pois a exploração e a opressão são presentes e frequentes.

Toda uma literatura crítica dedicou-se a decodificar a maneira pela qual meninos, ao longo de sua infância e adolescência são levados a interiorizar formas de

pensamento e maneiras de agir que os preparam à tomada de posição nos encaideamentos das relações de poder e de dominação. (BAUBÉROT, 2013, p. 190).

Ao observar o incentivo à virilidade como transmissão de cultura, torna-se possível verificar a forma como as instâncias de socialização, ou até mesmo instâncias educativas, incentivam o compartilhamento de estereótipos viris, o que implica a análise dos “mecanismos de produção e de transmissão do hábito viril” (BAUBÉROT, 2013, p. 190), algo aplicável ao que é retratado no conto de João Antônio. À vista disso, considera-se a transmissão de hábitos viris como determinante na disseminação de discursos de ódio e de ações opressoras, o que não se limita à ficção, mas alcança uma série de acontecimentos cotidianos.

A violência é um elemento expressivo no ambiente marginalizado, semelhantemente ao comportamento hostil. Examina-se na narrativa a violência como uma linguagem própria que impacta e escolariza rapidamente, o que resulta a seguinte equação: Paulinho é ofendido, mais tarde, ofende; até que logo aprende que, segundo seu mentor, é à base da violência que se impõe o “respeito”:

Uma criança. Um dia de cabeça quente, boquejei com Laércio, pedi-lhe uma luz. O mulato me zombou e ouvi xingo, esculhambação, desconsideração. Fiquei desengonçado como um papagaio enfeitado. Entendendo nada.

- Também... Você deixa a gringa lhe fazer gato de sapato. Dá-lhe um chalau, seu trouxa! (ANTÔNIO, 2002, p. 120).

Medo trajado de respeito, partindo do discurso verossímil que dissemina a concepção de que um homem precisa saber corrigir sua mulher, ou melhor, precisa colocá-la em seu lugar. Os altos índices de violência doméstica e feminicídios no Brasil sugerem que a noção de “correção” ainda se perpetua na sociedade, o uso da violência em nome da (ilusória) honra masculina.

O brilho de simpatia nos olhos de Laércio Arrudão começou por me ensinar que quem bate é o homem. E manda surra a toda hora e fala pouco. Quem chega tarde é o homem. Quem tem cinco-dez mulheres é o homem – a mulher só tem um homem. (ANTÔNIO, 2002, p. 120).

Colocando em questão a condição de Paulinho como alcaguete e do exercício violento de “correção”, podemos reflexionar as ponderações de Kalifa (2013, p. 324) sobre a violência de cafetões para com prostitutas, observa-se: “a correção pode chegar até a morte, cuja exemplaridade está supostamente garantida na obediência das garotas. Porém, o bom cafetão sabe machucar sem danificar”. São posturas tóxicas que se disseminam para além do prostíbulo e que socialmente

desresponsabilizam o homem, justificando suas ações como formas de corrigir e/ou punir, itens inerentes à visão patriarcal.

“Se tenho coração é para coisas do meu gasto”: a anulação dos afetos

A determinação do indicador masculino limita as expressões de masculinidades a um repertório pré-definido de postura, aparência e força física. Nessa perspectiva, a ausência de algum desses atributos é o suficiente para desqualificar e/ou julgar como menor a masculinidade do outro.

Os princípios de honra e potência, também elementares ao patriarcado, são distorcidos, pois, conforme Kalifa: “o homem respeitará a palavra dada, ele não ‘murchará’ diante do perigo ou do combate” (KALIFA, 2013, p. 310). É interessante perceber que nessa perspectiva a honra não está ligada à moral, já que não pretende discernir ou analisar situações com senso de justiça, mas atender a interesses individuais. É como se “ser homem” fosse sobre não hesitar diante de uma situação de perigo, ou nunca demonstrar fraqueza.

A ideia de força e potência acaba por ser um processo de anulação das experiências interiores do homem, conseqüentemente, a frieza e o afastamento da sensibilidade contribuem para a propagação dos estereótipos, como afirma Sócrates Nolasco (1996): “o machão, o homem educado, o menino que não reage a brigas, enfim, hoje, qualquer um destes tipos recebe um olhar inquisidor que põe em dúvida sua preferência sexual” (NOLASCO, 1996, p. 18). Práticas como essa incentivam a tentativa de anulação dos sentimentos por parte dos homens, como o faz Paulinho Perna Torta.

A potência está ligada ao desprezo pela mulher, com exceção da própria mãe (já que se trata de uma figura santificada nesse contexto). Homens são instruídos desde meninos a não se apaixonar, a buscar antes de tudo atender ao seu desenvolvimento profissional e pessoal, enquanto mulheres são geralmente conduzidas ao casamento como primeiro plano. O contato com o sentimento amoroso não é de todo anulado, como afirma Kalifa (2013, p. 312): “o amor, claro, não é desconhecido neste mundo. Mas ele deve permanecer nos limites que impõe a condição do macho”.

A anulação da sensibilidade como estratégia contra a vulnerabilidade sentimental é o que caracteriza o processo de construção textual da virilidade na ficção de João Antônio. Diante da frequente negação dos sentimentos, a melancolia se acentua na narrativa, suficiente o bastante para que o tom melancólico de diversas passagens possa ser um indicador da frustração, a ponto de podermos afirmar a intranquilidade de Paulinho Perna Torta diante do desencanto da própria condição, nem sequer se permitiu viver como uma pessoa comum, tanto que conclui o estágio de maturação viril tornando-se um homem frio, egoísta e apático.

O personagem Laércio Arrudão permite-nos perceber a eleição de modelos masculinos que servem de referência para outros, mais ainda a romantização

em torno da figura do malandro, o que se destaca na perspectiva do narrador, descrevendo-o quase que como um herói: “dono da bola, sua palavra tem peso de lei. Canta de galo aqui e não trabalha. Fiscaliza. Faz a fêria, pede o livro. Dar ordens é com ele. Os malandros ficam à sua roda ouvindo, aprendendo e adulando” (ANTÔNIO, 2002, p. 126).

Laércio confirma sua posição na hierarquia explorando mulheres, roubando, apostando e fazendo uso da violência sem o mínimo pudor ou compaixão, tudo apenas para manter-se em posição de privilégio: “saber se servir dos músculos e dos punhos. Esta é, com toda evidência, a capacidade decisiva, aquela que faz ou desfaz as reputações, alimenta as ‘façanhas’, confirma a hierarquia” (KALIFA, 2013, p. 308).

A zona acaba em ruínas, após denúncias o lugar é invadido pela polícia e as cenas que seguem são de muita violência, descritas em períodos curtos, lançando ações rápidas e brutais: “carnes se desmancham, braços e pernas. Dez-doze mulheres. Braços, pernas. Os cadáveres ainda ardem” (ANTÔNIO, 2002, p. 140).

Na ocasião, alguns dos bandidos conhecidos por Paulinho foram mortos, outros presos, dentre eles o próprio Paulinho no momento em que cometia um assalto: “Peguei um espeto atravessado num ônibus Avenida quando mandava o couro do bolso de um otário. Caí na Detenção” (ANTÔNIO, p. 2002, p. 142). De acordo com o personagem, o destino dos malandros é sempre incerto, mas a passagem pela cadeia é quase que um rumo indiscutível, com Paulinho não seria diferente.

Mesmo como detento, o narrador-personagem persegue vantagens e se compreende superior aos demais. Para ele, é um novo espaço conquistado e assim se fortalece: “sou juiz da cela do terceiro pavilhão – o lugar especial dos perigosos. Aqui corre maconha, tóxico, cachaça e carteadado. Afino mais o meu joguinho: lá fora, em liberdade, há trouxas; aqui é só malandro” (ANTÔNIO, 2002, p. 143).

Encarcerado, Paulinho se pronuncia de maneira soberba, mantém a postura do malandro inabalável, aquele que não hesita, pelo menos é o que procura demonstrar por meio do seu ar de grandeza. Segundo Courtine (2013), a virilidade possui uma face oculta: a fragilidade. O homem inabalável é o mesmo que diz não entender de afetos, que se esquiva para não transparecer sentimentos: “esta hora da tarde de domingo é uma tristeza besta, eu sinto falta do corpo dela. Distribuo ordens. Que me traga um advogado” (ANTÔNIO, 2002, p. 143). Sucumbir aos sentimentos seria uma forma de vergar a postura inabalável, e voltar atrás não faz parte do repertório de opções da masculinidade hegemônica. Palavra dita é palavra imposta, em consequência, sofre em silêncio, o preço do orgulho é a sensação de pequenez, de incompletude que se demonstra em trechos como:

Eu lhe via o começo dos peitos e adoraria falar. Mas não conseguia engrolar nada. Tinha um bolo na garganta, atravessando tudo. Estava bem entevado

(...) “Seu merdinha” Acordei quebrado, uma dorzinha em tudo no corpo; criei coragem e fiz a besteira. “Sabe mina? Foi a primeira vez”. (ANTÔNIO, 2002, p. 118-119).

“De 53 pra cá”, a última parte do conto, sugere as mudanças sociais do período. Paulinho Perna Torta, agora um “bandido de respeito”, gradualmente conquista cada vez mais dinheiro e poder. No entanto, revelam-se as reflexões nostálgicas do protagonista, mais uma vez a melancolia se instaura e a ausência de tudo o que não viveu passa a incomodá-lo. Amiúde pensa em como a vida poderia ter sido diferente, como seria se tivesse se envolvido com alguma das garotas do comércio, porém tudo agora é distante e improvável, compreendendo que resta a ele apenas seguir com a vida que escolheu.

O desfecho da narrativa é marcado pela reavaliação que o personagem faz da própria vida em passagens anteriores. Em tom nostálgico, Paulinho Perna Torta põe-se a refletir sobre os caminhos que sua vida não tomou. Afetos que surgiram, mas que foram aos poucos reprimidos por ele, ou até mesmo refreados por Laércio Arrudão, como na passagem:

Joga-me na cara que sou um trouxa, um coiô muito pacato, tenho uma mulher só, perco tempo andando na magrela pra baixo e pra cima, tenho essa mania besta de namorar meninas honestas que trabalham nas lojas da rua José Paulino. (ANTÔNIO, 2002, p. 129).

As reflexões tardias, os afetos roubados, ou simplesmente entregues, passam a ser cada vez mais constantes. Paulinho esteve cego pela ambição, mas o passado não se recupera e isso o atordoa. De volta à Boca do Lixo após dois anos e duas semanas preso, Paulinho consegue a liberdade graças a Laércio Arrudão. Investe no jogo e na macumba, entretanto o foco sobre a exploração de mulheres permanece, mas dessa vez como dono do prostíbulo, atuando como responsável por todo o investimento e exploração: “adoço um judeu proprietário e arranco o aluguel de um casarão da rua dos Andradas, Boca do Lixo. Meto, exploro oito mulheres lá. Dois mil e quinhentos mangos é a diária” (ANTÔNIO, 2002, p. 146).

Paulinho se torna um sujeito bem sucedido financeiramente e garante a almejada ascensão social, além de desfrutar do prestígio da fama: “sou tratado como doutor, jornalistas me adulam. E nessas umas e outras me estendem convites. Com as equipes esportivas dos jornais e dos rádios, conheço a Argentina, o Uruguai e o Peru” (ANTÔNIO, 2002, p.147). Paulinho Perna Torta é o resultado do que uma sociedade machista é capaz de formar. Viril, violento e sem pudor, um homem sem o menor sentimento de culpa por carregar sangue nas mãos; na perspectiva do mesmo, o sangue oferece ainda mais prestígio e credibilidade ao seu nome:

O malandro Valdão, chamado também de Valdãozinho, ex-boxeador e meu empregado na colheita da taxa de proteção às mulheres, me faz uma safadeza. Entrega Paulinho Perna Torta ao DI e vai à crônica policial fornecer reportagem sobre o *intocável* das bocas. Tenho uma crise e quero a cabeça do cagueta (...) Às três e meia da manhã, trago minha cambada, faço a invasão do Restaurante Tabu, *fecha-nunca* da rua Vitória, ponto de aponto da malandragem baixa. E apago, a tiros, o safado Valdão (...) O valente Paulinho duma Perna Torta vai para as primeiras páginas. (ANTÔNIO, 2002, p. 140).

A menção que faz de si – “o valente [...] vai para as primeiras páginas” – mostra a ausência de qualquer sentimentalismo ou compaixão; ao exterminar seu rival, Paulinho Perna Torta sente que recupera o valor de sua honra. Como se não bastasse matá-lo, trama ainda uma emboscada para todos os comparsas de Valdão: “engessei a curriola de bocudos e fiz bem. Essa cambada anda precisada de um pouco de cadeia para saber o que é a vida” (ANTÔNIO, 2002, p. 149), após isso é obrigado a se ausentar da Boca do Lixo e passa a viver escondido em Curitiba.

Rompendo com as expectativas conduzidas pela narrativa de que a qualquer momento se daria mal, o leitor se depara com Paulinho duma Perna Torta absoluto: detentor de poder e muito dinheiro, uma figura influente, nome de respeito no meio da malandragem, porém dono de uma desordem interior que sequer consegue explicar: “às vezes, penso que é uma onda besta que está me tomando. Desguio-me dela, meto maconha, engulo uns copos. Mas hoje, eu tenho medo é de sair à rua sozinho”. (ANTÔNIO, 2002, p. 152). A insatisfação toma conta dele logo quando deveria ser o auge de sua glória, mas o que surge é um dos momentos de rara introspecção do personagem.

A encabulação maior me nasce de umas coisas bestas, cuja descoberta e matutação a ginga macumbeira de Zião da Gameleira começou a me despertar. Uma virada no destino, na vida andeja deste aqui. Um absurdo que Zião, sem querer, acabasse me levantando dúvidas bestas. É que fiz trinta anos e pensei coisas de minha vida. E na continuação da besteira, atacado pelas últimas guinadas da polícia que atende as famílias da cidade sobre o barulho dos meus esporros nas bocas; difamado pelos jornais, revistas, televisão... Sou chamado às conversas comigo mesmo. (ANTÔNIO, 2002, p. 150).

A constatação da solidão e a análise da própria condição apontam momentos de reflexão e profunda introspecção: “a gente não é ninguém, a gente nunca foi. A gente some, apagado, qualquer hora dessas, em que a polícia ou outro mais malandro nos acerte” (ANTÔNIO, 2002, p. 150). A fragilidade que antes estava ocultada pela virilidade vai despontando timidamente.

A solidão se torna a fragilidade de Paulinho: “a gente pensa que está subindo muito nos pontos de uma carreira, mas apenas está se chegando para mais perto do fim. E como percebo, de repente, quando estou sozinho” (ANTÔNIO, 2002, p. 150). Essa solidão desencadeia no personagem uma percepção mais profunda sobre sua vida e suas escolhas, além de um contato íntimo consigo mesmo, algo incomum para o personagem.

A representação social do homem de verdade garante aos homens muitas dificuldades, entre as quais se destacam as restrições para estabelecer as relações de intimidade. Isso porque ela não estimula nem promove a melhoria da comunicação emocional masculina. Pelo contrário, alimenta-se do silêncio ou da comunicação monossilábica do indivíduo consigo mesmo. (NOLASCO, 1996, p. 27).

Sensações com que Paulinho não sabe lidar, primeiro por não ter se permitido experimentar antes; segundo que, para se desvencilhar desses sentimentos, procura se embriagar ou fumar maconha, sempre recorrendo a fugas, até que percebe que esquecer ou desviar o foco não resolve as coisas: “uma parada sem jeito, ô encabulação! Agora a briga não é com ninguém, não. O pior de tudo, o espeto é que eu mesmo estou me desacatando e me dando um esporro [...]. Eu acho que ando muito cansado” (ANTÔNIO, 2002, p. 150). O cansaço causado pelo fardo da virilidade.

Os novos planos de Paulinho reafirmam o bandido ganancioso de sempre, mas também mostra a face de um homem fragilizado, ainda assim, alguém que se esconde atrás dos próprios preconceitos e trata mulheres com rispidez e arrogância a fim de permanecer em seu posto inabalável.

Os olhos verdes de Paulinho duma Perna Torta. Boto doçura na preta, sei como é mulher. Falo baixo, os olhos na cara dela (...) Lá vai Elisa do Pandeiro, preta de muito rabo, com esse andar balangado. Para mim, não quero cama com ela não. Dizem que Elisa anda com uma nota alta, muito bem enrustida, possuindo um bordel escondido lá em Mogi das Cruzes. Elisa é escura, é um tição. Mas se essa história de grana alta for quente eu arrisco uma pegada nela. Para lhe tomar tudo. (ANTÔNIO, 2002, p. 153-154).

Ainda melancólico, o arrependimento chega como sinal de enfraquecimento do personagem. Já sem perspectivas, desabafa: “estou com tóxico no caco e uma ideia besta me passa – talvez eu devesse ter ficado com a magrela e as namoradinhas do comércio das lojas do Bom Retiro. Ou tirado Ivete da vida” (ANTÔNIO, 2002, p. 155). Não é apenas o fracasso dos investimentos que o afligem, mas a disfunção com a própria masculinidade que o corrói. Seguir os conselhos de Laércio levou

Paulinho àquela condição. Não saberia viver de outra forma, aspirou, lutou e alcançou, mas e a satisfação pessoal? Era dono de muito, mas sentia-se como se não tivesse nada.

Seria ingênuo pensar que as mentalidades mudaram radicalmente, pois isso leva tempo e, como se pode atestar, apesar das profundas transformações ocorridas nas últimas décadas no que diz respeito à relação entre os sexos, os simbolismos ou representações de gênero (em especial do masculino) ainda não sofreram grandes mudanças. (RAMOS, 2000, p. 56).

Ao final, reforça o estereótipo que se cria em torno da personagem: a imagem do homem forte, robusto, viril: detentor de poder e prestígio social, mas consciente, nada daquilo pertencia a ele, era só mais um em um espaço que não era dele, pelo menos não se sentia legitimado, afinal segue trocando de esconderijos e procurando vantagens para compensar o desassossego intermitente: “mas não vou parar. Atucho-me de tóxico e me aguento. Para final, tenho ainda a grana e Maria Princesa é uma boneca” (ANTÔNIO, 2002, p. 156). Poder, força e dinheiro, “um homem de verdade”, completo em desordem e insatisfação.

Considerações finais

Em 1976, João Antônio afirmava algo sobre como um homem necessita ter alguma grandeza, ter seu momento de Homem: “meu único medo é passar pelas coisas e não vê-las”, dizia. É possível que, ao reparar nisso, tenha enxergado em seus personagens a capacidade de torná-los representantes de tantos homens reais.

Paulinho Perna Torta seguiu rigorosamente tudo o que seu mentor Laércio Arrudão o instruiu sobre como ser um “homem de verdade”, da mesma forma como tantos meninos são ensinados a se tornar machos, algo que na narrativa resulta em um homem frio, viril e violento. Paulinho se torna um bandido que, mesmo possuindo dinheiro e poder, sente-se incompleto e vazio, alguém que se perdeu completamente na busca ilusória de se tornar um “homem de verdade”, afinal, no fim dessa trajetória, é como questiona o *rapper* brasileiro Criolo nos versos da canção *Lion Man* (2011): “quem é mais ou menos homem?”.

O conto Paulinho Perna Torta (Um conto da Boca do Lixo), de João Antônio, possibilita a visualização das articulações do discurso da masculinidade hegemônica por meio de ensinamentos e retrata na ficção a construção social de um perfil masculino estereotipado, que desumaniza indivíduos ao reprimir emoções, definindo o alto da hierarquia das relações de poder nas categorias de gênero, garantindo o poder e os privilégios à masculinidade hegemônica ainda garantida através da violência, excluindo quaisquer sexualidades dissidentes. Textos como esse conduzem a reflexões extremamente importantes e revela as tessituras da

virilidade e da violência por meio do discurso, o que contribui para a construção ficcional das sexualidades.

OLIVEIRA, M. F. The refuse of life and the poetics of virility: the social construction of hegemonical masculinity in João Antônio's work. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 203-218, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *The present study aims to contribute to the discussions and reflections on the fictional construction of sexualities in Brazilian literature. The contribution of this work is given through considerations about how aspects of the social construction of hegemonic masculinity in the work of writer João Antônio are verified. This is a study of the short story "Paulinho Perna Torta", a text integrated with the work "Leão de Chácara", the writer's second book, published in 1975. The narrative takes place in Boca do Lixo, São Paulo, in the 1950s, and exposes the trajectory of the narrator-character of the same name, from the beginning of their formation to adulthood, which allows us to verify in the experience and behavior of the character elements that contribute to the formation of a masculine profile that is based on the expression of virility and violence as (re) affirmation of the very condition of marginalized man. Paulinho Perna Torta is one of the most expressive characters in the work of João Antônio, so we developed this research conducted by the researches of authors of gender and sexuality such as Connell & Pearse (2015), Nolasco (1996), and Baubérot (2013), which contribute to provide an argumentative basis for this work.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian literature. Fictional construction of sexualities. João Antônio. Masculinities.*

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, João. **Leão de Chácara**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História da virilidade**. vol. 3: a virilidade em crise?. Tradução de Noéli C. de Melo e Thiago A. L. Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 189-220.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner – 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos feministas**, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: NVersos, 2015.

COURTINE, Jean-Jacques. Robustez na cultura: mito viril e potência muscular. *In*: COURTINE, Jean-Jacques. (Org.). **História da virilidade**. vol. 3: a virilidade em crise?. Tradução de Noéli C. de Melo e Thiago A. L. Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013.

CRUZ, Adélcio Souza. **Narrativas contemporâneas da violência**: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. 2009. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, UFMG, 2009.

KALIFA, Dominique. **Virilidades criminosas?** *In*: COURTINE, Jean J. (org). *História da Virilidade: a virilidade em crise?*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013.

LION man. Intérprete: Criolo. Compositor: K. Cavalcante Gomes. *In*: NÓ na orelha. Intérprete: Criolo. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1CD, faixa 9.

MACEDO, Tânia. **Malandros e merdunchos**. *In*: ANTÔNIO, João. Leão de Chácara. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e Marginalidade**: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008.

NOLASCO, Sócrates. **A desconstrução do masculino**: uma contribuição crítica à análise de gênero. *In*: NOLASCO, Sócrates. (Org.) *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

RAMOS, Marcelo Silva. Um olhar sobre o masculino: reflexões sobre os papéis e representações sociais do homem na atualidade. *In*: GOLDENBERG, Mirian. (Org.). **Os novos desejos**: das academias de musculação às agências de encontros. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SILVA, Telma M. **Posta-restante**: um estudo sobre a correspondência do Escritor João Antônio. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2009.

WELZER-LANG, D. **A construção do masculino**: dominação das mulheres e homofobia. Estudos Feministas, 2001.



WILSON BUENO E O (TRANS)GÊNERO: UMA LEITURA DE *MAR PARAGUAYO* E *JARDIM ZOOLOGICO*

Nádia Nelziza Lovera de FLORENTINO*
Antônio Roberto ESTEVES**

■ **RESUMO:** Partindo do entendimento de gênero como uma construção social e discursiva, este trabalho se propõe a analisar a caracterização do (trans) gênero na protagonista narradora de *Mar paraguay* (1992) e em “as yaráras”, relato de *Jardim Zoológico* (1999), ambos escritos por Wilson Bueno (1949-2010). Nas discussões a respeito da conceituação de gênero utilizamos as considerações teóricas de Rogério Puga (s.d.), Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Roberto Echavarren (1998;2007), dentre outros. Assim, a partir de breve percurso literário do escritor Wilson Bueno, apresentamos os dois relatos para, finalmente, analisar as conexões existentes entre *Mar paraguay* e “as yaráras”, associando-os ao (trans)gênero – andrógino ou mutante – a partir das definições híbridas de gênero atribuídas tanto à marafona quanto à yará. Concluimos que as duas personagens podem ser dispostas em um entrelugar genérico, como criaturas fora de gênero que ultrapassam as noções de homem e mulher, de masculino e feminino.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Gênero. *Jardim Zoológico*. *Mar paraguay*. Wilson Bueno.

Introdução

A trajetória literária de Wilson Bueno (1949-2010) pode ser considerada híbrida e fronteira em todas as acepções possíveis dos dois termos. O escritor paranaense publicou crônicas, poemas, tankas, romances que transitam entre as línguas, especialmente entre o português e o espanhol, e também entre os gêneros textuais, literários e sexuais, rompendo com as fronteiras geográficas e culturais. Nas referências ao trabalho artístico de Wilson Bueno, não há como deixar de citar

* UNIR – Universidade Federal de Rondônia – Núcleo de Ciências Humanas – Departamento de Línguas Estrangeiras – Porto Velho – RO – Brasil. 76801-016 – nadianelziza@unir.br.

** UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas – Assis – SP – Brasil. 19806-900 – aesteves26@uol.com.br.

o elemento indígena, o cruzamento entre a poesia e a prosa, e a utilização das figuras de animais, tanto nos bestiários propriamente ditos, *Manual de Zoofilia*, *Jardim Zoológico*, *Cachorros do Céu* e *Os Chuvosos*, ou em obras com temática diversa, como em *Mar paraguayo*, em que animais como escorpião, serpente e aranhas se constituem como peças-chave na compreensão do romance.

Os animais, contudo, não são o único elemento de aproximação entre as diversas obras de Wilson Bueno. A utilização do portunhol, da tradição indígena e do sertão também são pontos importantes de ligação entre as personagens do autor. E, ao lado de todas essas possibilidades de conexões intertextuais, são as questões de gênero as que nos interessam neste texto para aproximar duas personagens específicas no universo literário de Wilson Bueno: a “*marafona del balneário*” (BUENO, 1992), protagonista narradora de *Mar paraguayo* (1992), e a yará (BUENO, 1999), protagonista do relato homônimo, do livro *Jardim Zoológico* (1999).

A fim de estabelecer essa ligação, apresentaremos brevemente os dois livros em que se encontram as personagens, e nos debruçaremos nas questões referentes ao gênero, tomando como base conceitual as definições de Rogério Puga constantes no *E-dicionário de termos literários*, que distingue o sexo como questão biológica e o gênero como construção social. O gênero como construção social também é discutido a partir das considerações de Heloísa Buarque de Hollanda (1994) e de Anselmo Peres Alós (2011), no sentido de ver o gênero como uma representação, mas não desvinculado da sexualidade, e de Judith Butler (2006), que pensa a sexualidade como uma “disposição” em relação ao outro. Esses e outros pressupostos teóricos nos levaram a entender o gênero como um “entrelugar” (SANTIAGO, 2000), e o (trans) gênero como o apagamento das fronteiras entre o masculino e o feminino. Por fim, nos dedicaremos à análise das questões de gênero nas duas obras em questão, buscando as aproximações entre as protagonistas e as conexões intertextuais presentes nas duas obras.

***Mar paraguayo* e *Jardim zoológico*: Nas fronteiras do gênero**

Mar paraguayo, publicado em 1992 pela Editora Iluminuras em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura do Paraná e reeditado na Argentina, Chile e México, talvez seja a obra de Wilson Bueno a alcançar maior reconhecimento nacional e internacional. O relato se constitui através da expressão de lembranças, sentimentos e confissões da “*marafona del balneário*”, como se denomina a protagonista narradora. O espaço é o Balneário de Guaratuba, e como personagens aparecem o *viejo*, o *niño* e o cachorrinho Brinks, além da própria narradora. Os acontecimentos são narrados como em uma urdidura em que, a cada laçada, passado, presente e futuro são entrelaçados, prendendo o leitor nas tramas da prostituta e

cartomante, evidentemente um transgênero, que conta a sua história a fim de livrar-se da acusação de assassinato do *viejo*, seu amante e algoz.

Do termo marafona, híbrido de boneca de pano e prostituta, temos a dimensão do trânsito da narradora entre as fronteiras reais e imaginárias, entre as línguas, entre as culturas e também entre os gêneros e definições sexuais. A marafona é, portanto, um híbrido de Brasil e Paraguai, de português, espanhol e guarani e também de masculino e feminino. Há em seu relato uma ruptura com as convencionalidades e com os padrões sociais pré-estabelecidos. As vozes híbridas no romance desdobram-se no que se pode denominar de (trans) língua e (trans) gênero (FLORENTINO, 2016).

Jardim Zoológico, por sua vez, é um livro de relatos publicado em 1999, também pela Editora Iluminuras. Em cada relato são apresentados trinta e quatro seres, que circulam entre o real e o inventivo, como os ivitus, os guapés e os giromas. O livro é classificado pela crítica como um bestiário, porém é o oposto dos bestiários tradicionais e uma reinvenção dos bestiários de Cortázar e Borges. Seus bestiários se constituem na fronteira entre as fábulas e os bestiários modernos e possuem basicamente a mesma estrutura: trata-se de conjuntos de pequenas narrativas em que os protagonistas são animais reais, irreais ou que transitam entre a realidade e a fantasia, predominando a maravilha, a magia. Em *Jardim Zoológico*, uma personagem nos chama a atenção no que se refere à utilização da serpente como metáfora na obra de Wilson Bueno: a *yarará*, palavra tupi-guarani para designar uma espécie de cobra, que difere das demais não apenas por ser venenosa, mas principalmente por estar imersa em um universo de magia.

Muitas são as conexões entre a “*marafona del balneario*” e a “*yarará*”. Uma, em particular, chama atenção, por estabelecer uma espécie de vaso comunicante entre as obras. Trata-se de uma referência específica no conto de *Jardim Zoológico*:

As *yararás* enternecem o coração dos índios adolescentes que as chamam, nas siestas calcinadas, em plena mudança de voz, as chamam, os duros mamilos entumescidos e o abrasado calor à altura da pélvis, *yararámichimira 'ytotekemi*, de um modo ritmado e contínuo *yararámichimira 'ytotekemi*, até a síncope, *yararámichimira 'ytotekemi*, a síncope com que pela quinta vez decaem do paraíso. (BUENO, 1999, p. 52).

A repetição da expressão “*yararámichimira 'ytotekemi*”, em guarani, com difícil significado aproximado em português, uma vez que se trata de uma concatenação de diminutivos, que acabam apenas expressando movimento, para manifestar o desejo sexual dos índios adolescentes pelas *yararás*, como uma metáfora do próprio órgão sexual na masturbação, dialoga com uma construção semelhante, célebre em *Mar paraguayo*:

Donde estás? Donde estuvo se tu no más que la sombra en dibujo de la noche que va me pegando absolutamente sola, Brinksmichimíra'y mi, sin nunca haver tenido a vos, tiquitititíssimo, nadie non es, ni vos, ni la tarde, e yo, yo estoy asi tan sola: Brinksmichimíra'y totekemi. (BUENO, 1992, p. 63).

As construções “*yararámichimira'y totekemi*” e “*Brinksmichimira'y totekemi*” são resultado da concatenação de diminutivos guaranis *michi*, *michimi*, *michimiara'y* e *totekemi* e assim, à medida que a palavra cresce, o ser representado vai diminuindo gradualmente até quase desaparecer. No caso dos termos analisados, a *yarará* e o cachorrinho Brinks, com a concatenação dos diminutivos, diminuem tanto ao ponto de praticamente desaparecerem a olho nu. É significativo o fato de que quanto maior a palavra, o significante, resultado da justaposição de uma série de afixos de significado equivalentes, o significado vai desaparecendo, numa ampliação do elemento diminuto, até praticamente deixar de existir. O fato de o termo estar em itálico, no caso do relato, além de chamar atenção para o termo em guarani no texto em português, reforça a ideia de que pode haver um diálogo intertextual com de *Mar paraguay*, onde a expressão, em seus diversos graus, aparece dezenas de vezes em um fragmento de poucas páginas.

Ao lado dessa, existem outras formas de associar *Mar paraguay* ao relato “as *yararás*”, porém, entre todas as associações possíveis, a caracterização do (trans) gênero nas duas obras é a que nos importa neste trabalho. Não obstante, antes de nos ocuparmos da conceituação do (trans)gênero, devemos tratar dos esclarecimentos a respeito do gênero e suas implicações conceituais.

De uma maneira geral, podemos entender gênero, proveniente do latim *genus*, como um termo classificatório que agrupa seres, caracteres ou objetos mediante paradigmas de similitudes. Dessa forma, esse termo abrange desde estilos, técnicas de escritas, obras literárias, classificação de alimentos, até os desdobramentos binários e não binários do masculino e do feminino. Na língua inglesa, as questões referentes ao gênero parecem ser menos confusas, uma vez que distingue essas significações em duas palavras: *gender*, para masculino e feminino, e *genre* para os gêneros literários, textuais, etc.

Além de todas as significações possíveis para o termo gênero em língua portuguesa, torna-se necessária ainda a diferenciação entre gênero e sexo, pois ainda muitas confusões circundam os dois termos. Rogério Puga, no *E-Dicionário de termos literários*, afirma que, embora as diferenças entre homem e mulher se convencionem de formas universais e concretizem-se através de características biológicas, simbólicas e culturais, ainda há muito que se questionar a respeito dessa distinção binária:

Se é verdade que a distinção entre as categorias (biológicas) Homem e Mulher é universal, [...] também é verdade que as formas como estes seres humanos

interagem simbolicamente, entre si, bem como a forma como os seus corpos são distinguidos e o papel que cada um tem na reprodução da espécie e os seus atributos culturais, variam, inclusive de comunidade para comunidade, podendo ser, no caso da civilização ocidental, materializados nas cores azul e cor-de-rosa. Assim sendo, a construção social quer da masculinidade quer da feminilidade, tal como do sexo, varia de acordo com os mais variados factores, sendo a compreensão do conceito “gênero” influenciado cultural e até emotivamente, no que diz respeito à interação e reprodução social. Se o termo “sexo” remete, sobretudo, para as características anatómicas, biológicas e físicas do ser humano, o termo “gênero” remete para a articulação e elaboração simbólicas e culturalmente específicas destas mesmas diferenças e categorias, nomeadamente no âmbito da sexualidade ou práticas sexuais, que acarretam consigo expectativas sociais. (PUGA, s.d.).

Diante disso, entendemos que a questão do gênero perpassa pelos aspectos culturais, emocionais e sociais enquanto o sexo se define a partir de características anatómicas, físicas e biológicas. Para Anselmo Peres Alós, assim se manifestam as diferenças: “[...] sexo (a diferença biológica entre macho e fêmea de uma determinada espécie) e gênero (conjunto dos significados sociais, das identidades e dos valores que são atribuídos à masculinidade e à feminilidade, a ser homem e ser mulher em uma dada sociedade)” (ALÓS, 2011, p. 423). Ainda que muitos justifiquem a diferenciação dos gêneros tendo como base as diferenças anatómicas entre os sexos, gênero é, sobretudo, uma construção social.

Não há como se pensar, então, no gênero como uma dualidade ou como uma constituição puramente binária. Para Heloísa Buarque de Hollanda (1994), o gênero é, essencialmente, uma representação. No entanto, “[...] isso não significa que não tenha implicações concretas, ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário”. (HOLLANDA, 1994, p. 209). Isso quer dizer que o gênero, embora possa ser entendido como um conceito abstrato, vago ou impreciso, deve ser sempre relacionado aos fatos concretos, à realidade. Como representação e relacionado aos fatos concretos, o termo remete a uma construção social com infinitas constituições, as quais a visão binária nunca daria conta de abarcar.

Ao lado dos esclarecimentos entre gênero e sexo, também é necessário discutir a respeito do conceito de sexualidade não apenas como um atributo determinado previamente pelas convenções biológicas e sociais, mas como uma “disposição” em relação ao outro, acarretando uma profunda ligação com a fantasia (BUTLER, 2006). Sendo assim, a questão da sexualidade não é algo restrito ao universo particular ou íntimo, como é costume supor, mas algo que se estabelece a partir de determinados objetivos políticos e sociais (FOUCAULT, 1988).

Isso quer dizer que, assim como o gênero, a sexualidade também possui um cunho social, político e cultural. Durante séculos perdurou a visão binária do gênero e da sexualidade, na caracterização em função das diferenças anatômicas, o masculino que não pode ser feminino e vice-versa tem servido como um dos alicerces de legitimação do patriarcado, na concepção heteronormativa que dita a existência entre o dominador e o dominado, o sexo frágil e o sexo forte. Essa visão patriarcal nos remete à heterossexualidade compulsória, uma das grandes questões da década de 1980. Para Adrienne Rich (2010), o termo sexualidade compulsória pode ser entendido como um dos desdobramentos da visão binária do gênero e acaba por gerar e manter o controle social, econômico e emocional dos homens em relação às mulheres.

As questões referentes ao gênero e à sexualidade precisam ser melhor discutidas e esclarecidas, principalmente porque existe um descompasso entre os corpos sexuados e os gêneros socialmente construídos. Judith Butler, uma das principais referências no que se refere aos estudos de gênero, considera que não há motivos para se pensar que os gêneros continuarão sendo apenas dois e que a morfologia do corpo humano aponte apenas para uma dualidade (BUTLER, 2007).

Sendo assim, entender o gênero partindo de uma conceitualização baseada em um binarismo leva à incompreensão de outras espécies de gênero além do masculino e do feminino. Nas palavras de Anselmo Peres Alós, “[...] “algo” que não é masculino nem feminino não poderia ser reconhecido como humano” (ALÓS, 2011, p. 424). Nessa perspectiva, transgênero, andrógino, travesti, ou qualquer outro tipo de gênero que se insira no entrelugar, exatamente em virtude da fuga aos padrões pré-estabelecidos, deixam de ser considerados como humanos ou normais e por isso tornam-se passíveis ou merecedores de violências físicas e simbólicas, como provam as estatísticas. A violência, o preconceito e o isolamento a que são submetidos aqueles que não se enquadram na visão binária são justificados pela apropriação do “poder simbólico”:

[...] Enquanto homens transexuais (que se declinam no feminino) são acusados de tentar usurpar a feminilidade, as mulheres transexuais (que se declinam no masculino) são acusadas de se apropriarem de um poder simbólico que, nas sociedades masculinistas, é prerrogativa dos homens. (ALÓS, 2011, p. 424).

Em relação às categorias classificatórias dos gêneros, especialmente aquelas que se concretizam nas oposições binárias, o transexual é tido sempre como o inadequado. A partir dessa inadequação, podemos então caracterizar o (trans)gênero em *Mar paraguayano* e em “as yaráras”, de *Jardim Zoológico*. Na perspectiva deste trabalho, o (trans)gênero se constitui exatamente na travessia entre os gêneros socialmente construídos, firmando-se mais em aspectos culturais e simbólicos e menos nos aspectos biológicos. Se pensarmos nas principais categorizações em

relação à identidade de gênero, temos termos como hermafrodita, homossexual, gay, lésbica, intersexual, andrógino, travesti e transexual, este último entendido mediante uma contradição existente entre o corpo e a subjetividade. O (trans)gênero pode ser considerado, então, uma categoria híbrida que abarca e confunde todas essas designações em um universo em que as fronteiras entre os gêneros são apagadas.

A MARAFONA E A YARARÁ: (TRANS)GÊNEROS

Para elucidarmos a constituição do (trans)gênero em *Mar paraguay* e em “as yararás”, podemos tomar como ponto de partida a figura da serpente que, ao lado do trabalho com a linguagem e do rompimento de fronteiras entre os gêneros textuais e literários, pode ser apresentada como uma imagem que se espelha nas diferentes obras de Wilson Bueno. Em alguns livros do autor paranaense, a serpente aparece em sua forma original e, em outros, na forma de uróboro; em alguns casos, como em *Mar paraguay* e no *Manual de Zoofilia*, por exemplo, o escorpião também exerce a função de serpente, na forma de uróboro, no ato de morder a própria cauda.

No livro *Mar paraguay*, o uróboro é formado pelo escorpião e estabelece na ambiguidade do “[...] afecto que se vá enla cola delescorpión” (BUENO, 1992, p. 13). Assim, o ferrão do escorpião representa, ao mesmo tempo, o afeto e o veneno, e, no relato da marafona, pode ser visto como uma metáfora que elucida as fronteiras entre o bem e o mal, entre a morte e a vida, entre o céu e o inferno. O uróboro formado pelo escorpião também pode ser relacionado ao oitavo signo do zodíaco e pode representar a crise de idade da protagonista:

Se puede decir que simbólicamente el referido escorpión sea una especie de uroboro, que al morder su propia cola cierra el círculo que remite a la totalidad del universo. La constelación que representa el octavo signo del zodiaco, escorpio, es recorrida por el sol aparentemente al mediar el otoño, que representa la madurez en cuya crisis está hundida la protagonista [...]. (ESTEVEZ, 2015, p. 83).¹

O uróboro “[...] contém, ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, do eterno retorno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 922) e pode remeter ao ciclo infinito do ser e ao zodíaco e, no discurso da “*marafona del balneario*”, representa as crises, os

¹ “Pode-se dizer que, simbolicamente, o referido escorpião seja uma espécie de uróboro que, ao morder a própria cauda, fecha o círculo que remete à totalidade do universo. A constelação que representa o oitavo signo do zodíaco, escorpião, é atravessada pelo sol aparentemente mediando o outono que representa a maturidade em cuja crise está afundada a protagonista.” (Tradução nossa).

terrores e o medo da decrepitude, da morte e do inferno. Assim, a imagem da serpente ou do uróboro como metáforas para a infinitude do ser, e também para a sagacidade e para a sensualidade, ainda pode ser um ponto de intersecção entre o masculino e o feminino. Em *Jardim Zoológico*, mais especificamente no relato “as yarasas”, essa intersecção ou trânsito entre o masculino e o feminino aparece de forma explícita na figura da serpente yará, protagonista cuja principal característica é seu trânsito entre os gêneros, sua oscilação entre o masculino e feminino.

No relato, o narrador esclarece que a yará é detentora dos dois sexos. Porém, graças à sua natureza sexual híbrida e na ausência de uma designação de gênero que refletisse essa natureza, os índios decidiram arbitrariamente enquadrá-la no gênero feminino. Além da dualidade de gênero, a yará é apresentada como um ser lânguido, como a perdição de muitos índios adolescentes que não resistiram aos prazeres sexuais com a serpente. Da conjunção carnal entre esses índios e a yará o fruto teria sido uma feroz e terrível cobra cega.

O narrador assim nos apresenta a natureza sexual híbrida das yarasas:

Para o poeta Helio Veras, e também para o paraguaiólogo Fábio Campana, o que mais chama a atenção na yará é que, sendo fálca, facilmente se inscreva entre os grandes mitos feminis do extremo oriente paraguaio, o que recoloca as serpentes – de qualquer tamanho – no âmbito de um símbolo do qual nunca deveriam ter saído: o de eixos femininos, sua mais exata ciência. (BUENO, 1999, p. 52).

A yará possui uma natureza fálca, decorrente tanto de sua forma física quanto do próprio órgão sexual masculino que possui, e ainda assim é caracterizada, no relato, no rol dos mitos femininos do Paraguai. Há uma hesitação em relação ao gênero, uma linha tênue na sexualidade dessa personagem de Wilson Bueno, que pode ser, ao mesmo tempo, macho ou fêmea. Essa circulação entre o masculino e o feminino, que poderíamos denominar de andrógina, também aparece na construção da protagonista narradora de *Mar paraguay*, unindo as duas obras, conforme veremos neste ponto do trabalho.

O primeiro elo entre as duas personagens é, portanto, a própria figura da serpente. Em todo o relato da marafona, o termo serpente se apresenta como uma chave para a interpretação, seja a palavra grafada no espanhol “*serpiente*”, “*víbora*”, variante do espanhol para cobra, “*mboi*”, tradução do vocábulo para o guarani, ou como “*naja*”, a serpente sempre aparece como metáfora elucidativa no relato. É o que ocorre, por exemplo, no trecho:

[...] el gozo del mar, muñeca de trapo, trepadora, yo la marafona del balneario, a vomitar por vos, que me pegaran sus diecisietes, vos que ha nascido de cara al sol, juba y ginete, pecado y pompa, sus muslos y músculos, su verde en los ojos, la serpiente, la serpiente, la serpiente [...]. (BUENO, 1992, p. 66-67).

Nessa parte do romance, a narradora expressa seus delírios sexuais e as angústias da separação certa. Esses delírios têm como ponto de partida os tórridos momentos vividos durante seu relacionamento com o *niño*, um rapaz de dezessete anos. A conotação sexual se evidencia nas características físicas do rapaz, que são realçadas pelos músculos e seus olhos verdes. Vale destacar que o verde é a cor dos olhos das yaráras.

A palavra “*serpiente*”, por sua vez, é citada repetidamente três vezes, sempre associada ao relacionamento sexual, sendo que o *niño* pode ser considerado como a própria serpente. O *niño* é a serpente, animal que aponta para o órgão sexual masculino, mas que pode ser considerado um animal híbrido no que se refere à sexualidade:

[...] Ou então abandona os ímpetos masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme. Esta serpente fêmea é a invisível serpente-princípio que mora nas profundas camadas da consciência e nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses. Ela brinca com os sexos como com os opostos: é fêmea e macho: gêmea em si mesma, como tantos deuses criadores que em suas primeiras representações sempre aparecem como serpentes cósmicas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 815).

Desse modo, a serpente representa a fusão dos sexos, podendo ser entendida também como um ser andrógino, sendo a representação concomitante do macho e da fêmea, rompendo com as convenções e com a divisão binária dos gêneros. Assim, o sexo metaforizado pela serpente pode revelar a identidade sexual ambígua da marafona e, ao lado de outras imagens que aparecem no decorrer do relato, representar a oscilação dos gêneros e a construção do (trans)gênero. Diante disso, podemos formular a tese de que a yarára, a serpente detentora dos dois sexos, pode ser considerada como um espelho da *marafona del balneário*.

Yarára é um termo inspirado na palavra tupi-guarani *jarará* ou *yararag*, utilizado para designar cobras ou animais que rastejam, principalmente as cobras venenosas. Temos, então, no guarani falado no Paraguai, o termo *mboi* para designar qualquer tipo de cobra e *jarará* para particularizar aquelas que possuem algum tipo de veneno. A palavra portuguesa *jararaca*, utilizada para nomear uma serpente comum no Brasil, é proveniente do termo *jarará*.

Segundo Teodoro Sampaio (1901), no livro *O tupi na geografia nacional*, a raiz etimológica do termo *jararaca* remonta à palavra tupi *yararag*, que significa literalmente “o que colhe ou agarra envenenando, ou, vulgarmente, o que tem bote venenoso” (SAMPAIO, 1901, p. 136). No *Diccionario Guarani-Castellano* de Guash e Ortiz (1996), o termo *jarara* é definido como “víbora mortífera” e o exemplo utilizado para sua utilização é a frase “[...] *mbói jarara oisu ’u mitãcuñáme*”². Em

² “A cobra *jarará* mordeu a menina.” (Tradução nossa).

países como Argentina e Paraguai, a yará é conhecida popularmente como “*vibora de la cruz*”, por ser um dos répteis mais temidos graças à letalidade do seu veneno.

Segundo o relato de Wilson Bueno (1999, p. 51), o habitat natural da yará é a “banda oriental”, no interior do Paraguai. A “*marafona del balneário*”, por sua vez, aponta como local de seu nascimento um lugar longínquo também no interior do Paraguai: “[...] fondo del fondo del fondo de mi país [...]” (BUENO, 1992, p. 16). É possível, então, imaginar que a marafona e a yará possam ter convivido juntas e até mesmo terem se identificado nas angústias, melancolias e inadequações. A yará, com a sensualidade que agarra e envenena, pode ser vista como um reflexo tanto dos enleios amorosos entre o *viejo* e o *niño*, quanto da teia armada pela narradora de *Mar paraguay* para seduzir e capturar o leitor.

Outro ponto de aproximação entre a marafona e a yará é a expressão da melancolia. No caso das yaras, o sentimento de tristeza é manifestado sempre no fim do dia. Nas tardes, elas recebem o convite ao ato sexual, que recusam em silêncio. A resposta é dada em tom de choro, comparado à flauta e à agonia do cervo:

As yaras enternecem o coração dos índios adolescentes que as chamam, nas siestas calcinadas, em plena mudança de voz, as chamam [...]. As yaras não respondem, limitando-se, ao fim do dia, a emitir uma que espécie de modulado assovio. Não, a ninguém chamam, as lânguidas yaras; pelo contrário, choram, a esta hora do entardecer choram, um tom grave de flauta ou o balir de um cervo em agonia. (BUENO, 1992, p. 52-53).

As vozes dos índios buscando o prazer sexual e das yaras assoviando melancolicamente nunca se encontram. A expressão de tristeza das yaras revela a solidão de um ser que não encontra o seu lugar no mundo e que está em uma constante espera pela morte. Toda essa melancolia pode ser um reflexo de sua dualidade sexual, que as torna sempre seres incompletos, anormais, solitários. Os répteis, classe de animais a qual as serpentes pertencem, são considerados animais de sangue frio e por isso normalmente são associados à frieza e à ausência de sentimentos. As yaras, sendo répteis, em tese, não poderiam receber atribuições de tristeza ou melancolia. Tal fato revela outra controvérsia em sua descrição, ou seja, além de transitar entre os gêneros, as yaras também podem ser consideradas híbridas em relação à fusão de elementos animais e humanos e, no maravilhoso mundo da magia, são uma espécie de equivalente das sereias, essas oriundas do universo mítico grego, um dos elementos chaves no relato da “*marafona del balneário*”, com quem as yaras se correspondem.

A “*marafona del balneário*” expressa melancolia semelhante à da yará. Em diversos trechos do seu relato, podemos observar a expressão da inconformidade, do medo da morte e do inferno, uma profunda tristeza e desencanto em relação à vida:

No voy a llorar, no voy me poner toda de pranto y soluçante y gelatina en lo travesseiro. Mas como, como proceder a la travessia? Es tan desencantable vivir. De que altiva dignidade poderê sacar la aritmética que me indique, que me indique la dirección? No sê, solamente lo que miro al derredor es esto lento abismarse del sol en el mar, suprema rueda de fuego y metal a la manera de una herida abierta en los pentimientos del cielo. (BUENO, 1992, p. 49-50).

Nesse trecho, notadamente, a narradora manifesta sua tristeza e seu desencanto. Ela demonstra, dentre outras coisas, não encontrar respostas sobre os rumos que deve tomar. Ao contemplar o pôr do sol em Guaratuba, a narradora constata que suas únicas companhias são o silêncio e as lágrimas. Seu olhar, borrado pelas lágrimas, dirige-se ao mundo, que não a compreende, assim como o assovio das yaras ou os “mutantes” caracterizados por Roberto Echavarren (1998), em *Arte andrógino*:

[...] *No es tanto que el individuo, como un héroe romántico, se oponga a la comunidad. Sino más bien que en cada individuo hay un colectivo, que teme al que dirán, al escándalo o a los posibles inconvenientes de producir un “alma” individual. Los dandies, los mutantes, tienen el coraje de superar dentro de ellos mismos a lo colectivo, y a producirse en solitario, o abrochados a un microgrupo de mutantes [...].* (ECHAVARREN, 1998, p. 61)³.

Em suma, podem ser considerados “mutantes” aqueles que não se encaixam nos padrões pré-estabelecidos. No que se refere à sexualidade, a questão do mutante se manifesta naqueles indivíduos que não se encaixam na dualidade de gêneros. Tais indivíduos são capazes de lutar contra esses padrões e, não raro, terminam por viver de forma solitária ou em pares, quando encontram algum. Dessa forma, tanto a yara quanto a “*marafona del balneario*” podem ser consideradas como esses mutantes, uma vez que sua identidade de gênero híbrida as colocam na contramão do que preconiza a sociedade e deixam-lhe a solidão como única companhia. Enquanto as yaras assoviam na tentativa de liberar esses sentimentos, no caso da marafona, a composição do seu relato se torna sua válvula de escape, seu meio de sobrevivência.

Todo esse conflito enfrentado por aqueles que não se encaixam socialmente, sendo considerados anormais por conta disso, aponta para a falibilidade do gênero, especialmente no que se refere à arbitrariedade e polaridade preconizada por aqueles que pretendem determinar o padrão de comportamento ou a definição

³ “[...] Não que o indivíduo, como um herói romântico, se oponha à comunidade. Mas sim que em cada indivíduo há um coletivo, que teme o que dirão, o escândalo ou os possíveis inconvenientes de produzir uma “alma” individual. Os dândis, os mutantes, têm a coragem de superar dentro deles mesmos o coletivo, e a produzir-se em solitário, ou encerrados em um microgrupo de mutantes.” (Tradução nossa).

sexual, tomando como base apenas a genitália com a qual o indivíduo nasceu. Essa falibilidade é a responsável pelo sentimento de solidão, culpa e inadequação. Roberto Echavarren (2007) considera o gênero como um sistema bem articulado em que privilégios e castigos, êxitos e fracassos se contrapõem a todo momento, o que gera, no próprio indivíduo, a necessidade de se policiar e de se punir:

Género es antes que nada un sistema de símbolos, reglas, privilegios y castigos correspondientes a nuestro éxito o fracaso en aprenderlo. Pero no es sólo un sistema de leyes y prácticas, sino también una manera de pensar y de sentir. Nos hace sentir inadecuados, nos urge a convertinos en policías de nosotros mismos, nos avergüenza con el fin de someternos, pretende que es algo natural, sin costuras, voluntario. Por esto la disforia de género tomó tanto tiempo para emerger al primer plano de la atención política. (ECHAVARREN, 2007, p. 157)⁴.

Durante séculos, a disforia de gênero, do ser que não se encaixa em um sexo específico ou naquele diferente de sua genitália, tem sido vista como aberração ou anormalidade. No entanto, essa não adequação à visão binária dos gêneros precisa ser encarada não como uma falta ou simplesmente como uma fusão de masculino e feminino, e sim como algo que ultrapassa a barreira dos gêneros, como um “mutante” que vai além da noção de homem e mulher. No livro *Arte Andrógino*, Roberto Echavarren (1998, p. 10) apresenta esse “mutante” da seguinte forma:

Cuando el eros está potenciado, tanto los géneros canónicos como las instituciones que los justifican tiemblan: surge una criatura más allá del hombre y de la mujer – otros dirán: no es ni hombre ni mujer – y abarca n sexos. No es un mito, no es la unión de Adán y Eva. Es un mutante que, al desglosar en sí diferencias, puede relacionarse con otros individuos, con una planta, un animal, el cielo, pero ante todo resulta un aparejo de apéndices artificiales que impresionan por su combinación perpleja [...].

No caso da yará, a dualidade sexual é evidente e, portanto, a caracterização do mutante, do (trans)gênero é relativamente simples. A serpente é fisicamente detentora dos dois sexos e por isso não se encaixa nos padrões e sofre as consequências, principalmente o abandono e a tristeza. Pode ser considerada um

⁴ “Gênero é antes de mais nada um sistema de símbolos, regras, privilégios e castigos correspondentes ao nosso sucesso ou fracasso em aprendê-lo. Porém, não é só um sistema de leis e práticas, mas também uma maneira de pensar e de sentir. Faz sentir-nos inadequados, urge-nos a nos convertermos em policiais de nós mesmos, envergonha-nos a fim de submeter-nos, pretende que seja algo natural, sem remendos, voluntário. Por isso, a disforia do gênero levou tanto tempo para emergir no primeiro plano da atenção política.” (Tradução nossa).

(trans)gênero, um andrógino, um mutante na medida em que ultrapassa as barreiras da concepção binária dos gêneros.

Em *Mar paraguayo*, por sua vez, a construção do (trans)gênero aparece de forma menos evidente, sendo possível identificá-lo a partir de determinados vestígios no discurso da protagonista. Todo o relato é elaborado como uma teia ou trama em que, como no ponto do crochê ou do *ñanduti*, a cada laçada a narradora confunde passado, presente e futuro em um misto de confidências e lembranças. A técnica do monólogo interior faz com que prevaleça sempre a dúvida, a confusão e, no caso da designação dos gêneros, o suspense também é expressivo.

Logo no início do seu relato, a narradora se apresenta da seguinte forma: “Yo soy la marafona del balneario. Acá, en Guaratuba, vivo de suerte.” (BUENO, 1992, p. 15). Ela não revela seu nome e toda a sua apresentação consiste na alcunha “marafona”, sinônimo de meretriz, e em sua profissão, cartomante, alguém que vive da sorte, a sua e a dos outros. No decorrer da narrativa, grande parte do discurso da protagonista é constituído na voz feminina e reforçado pela *performance*, sendo que a narradora atua como uma mulher utilizando trejeitos e apetrechos exagerados, que ela mesmo denomina de “la máscara de la marafona” (BUENO, 1992, p. 40): vestido longo, braceletes, colares, brincos de madrepérola, além do exagero na maquiagem que a deixa “[...] borrada de rouge e batom” (BUENO, 1992, p. 26).

Em determinados pontos, a narradora se refere a si mesma como uma “boneca sem rosto” ou, quando caracteriza seu rosto, o faz comparando-o aos quadros cubistas, e seu corpo, a um espantalho. Todas essas associações reforçam o caráter performático da marafona. A expressão da performance, aliada a trechos em que a designação feminina é posta em dúvida, especialmente nos jogos eróticos entre a marafona, o *viejo* e o *niño*, fazem com que, solitária, ela se depare com o sentimento que provoca nas pessoas: um misto de medo, admiração, repulsa e nojo, como podemos observar no trecho a seguir:

La misma venda de la equina en frente, Brinks, su fachada y la señora pálida que me vende una copa de conhaque, en los duros ojos de víbora el asco – el temor ô mismo la admiración que provocho en los nativos deste pedaço de mar en Guaratuba del Paraná, a cada vez que saigo – bruja ô guru” (BUENO, 1992, p. 59).

“*Bruja*” ou “guru” são os dois elementos que encerram essa sentença da marafona e que a definem no olhar das outras pessoas. Duas palavras, uma feminina e outra masculina, que se aproximam em sua significação em virtude dos elementos místicos que as circundam, e podem metaforizar a existência de um entrelugar genérico, caracterizando um relato que transcende as fronteiras dos gêneros, um terceiro gênero que põe em dúvida o pensamento binário.

Considerações Finais

Discutir a respeito dos gêneros, mesmo diante dos avanços tecnológicos e científicos de nossa sociedade, ainda é sinônimo de romper paradigmas e derrubar preconceitos e visões estereotipadas. A predominância da visão binária das definições sexuais revela a natureza patriarcal e heteronormativa de nossas relações sociais, mesmo após décadas de estudos e lutas, e aponta para o longo caminho que ainda deve ser trilhado para que o gênero possa ser entendido como uma construção social e cultural.

A marafona e a yará, em plena década de 1990, desafiam o binarismo e nos propõem uma reflexão mais complexa sobre as definições de gênero, caracterizando-se como seres que ultrapassam as fronteiras entre o masculino e o feminino. Compreender essas personagens pode nos permitir refletir melhor sobre os seres fora de gênero binariamente determinado, verdadeiros mutantes em constante conflito consigo mesmo e com o mundo.

FLORENTINO, N. N. L. ESTEVES, A. R. Wilson Bueno and the (trans) gender: a reading of *Mar paraguayo* and *Jardim Zoológico*. *Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 219-234, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *Starting from the understanding of gender as a social and discursive construction, this paper's proposal is to analyze the description of the (trans) gender from the narrating protagonist of Mar paraguayo (1992) and in "as yará", a story from Jardim zoológico (1999), both works by Wilson Bueno (1949-2010). In the discussions about the conceptualization of gender the theoretical considerations of Rogério Puga (s.d.), Heloisa Buarque de Holanda (1994), Roberto Echavarren (1998; 2007), and others are used. Thus, is it from a brief literary course of the writer Wilson Bueno that we present both stories and finally analyze the existing connections between Mar paraguayo and "as yará", associating them to the (trans) gender – androgynous and mutant – from the hybrid definitions of gender attributed to both the faceless doll and the "yará". We conclude that both characters can be arranged in a general in-betweenness, as creatures out of gender that exceed the notions of men and women, male and female.*

■ **KEYWORDS:** *Gender. Jardim Zoológico. Mar paraguayo. Wilson Bueno.*

REFERÊNCIAS

- ALÓS, Anselmo Peres. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 421-449, maio/ago. 2011.
- BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- BUENO, Wilson. **Jardim Zoológico**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BUTLER, Judith. **Deshacer el género**. Tradução de Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. **El género en disputa**. Tradução de Maria Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de símbolos**. Tradução de Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- ECHAVARREN, Roberto. **Arte andrógino**: estilo versus moda en un siglo corto. Colihue: Buenos Aires, 1998.
- ECHAVARREN, Roberto. **Fuera de género**: criaturas de la invención erótica. Buenos Aires: Losada, 2007.
- ESTEVES, Antônio R. Tradición y ruptura: palimpsestos (Una lectura de *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno). In: CRESPO BUITURÓN, Marcela (Ed). **Nuevas lecturas sobre Marginalidad, Canon y Poder en el Discurso Literario**. Buenos Aires: Ed. Universidad del Salvador, 2015. p. 81-103.
- FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de. **Entre gêneros e fronteiras**: uma leitura de *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GUASH, Antonio; ORTIZ, Diego. **Diccionario castellano – Guaraní/ Guaraní – Castellano**. Asunción: CEPAG, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- PUGA, Rogério. Gênero. **E-Diccionario de Termos Literários** (EDTL). Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt>. Acesso em: 18 jan. 2018.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas: estudos gays: gênero e sexualidades**, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, jan./jun. de 2010.

SAMPAIO, Teodoro. **O tupi na geographia nacional**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1901.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.



VARIA

VARIA

O EU E O MESMO: O AMOR LÉSBICO NA POESIA DE ADRIENNE RICH

Ariane Ávila Neto de FARIAS*

■ **RESUMO:** Este artigo objetiva refletir acerca da construção da subjetividade do sujeito lésbico nos poemas “Splitting” (1978) e “Twenty-one love poems” (1978), da estadunidense Adrienne Rich. Desvinculado das representações sociais que assumem ser o corpo feminino um mero objeto masculino e indo além da noção de que a posse sexual da mulher é fator mantenedor da ordem social, o eu lírico de Rich é, então, o sujeito formado pela e na diferença. Hoje, com a multiplicidade de valores, sentidos e representações, o sujeito feminino centralizado e estático perde seu espaço para uma figura contraditória, dinâmica e fragmentada, resultado de suas experiências. Nesta perspectiva, entende-se que as poesias de Rich aqui discutidas constituem um espaço de reflexão sobre o discurso hegemônico e práticas sociais guiadas pela cultura Ocidental. Assim, pretende-se articular a fala da poeta norte-americana às de teóricas (os) como Michel Foucault (2015), Tânia Swain (2010) e a própria Adrienne Rich (1979; 1986; 2010), mostrando, dessa forma, que com a crescente discussão dessa construção promove-se não só uma nova percepção de mundo, mas uma mudança no quadro de referências e critérios, na avaliação de fenômenos sociais.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Adrienne Rich. Lesbiandade. Poesia. Subjetividade.

É a partir do entendimento das representações dos papéis sociais como uma maneira de conhecimento socialmente construída e partilhada que, nas relações entre os sujeitos, institui a realidade, compreendeu-se a sujeição das mulheres a um saber que reduz sua definição como indivíduo social e o seu espaço, ao seu corpo/sexo e a características como carinho, compreensão, dedicação ao lar e à família (esposo e filhos). A mulher era, assim, moldada e desvalorizada com base em uma concepção de superficialidade e de moral escorregadia e duvidosa que pedia de seus homens (maridos, pais, irmãos, etc.) constante precaução, já que estas “são destruidoras em potencial como se fosse mais do que evidente que jamais aceitariam, voluntariamente, os papéis que lhe são designados” (PERROT, 2009, p. 44). Destaca-se também que era a maternidade a responsável pelo cumprimento integral do destino da figura feminina. Esta, então, seria sua vocação natural.

* FURG – Universidade Federal do Rio Grande – Instituto de Letras e Artes – Rio Grande – RS – Brasil. 96203-900 – arianeaneto@hotmail.com.

Porém, é de grande importância destacar que os padrões utilizados para a análise deste “ser feminino” eram culturalmente pré-estabelecidos por uma sociedade arraigada a um modelo patriarcal de comportamento, na qual o feminino só está completo em seu encontro com o masculino. Desta forma, tudo o que fugisse aos padrões guardados ao ideal feminino do patriarcado era tomado como desviante, merecedor da atenção de profissionais da saúde. Todavia, é importante salientar que o cenário atual, mesmo tendo avançado em muitos aspectos, ao colocar como fundamental o conceito de uma figura feminina multifacetada, como comentada acima, ainda não se mostra tão vantajoso para os sujeitos femininos, sendo a mídia uma das maiores responsáveis por ainda apresentar mulheres “multitarefa”, exercendo o seu papel habitual de dona de casa e cuidadora dos filhos.

No que diz respeito à sexualidade da mulher, é visível que noções sobre esta foram se modificando com o tempo. Com a repressão à verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica não era percebida. Seria mais correto dizer que diferentes sexualidades não eram aceitas. Foi com a chegada do século XX que a história da figura feminina ganhou um novo capítulo. O direito feminino sobre o seu próprio corpo é central no feminismo dos anos sessenta. O surgimento da pílula anticoncepcional é uma grande revolução sexual que permite a prática sexual feminina com o objetivo único de busca pelo prazer. A mulher tem, agora, condições de controlar a concepção.

Para Susana Funck, “com o passar dos anos, muitos dos antigos padrões e controles foram desafiados, assim, a sexualidade toma um espaço muito maior nos debates públicos”¹ (FUNCK, 1998, p.16, tradução nossa). Se, no início do século XX, o sexo era tabu, na segunda metade tudo muda e a sexualidade feminina – o ser mulher – já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado, mais do que nunca, problematizado.

Na cultura patriarcal ocidental, a sexualidade feminina foi, por longo tempo, oprimida e regulada pelo poder masculino. Desta maneira, sem o poder, a mulher não podia decidir seu próprio caminho, vivendo de acordo com os padrões masculinos. Em tal estrutura social, sua sexualidade era do masculino, que a usava sem a menor cerimônia. Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (2009), assevera que o corpo feminino, até a primeira metade do século XX, foi marcado no discurso masculinista, pelo qual o corpo masculino, em sua fusão com o universal, permanece não marcado, enaltecendo o gênero masculino como o portador de uma personalidade universal. Por fim, ela ainda propõe que o corpo feminino deveria ser a situação e o instrumento da liberdade da mulher, e não uma essência definidora e limitadora. Thomas Laqueur, em *Inventando o sexo* (2001), pontua que a medicina ocidental do século 18 não podia representar a sexualidade humana como dividida,

¹ No original: “Over the years, many ancient controls and standards were challenged, in this new context, sexuality takes a larger space in public debates.”

originalmente e de forma bipolar, entre as sexualidades masculina e feminina. O modelo científico dominante era o modelo do sexo único. Dessa forma, a mulher era entendida como inferior, pois era concebida como um homem imperfeito, a quem faltava a força e a intensidade do calor vital, esse último responsável pela evolução do corpo até a perfeição ontológica do macho. O autor afirma que os médicos por um longo período entendiam o útero como o escroto; os ovários, os testículos; a vagina, o pênis, e a vulva, o prepúcio.

Para Arleen Dallery (1997), é possível dizer que a sexualidade da mulher passa por um estágio no qual a experiência da heterossexualidade é excedida. Enfim, percebe-se a sexualidade feminina não mais como única, mas plural (DALLERY, 1997, p. 90). Surge uma nova escrita do corpo feminino, longe daquela criada por uma cultura masculina. Com a derrubada da heterossexualidade compulsória², inaugura-se um verdadeiro humanismo da “pessoa”, livre dos grilhões do sexo. Deste modo, o sexo é entendido por diversos caminhos.

Emerge um conceito de sexualidade fluida. O amor e/ou somente a relação sexual entre indivíduos do mesmo sexo, que na história das sociedades ocidentais sofreu (e ainda sofre) com longos anos de apagamento e julgamento de ser um comportamento doentio e imoral, ganha(m) espaços nunca antes pensados. Discussões sobre o amor entre mulheres crescem dentro do movimento feminista.

As lésbicas seriam, desta forma, o produto da sociedade, não da natureza. Partindo dessa premissa, a luta do sujeito lésbico seria, assim, uma luta política, uma vez que elas constroem/usam uma corporeidade própria na recusa à opressão heteronormativa. Para a crítica estadunidense Adrienne Rich:

A heterossexualidade, assim como a maternidade, precisa ser reconhecida e estudada como uma instituição política – até mesmo ou especialmente por aqueles indivíduos que sentem que são, em suas experiências pessoais, os precursores de uma nova relação social entre os sexos. (RICH, 2010, p. 35).

Segundo Rich, o desejo entre duas mulheres ultrapassa a ideia da pura experiência genital, configurando-se como uma forma de luta contra a opressão masculina e de resistência a deveres femininos impostos, como o casamento e a maternidade. A lésbica emerge como um terceiro gênero, prometendo transcender a restrição

² Termo tecido por Adrienne Rich em uma análise sobre a experiência lésbica. Para Rich, existem mecanismos em nossa sociedade que levam as mulheres a acreditar na verdade absoluta do casamento com o sexo masculino e em todos os deveres que com o matrimônio vêm, como maternidade, o espaço privado. Tal controle estaria em contos de fadas, quando a princesa fica com o príncipe, no cinema, livros etc. Eu seu texto *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica*, de 1980, a autora cita Alice Rossi para afirmar que as mulheres são “dirigidas” aos homens de maneira inata. Desta maneira, a heterossexualidade compulsória seria um dos meios pelos quais o sujeito feminino seria controlado.

binária ao sexo, imposta pela heterossexualidade binária. Passa-se, assim, a pensar na existência de um, nas palavras da poeta, “*lesbian continuum*”, que não limitaria a relação entre duas mulheres a uma relação sexual ou amorosa, indo além ao indicar a união entre mulheres, lésbicas ou não, contra uma tirania masculina. Os termos “*lesbian continuum*” e “existência lésbica” foram pensados por Adrienne Rich em contrapartida à conotação clínica do termo lesbianismo (RICH, 2010, p. 35).

Isto posto, o presente artigo objetiva refletir acerca da construção da subjetividade do sujeito lésbico na poesia da estadunidense Adrienne Rich. Para tanto, serão analisados os poemas “*Splittings*” e “*Twenty-one love poems*”, publicados em 1978, na coletânea intitulada *The Dream of a Common Language*. Para o desenvolvimento do presente estudo, diferentes teóricos que dissertam acerca da construção da sexualidade e subjetividade feminina serão de fundamental importância.

A desconstrução das identidades sexuais e das verdades impostas pela heteronormatividade ganha destaque na escrita da poeta estadunidense Adrienne Rich. Dessa maneira, em seu trabalho, a poeta apresenta a homossexualidade feminina como força da escolha que é negada à mulher, enfatizando o poder da linguagem para a construção de um novo sujeito do feminino. Para ela, é necessária uma mudança no conceito de identidade sexual. Uma mudança que caminhe com o objetivo de apagar todo e qualquer resquício de uma velha e ultrapassada política (RICH, 1979, p. 222).

Como crítica social, em muito de seus textos, Rich aborda o patriarcalismo/machismo, assumindo que este é um sistema político no qual os homens determinam o papel da mulher na sociedade. Para a autora, esse poder é exercido tanto pela força quanto pelos rituais sociais/tradições, mas principalmente pela linguagem. Em seu texto *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica* (2010), ela vai destacar oito atos que comprovam o poder exercido pelos homens: a interdição às mulheres de formas de sexualidade fora de seus domínios; a sexualidade masculina imposta, por meio do estupro, idealização do romance hétero, pornografia; a exploração do trabalho feminino e controle de produção; a apropriação e retirada dos filhos por meio do direito do pai e do “sequestro legal”; a coibição de certos movimentos corporais; as mulheres como objeto de troca; a rejeição à criatividade feminina e a retiradas das mulheres de espaços culturais e domínio de conhecimento (RICH, 2010, p. 5).

Rich, remetendo-se a textos de teóricas como Monique Wittig e Kathleen Barry, vai entender que a linguagem é um dos principais meios de dominação do feminino. Wittig vai afirmar que a “linguagem se relaciona com um importante campo político onde o que está em jogo é o poder, ou mais ainda, uma rede de poderes [...] existe uma multiplicidade de linguagem que constante agem sobre a realidade social” (WITTIG, 2010, p. 1). Rich completa o pensamento da crítica francesa ao dizer que “é por meio da linguagem que elas vão internalizar os valores do colonizador e participar ativamente na relação da colonização do ‘eu’ e de

seu sexo [...] A identificação com o homem e o ato por meio do qual as mulheres colocam os homens acima das mulheres” (RICH, 2010, p. 18).

É o discurso patriarcal/masculino, responsável pela opressão e apagamento da voz feminina, que vai vender a heterossexualidade, instituição criticada por Rich, como única verdadeira alternativa para as mulheres. A poeta entende a heterossexualidade como uma relação política a que as mulheres estão circunscritas. A estudiosa Tânia Swain (2010) vai corroborar a ideia de Rich e de outras teóricas femininas ao salientar que “a heterossexualidade é política [...] política na naturalização dos seres, política na exclusão e no confinamento de um feminino, construído como oposto” (SWAIN, 2010, p. 45).

Michel Foucault (2015) defende que diversas relações de poder e verdade circulam em nossa sociedade e inscrevem-se nos corpos, de forma a marcar gestos, comportamentos, tornando-se centro de transmissão de mecanismos de dominação. Somos resultado de nosso cotidiano revelado em nossos comportamentos, cúmplices de conceitos hegemônicos de condicionamento e poder. É assim que o filósofo francês vai definir a sexualidade, não como algo natural, mas como construção cultural atrelada a objetivos políticos de uma classe dominadora.

Nesse ínterim, se o corpo é espaço de disputa política, é necessário discipliná-lo, adestrá-lo, intensificando e distribuindo as forças das classes que o dominam e ajustando-o às normas. O sexo e, conseqüentemente, o corpo são formas de regulação das populações (FOUCAULT, 2015, p. 157). Para a histerização do feminino, o “sexo/corpo” acaba sendo definido como algo que pertence ao masculino, ele é faltante à mulher, como já explicitado, ele torna-se completo apenas quando usado para reprodução.

À vista disso, Wittig vai afirmar que “o pensamento hétero desenvolve uma interpretação totalizante da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e de todos os fenômenos subjetivos” (WITTIG, 2010, p. 3). Há um processo de convencimento cultural de que o certo para o feminino é a devoção e submissão ao masculino (SWAIN, 2010, p. 46).

A visibilidade acerca de relações homoeróticas faz crescer o interesse social em relação à representação dessa temática através da literatura. Sabemos que, ainda que a reflexão sobre a homossexualidade esteja associada às bases de uma sociedade heteronormativa, as quais trazem consigo tensões sociais, a expressão sobre o assunto, tendo como instrumento a literatura, torna possível um diálogo crítico acerca de questões relacionadas à problemática de gênero e à construção de identidade feminina e de sua sexualidade. Tendo isso em mente, Rich encontra em sua poesia, dando voz ao eu lírico, uma maneira de colocar o amor entre mulheres em pauta, demonstrando que tal união traz transformações importantes ao papel da mulher na sociedade.

Em *Blood, Bread and Poetry* (1986), Rich afirma que o amor entre mulheres não deve ser lido como ódio dessas pela figura masculina, salientando que tal afirmativa

é dada como verdadeira pelas próprias instituições heterossexuais como forma de negar a veracidade da união entre mulheres. Para autora, como já mencionado, o amor entre duas mulheres estaria além de um vínculo físico, interpretando um importante papel no cenário social e político. As mulheres estariam, assim, lutando contra uma supremacia masculina, que coloca o feminino em um segundo plano, guardado em um espaço privado.

Ao analisar a poesia de Rich, o pesquisador Adrian Oktenberg afirma que a poeta prova, através de seus textos, que as mulheres, ao confirmarem sua “deslealdade” para com o patriarcado (OKTENBERG, 1984, p. 63), libertam-se internamente de atitudes que as minimizam como sujeitos, atitudes que não consideram suas experiências como relevantes para escrita de uma história feminina.

Novas trilhas se mostraram ao feminino. Deparamo-nos com uma ressignificação de imagens e palavras, revisando a maneira como as palavras são postas uma do lado da outra, trazendo um novo poder a elas, o poder do feminino. O efeito na poesia de Rich não é diferente.

Nos poemas da segunda fase de escrita de Rich, sua poesia vai ganhando força, e a subjetividade feminina, não mais subjugada, vai sendo alicerçada por uma linguagem de cumplicidade e comunhão, defendendo que a mudança do status da mulher depende diretamente da maneira com que as relações entre elas são estabelecidas.

É nesse contexto que o sujeito lésbico ganha espaço. Em um processo de rompimento com o silêncio que lhe foi imposto, o discurso do sujeito lésbico prova que a identidade feminina não está exclusivamente atrelada à identidade do homem. Rich reitera que a existência lésbica é

Abrçar as muitas formas de conexão entre mulheres, incluindo o compartilhamento de sua interioridade, a ligação contra a tirania masculina, o dar e receber apoio prático e político... [assim] começamos a compreender a amplitude da história e da psicologia feminina, que têm ficado de fora dos espaços públicos como consequência de limites, principalmente clínicos, da lesbiandade (RICH, 2010, p. 26).

Isso posto, percebemos que, para a poeta, seus poemas lésbicos não são simplesmente textos que declaram o amor entre mulheres, mas poemas que transcendem a ideia de sexo. Tais versos não estão restritos a uma leitura heterossexual do amor entre duas mulheres, mas a um entendimento das mais profundas implicações que envolvem o romance entre duas pessoas do mesmo sexo. Sobre os poemas da segunda fase de Rich, de acordo com autoras como Cheri Langdell, a estadunidense

procura criar e fortalecer os textos verdadeiramente lésbicos e feministas, não somente por sua originalidade literária pura, mas também como uma forma de

refletir uma sexualidade e paixão a priori ignorada ou enterrada como a própria tradição feminina (LANGDELL, 2004, p. 35).

Tal noção é perceptível no poema “*Splittings*”, poema publicado na coletânea *The Dream of a Common Language*. Escrito em 1978, “*Splittings*” traz de maneira singular o amor entre duas mulheres. O eu lírico assume-se como feminino quando, nos versos do poema, afirma agora poder escolher e gerir o seu próprio destino, ação reservada apenas aos homens – “*I believe I am choosing something now*” (RICH, 1978, p. 23, v. 23). Agora ela pode viver sem os mandamentos masculinos e como homem – “*like a man*” (RICH, 1958, p. 24, v. 46) – não aceitando o que antes a ela era dado – “*I refuse these givens*” (v. 47) –, os limites do feminino. Nos versos acima, percebemos que o eu lírico de Rich rechaça qualquer vínculo com a figura masculina, também se mostrando consciente do poder das mulheres como indivíduos. É nos braços de uma mulher que ela quer viver, é dos braços de um sujeito do mesmo sexo que ela enxerga a perspectiva de um amor puro, distante do poder – “*abnegating power for love*” (RICH, 1978, p. 24, v. 44). Como homem – “*like a man*” (v. 46) –, não mais deixando de agir, unido o amor e o real ação – “*I refuse these givens the splitting/ between love and action*” (v. 47-48), ela quer ir ao encontro de sua amante para refugiar-se em seu corpo, espaço livre de qualquer marca de poder. Vemos o amor entre mulheres como a mais inteligente representação do amor – “*I choose to love this time/ for once with all my intelligence*” (v. 50-51). Não vemos mais marcas destrutivas da separação entre mente e corpo feminino, ela escolhe possuir os dois.

No referido poema, temos um eu lírico que quer esquecer-se, deixar em seu passado tudo que não mais participa de sua constituição como sujeito. Um sujeito feminino fugindo de todas as características impostas por uma sociedade patriarcal, na qual a figura feminina é um objeto cheio de inscrições masculinas. O amor do eu lírico por sua amada cria a possibilidade de fusão de seus espíritos/almas – “*we have met before these are my hands before your eyes/ my figure blotting out all that is not mine*” (RICH, 1978, v. 15-16, p. 22). Como uma criança que vai ao encontro do peito de sua doce mãe, despida de todos os preconceitos e problemas, ela vai ao encontro de sua amada – “*I want to crawl into her for refuge lay my head/ in the space between her breast and shoulder*” (RICH, 1978, v. 44-45, p. 24). Elas comunicam-se através de seus corpos, esses que por longo tempo foram impedidos do toque, da troca.

Anos se passam sem que a relação, por ela tão sonhada e desejada, fosse possível. O eu lírico percebe a decisão de tornar público o seu amor como a decisão de sua vida. Sua luta por um espaço onde sua voz é ouvida e reconhecida ganha força. Sua atitude mostra-se também política, já que ela terá que enfrentar uma sociedade que as enxergará como “desviantes”, o seu amor não segue as normas. Assumindo as consequências de suas escolhas, o eu lírico rejeita o papel privado

feminino, revelando sua autonomia em protesto aos anos de obrigações dadas como apenas femininas.

Ao aprender na dor do silêncio – “*I have been waking off and on / all night to that pain*” (RICH, 1978, v. 3-4, p. 22), o eu lírico sente que o sentimento guardado por longo tempo precisa ser exposto. Ela escolhe viver longe de um passado no qual sua amante não participa, ela escolhe viver todo o seu amor em um presente e futuro de promessas boas, rompendo com os mitos que cerca o amor lésbico. Sobre “*Splittings*”, a pesquisadora Claire Keyes assinala que através do eu lírico, Rich apresenta as “dificuldades de um relacionamento amoroso e o heroico trabalho de uma relação entre duas pessoas do mesmo sexo” (KEYES, 1986, p. 189, tradução nossa).

Tomada a decisão de não mais manter em silêncio o seu amor por outra mulher, em “*Twenty-one love poems*”, publicado em 1978, também na coletânea *The dream of a common language*, o eu lírico de Rich sai de vez de seu espaço de invisibilidade para dar voz a um discurso no qual o tema central é a possibilidade de escolha. A primeira coletânea explicitamente sobre o amor lésbico carrega versos repletos de senso de determinação, distanciando-se por completo dos sujeitos dos primeiros poemas analisados nesse artigo, que, por mais que enxergassem possibilidades de escolha, ainda sustentavam suas posições coadjuvantes atrás do dominante homem.

A própria autora afirma que *Twenty-one love poems* (1978) é o trabalho de sua vida; os poemas nos quais ela, pela primeira vez, através do eu lírico, pode orquestrar diferentes vozes femininas, femininos que se entrecruzam por um mesmo objetivo, a luta por um lugar melhor. Assim, é pela revisitação do tradicional formato de soneto que a poeta falará sobre a experiência lésbica. Usando a força das metonímias, o eu lírico caminha em direção a uma afirmação e definição acerca do que Rich, em *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica* (2010), vai chamar de “estética lésbica”, uma estética que contraria àquela instituída por homens, desafia os valores culturais dominantes. A autora Alice Templeton afirma que o poema supracitado é “um tributo, emocional e erótico, à existência lésbica” (TEMPLETON, 1994, p. 10, tradução nossa).

No decorrer dos vinte e um poemas, a voz do eu lírico nos transporta por diferentes formas de ligação entre o feminino, assim como celebra a luta contra tabus, reconhecendo as possibilidades de criação de um novo mundo. Esse caminha para a construção de um lugar das mulheres, das lésbicas, que desafia as fronteiras até então em vigor. Um lugar no qual o poder nasce do amor, como bem explicitado pelo poema de número dois.

II

*I wake up in your bed. I know I have been dreaming.
Much earlier, the alarm broke us from each other,
You've been at your desk for hours. I know what I dreamed:
our friend the poet comes into my room
where I've been writing for days,
drafts, carbons, poems are scattered everywhere,
and I want to show her one poem
which is the poem of my life. But I hesitate,
and wake. You've kissed my hair
to wake me. I dreamed you were a poem,
I say, a poem I wanted to show someone...
and I laugh and fall dreaming again
of the desire to show you to everyone I love,
to move openly together
in the pull of gravity, which is not simple,
which carries the feathered grass a long way down the upbreathing
[air*

(RICH, 1978, p. 40).

Nos versos acima, percebemos a importante conexão entre o eu lírico e sua amada. Seus sonhos e palavras a conectam ao seu amor. No excerto acima, temos contato com cenas do cotidiano de um casal, o eu lírico está na cama de sua amada – “*I wake up in your bed*” (RICH, 1978, p. 40, v. 1) – enquanto essa está “por horas” - “*for hours*” (v. 3) – em sua mesa, o eu lírico é despertado com um beijo de seu amor. A dificuldade de exprimir e nomear os sentimentos não é sentida pelo feminino da poesia acima, já que ela precisa dizer ao mundo que ama outra mulher. Fica claro que a ausência de lugar de fala imposto às mulheres socialmente pode ter acarretado o silenciamento das lésbicas, de modo que os seus comportamentos fossem moldados compulsoriamente de acordo com a heteronormatividade. Porém, as duas mulheres que se encontram no poema tentam transgredir as normas impostas e se permitiram aquele amor ingênuo, que é narrado com uma linguagem sutil.

Twenty one love poems (1978) sugere, já em seu segundo poema, a busca pela conexão e a constituição da tão sonhada linguagem em comum – a amante do eu lírico toma a forma de poema, ela é linguagem, o sonho –, urgente para o fortalecimento de uma subjetividade feminina, para o feminismo e para o sujeito lésbico. A ação de “sair do invisível” é apresentada pelos versos do poema citado. A linguagem atua, assim, em direção à prática, dissolvendo os limites e preenchendo os vazios entre ela e a experiência. Para tanto, o eu lírico precisa mostrar a todos quem ela ama, a sua amada. Há o reconhecimento da existência de caminhos difíceis que deverão ser trilhados em conjunto.

Os obstáculos já são mostrados logo no primeiro poema da coleção. É em uma Manhattan, representando um mundo inteiro marcado pela violência, alimentado pela pornografia e, conseqüentemente, venda do corpo do feminino como objeto, que o discurso de amor entre duas iguais vai ser entoado.

I

*Whenever in this city, screens flicker
with pornography, with science-fiction vampires,
victimized hirelings bending to the lash,
we also have to walk...if simply as we walk
through the rainsoaked garbage, the tabloid cruelties
of our own neighborhoods.* (RICH, 1978, p. 38).

Como visto nos versos acima, é então pelo entrelaçamento de um ambiente hostil, marcado pela constante pressão social – “*We need to grasp our lives inseparable*” (RICH, 1978, p. 38, v. 7) –, em uma história de amor, que o eu lírico, convocando sua amada para caminhar ao seu lado, encontra forças para resistir ao confinamento em normas de um sistema heterossexual. Na apresentação de tal espaço, depreendemos a importância do reconhecimento pelas lésbicas das injustiças sofridas, o reconhecimento de seu passado como um estímulo para transformação. O sujeito lésbico não pode ser visto como um sujeito incompleto.

Ainda sobre os dois primeiros poemas, é interessante notar que o poder da natureza – árvores, ar, gravidade –, assim como em outros poemas analisados no presente trabalho, faz-se presente como forma de evocar a força do feminino e, agora, a experiência lésbica e o estabelecimento de uma nova ordem. Uma natureza que metaforicamente representa tanto a prévia invisibilidade como uma possível resposta para o seu silenciamento e, conseqüentemente, traz a luz de sua multifacetada subjetividade.

O quinto poema da coletânea apresenta uma imagem diferenciada da invisibilidade desse eu lírico, representada por um doloroso sentimento de ausência. Pelo apartamento repleto de livros – “*This apartment full of books*” (RICH, 1978, p. 44, v. 1) –, o eu lírico nos mostra os séculos de livros que não foram escritos e que poderiam contar a sua história (de amor), a história das mulheres, a história do sujeito lésbico – “*Centuries of books unwritten piled behind these shelves;/ and we still have to stare into absence*” (RICH, 1978, p. 44, v. 16-17). É ao afirmar que os livros já escritos trazem o outro lado de tudo que amou que esse sujeito registra as torturas que há longo tempo silenciam mulheres que veem em outras mulheres a força para seguir em frente.

Ainda no poema V, o eu lírico afirma reconhecer que é ao renomear o mundo, “*this half-world*” (v. 20), que o feminino ganha força. Ele deixa ainda mais claro

que é através da linguagem que se dá o total apagamento da história do sujeito feminino, do sujeito lésbico, a omissão de sua história, já que tudo a volta dele é construído pela linguagem do homem, do poder patriarcal, revelando os desafios, que esses deverão enfrentar e dando completo poder a ação do falar.

O poema XV, assim como o poema II, traz também uma alegoria aos desafios enfrentados pelo sujeito lésbico ao tentar ser ouvido através de uma linguagem de dominação:

XV

*If I lay on that beach with you
white, empty, pure green water warmed by the Gulf Stream
and lying on that beach we could not stay
because the wind drove fine sand against us
as if it were against us
if we tried to withstand it and we failed -
if we drove to another place
to sleep in each other's arms
and the beds were narrow like prisoners' cots
and we were tired and did not sleep together
and this was what we found, so this is what we did -
was the failure ours?
If I cling to circumstances I could feel
not responsible. Only she who says
she did not choose, is the loser in the end (RICH, 1978, p. 53).*

O termo *se (If)* dos versos acima assinalam um mundo de possibilidades, de companheirismo entre ambas, marcando um ato de dedicação e amor, que até mesmo na ausência se faz presente.

Ademais, o poema XV sugere que é pelo ritmo, metáforas e palavras usadas pela poeta que notamos o alinhamento entre esse novo mundo e nova linguagem e uma noção de subjetividade, característica que percorre todos os poemas da coletânea. Da mesma forma, há um especial reconhecimento do eu em um outro que profere esse mesmo novo discurso, que sofre da mesma dor. Há a admissão da confiança nas pequenas mãos – “*your small hands*” (1978, p. 45, v. 1) – da amante, simbolizando a delicadeza em oposição ao brutal, marcado pelas grandes mãos masculinas, e demonstrando que é ao lado da sua igual que ela acessa o mais profundo de sua alma – “*I was talking to my own soul*” (1978, p. 60, v. 12). É nesse encontro que, então, definem-se suas ações. Agora, ela tem o poder de escolher – “*I choose to be the figure in that light, / half-blotted by darkness, something moving / across that space, the color of stone / greeting the moon, yet more than stone: /*

a woman. I choose to walk here. And to draw this circle” (RICH, 1978, p. 61, v. 11-15).

É também interessante notar que, com recorrência, a figura de uma pedra (poemas VIII, XI e XV), ser inanimado, é utilizada como forma de representação de um feminino que estático contrasta com o feminino do poema, o eu lírico, que parece ganhar voz, luta por seu espaço, uma figura feminina que está em ação, que se move, acreditando no poder de sua subjetividade e de sua sexualidade que não mais está a serviço do homem.

Já os poemas XI e XVII nos apresentam o círculo do último poema, uma paisagem na qual é possível o encontro dessas figuras femininas não mais coadjuvantes; um lugar no qual o amor entre as duas é possível, sem esconderijos:

XI

*Every peak is a crater. This is the law of volcanoes,
making them eternally and visibly female.
No height without depth, without a burning core,
though our straw soles shred on the hardened lava.
I want to travel with you to every sacred mountain
smoking within like the sibyl stooped over her tripod,
I want to reach for your hand as we scale the path,
to feel you arteries glowing in my clasp,
never failing to note the small, jewel-like flower
unfamiliar to us, nameless till we rename her,
that clings to the slowly altering rock-
that detail outside ourselves that brings us to ourselves,
was here before us, knew we would come, and sees beyond us. (RICH,
1978, p. 49).*

XIII

*The rules break like a thermometer,
quicksilver spills across the charted systems,
we're out in a country that has no language
no laws, we're chasing the raven and the wren
through gorges unexplored since dawn
whatever we do together is pure invention
the maps they gave us were out of date
by years we're driving through the desert
wondering if the water will hold out
the hallucinations turn to simple villages
the music on the radio comes clear -*

*neither Rosenkavalier nor Gotterdammerung
but a woman's voice singing old songs
with new words, with a quiet bass, a flute
plucked and fingered by women outside the law.* (RICH, 1978, p. 52).

Pelos versos acima, compreendemos que o eu lírico acredita que, nessa nova era, o feminino pode estar em qualquer lugar, por onde ele viaja e explora, entretanto lembra que esses espaços deverão então ser renomeados, distanciando-o da linguagem do patriarcado – *“jewel-like flower/ unfamiliar to us, nameless till we rename her”* (RICH, 1978, p. 49, v. 10-11); *“the rules break like a thermometer/ quicksilver spills across the charted systems, /we're out in a country that has no language”* (RICH, 1978, p. 52, v. 1-3). Nesse novo mundo, existe muito a ser descoberto e, de mãos dadas, explorando essa nova vida, o eu lírico, junto de sua amada, busca (re)contar sua história.

O afirmado acima também é confirmado pelo trabalho do eu lírico em transpor o sexismo mesmo através da música. Ela aparece, assim, cantando músicas velhas com novas palavras, fazendo com que essas passem a pertencer a um espaço da figura feminina. Diferentes impactos são importantes ao se trilhar um caminho em busca da visibilidade.

Entretanto, para a construção desse novo mundo, o eu lírico precisa esperar pacientemente o tempo de sua amada, ainda ocupando um espaço de silêncio. É aqui que o eu lírico se encontra imobilizado, sabendo os caminhos que devem ser trilhados, porém presa por diferentes regras. O que prosperava nos primeiros poemas vai desintegrando-se, um amor ao mesmo tempo possível e impossível – *“these are the forces we had ranged within us/ within us and against us, against us and within us”* (v.14-15). No poema XVII, a história de Tristão e Isolda surge como metáfora para o progressivo isolamento de sua amante, ambas em tempos diferentes – *“same time”* –, sintoma de uma realidade ainda preenchida pelo sujeito dominante, o homem.

Ao final dos vinte e um poemas, depreendemos que o tornar-se visível demanda o enfrentamento dos efeitos causados por um mundo masculino tóxico. Isso, para o eu lírico, será possível apenas com a consciência da multiplicidade do sujeito feminino que, até então, vive engaiolado, preso a regras e papéis moldados a partir de uma sociedade heterossexual. É pela desconstrução do fetiche masculino e construção da identidade de um sujeito feminino independente que somos guiados a um novo entendimento do social e, é claro, dos papéis reservados aos gêneros. É através dos vinte e um poemas que o eu lírico nos leva para um espaço de entendimento ainda maior sobre o sujeito lésbico da poesia de Rich e dos lugares que o cercam.

Pelo então exposto, percebe-se a crença do eu lírico no importante papel que a união entre mulheres tem no questionamento dos papéis preestabelecidos de gênero. São mulheres que encontram em uma igual o pilar para lutar por direitos

não antes acessados, sujeitos que, conscientes do poder de sua voz, encontram-se em um processo de reconhecimento de sua própria subjetividade. Os versos ainda nos mostram a relevância do papel da sexualidade quando pensamos no sujeito feminino, já que é por meio desse que as mulheres são objetificadas, demonstrando que é, também, ao desviar e questionar os padrões heterossexuais que o sujeito feminino pode reconstruir-se.

Assim, a partir da poesia de Rich, entende-se que as sexualidades, construções sociais que derivam de discursos hegemônicos/heteronormativos, devem ser questionadas e reconfiguradas. Nesse viés, sua poesia desnuda o papel coadjuvante do feminino lésbico, salientando o duplo esquecimento que esse sofre. A poeta salienta o fato de que os sujeitos lésbicos têm voz e essa merece também ser ouvida. O amor entre mulheres é, para ela, uma forma de lutar contra os padrões impostos pelo patriarcado.

Nessa perspectiva, acredita-se que os mais diversos estudos sobre o feminino e suas múltiplas faces contribuem de diversas maneiras para o avanço de determinados pensamentos que assolam nossa sociedade atual. Ademais, entende-se a necessidade desse tipo de diálogo, que olhe para temas que digam respeito às subjetividades femininas sem os pudores que impedem os sujeitos de quebrar preconceitos e que parece levá-los para um espaço marcadamente masculino, como um caminho para os novos tempos que pedem uma atenção especial para além do sujeito masculino, encontrando, assim, o feminino e as diferentes formas de expressão de suas emoções e sexualidade(s).

FARIAS, A. A. N. The I and the same: lesbian love in Adrienne Rich's poetry. *Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 237-252, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to reflect on the construction of the subjectivity of the lesbian subject in the poems "Splitting" (1978) and Twenty-one love poems (1976) by the North-American poet, Adrienne Rich. Dissociated from the social representations that assume that the female body is a mere male object and going beyond the notion that the sexual possession of the woman is a factor that maintains the social order, Rich's lyrical self is then the subject formed by and in the difference. Today, with the multiplicity of values, senses and representations, the centralized and static female subject loses her space to a contradictory, dynamic and fragmented figure, the result of her experiences. In this perspective, it is understood that Rich's poems discussed here constitute a space for reflection on hegemonic discourse and social practices guided by Western culture. Thus, it is intended to articulate the speech of the American poet to those of theoreticians such as Michel Foucault (2015), Tânia Swain (2010) and Adrienne Rich (1979, 1986, 2010), in this way showing that with the growing discussion of this construction not only a new perception of the world is promoted, but also a change in the framework of references and criteria in the evaluation of social phenomena.*

■ **KEYWORDS:** *Adrienne Rich. Lesbian. Poetry. Subjectivity.*

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução por Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- DALLERY, Arleen B. A política da escrita do corpo: *écriture feminine*. In: JAGGAR, Alison.; BORDO, Susan R. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. p. 62-78.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- FUNCK, Susana Bornéo. **The Impact of Gender on Genre: Feminist Literary Utopias in 1970s**. 1998. Monografia (Pós-Graduação em Inglês) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.
- KEYES, Claire. **The Aesthetics of Power: The Poetry of Adrienne Rich**. Georgia: The University of Georgia Press, 1986.
- LANGDELL, Cheri Colby. **Adrienne Rich: The Moment of Change**. Westport: Praeger Publishers, 2004.
- LAQUEUR, Thomas W. **Inventando o Sexo - Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Tradução por Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- OKTENBERG, Adrian. **Disloyal to Civilization: The “Twenty-one Love Poems” of Adrienne Rich**. Reading Adrienne Rich: Review and Re-visions - 1951-81. Ed. Jane Roberta Cooper. Ann Arbor: U. of Michigan Press, 1984. p. 52-71.
- PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Campanhia das Letras, 2009.
- RICH, Adrienne Cecile. **Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985**. London: Virago, 1986.
- RICH, Adrienne Cecile. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução por Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas**, n. 5, p. 17-44, 2010.
- RICH, Adrienne Cecile. **The dream of a common language**. New York: W.W. Norton & Company, 1978.
- RICH, Adrienne Cecile. The meaning of our love from women is what we have constantly to expand. In: RICH, Adrienne Cecile. **On lies, secrets and silence**. New York: W.W. Norton & Company, 1979. p. 220-251.

SWAIN, Tânia Navarro. Desfazendo o “natural”: a heterossexualidade compulsória e o continuum lésbiano. **Bagoas** - estudos gays: gênero e sexualidades, v. 4, n. 5, p. 45-55, 2010.

TEMPLETON, Alice. **The Dream and the Dialogue: Adrienne Rich’s Feminist Poetics**. Tennessee: Univ. of Tennessee Press, 1994.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero**. Disponível em: <http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempre-viva-wittig.html>. Acesso em: 24 set. 2018.



“ZU FREMD SIND SEINEM KÖRPER DIESE EMPFINDUNGEN GEWORDEN”: APRENDENDO COM OS DESAFIOS NO ROMANCE *IM ZIMMER WIRD ES STILL*, DE JAN WALTHER

Dionei MATHIAS*

- **RESUMO:** O romance *Im Zimmer wird es still*, publicado em 2011 por Jan Walther, faz parte de um conjunto de obras ficcionais da literatura de expressão alemã que aborda a questão da sexualidade. Sexualidade é entendida neste contexto como conjunto de normas culturais vigentes num determinado espaço social que disciplina as formas como prazer e desejo podem ser vividos. Nesse sentido, este artigo pretende discutir (1) como os protagonistas do romance lidam com os sistemas de classificação previstos no seu espaço de interação e (2) o modo como eles inserem o imperativo do prazer em suas identidades pessoais. Nesses dois aspectos, seu comportamento parece ter claros elementos de dissidência.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Im Zimmer wird es still*. Jan Walther. Sexualidade.

Introdução

Em muitos textos da literatura de expressão alemã, a sexualidade tem um papel fundamental na dinâmica de organização do enredo: A morte de *Emilia Galloti* diante do risco de destruição da identidade burguesa nascente; a afirmação da força vital nas *Elegias Romanas*, de Goethe, ou a negação desses mesmos impulsos em *Os sofrimentos do Jovem Werther*; o reconhecimento do próprio corpo em *Senhorita Else*, de Arthur Schnitzler; mais recentemente, também, os potenciais patológicos e destrutivos de *A pianista*, de Elfriede Jelinek. Em nenhum desses textos narrativos ou poéticos, parece-me, há um movimento de reflexão explícita sobre o lugar da sexualidade no processo de construção de identidades íntima ou social. O que o leitor encontra são personagens confrontados com as forças inerentes a esse elemento corporal, forçados a administrar essa energia de algum modo e, nisso, dissonando das práticas majoritárias.

* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria – Centro de Artes e Letras – Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas – Santa Maria – RS – Brasil. 97105900 – dioneimathias@gmail.com.

Nesses exemplos, não há militância no sentido de uma organização de identidade de grupo que defenda uma determinada configuração (progressista ou conservadora) de concretizar a sexualidade. No lugar dessa articulação pública, surgem percursos individuais, nos quais cada personagem administra seu corpo e sua narrativa pessoal, em consonância ou dissidência com as práticas permitidas num determinado espaço social. Contudo, apesar da ausência da militância ou de uma voz refletidamente articulada, há potenciais de dissidência nessas exposições, pois essa mesma voz pode servir de modelo ou antimodelo para imaginar narrativas de identidade no universo extraficcional, aqui em consonância ou dissidência com as convicções e as possibilidades de imaginação de cada indivíduo leitor.

No romance *Im Zimmer wird es still*, sem tradução para o português e traduzido livremente aqui como “No quarto se faz silêncio”, o leitor encontra dois vetores de organização do enfeixamento narrativo: um processo de rememoração da história pessoal do casal Peter e Andreas e, por outro lado, o presente diegético no qual um dos protagonistas, Peter, se encontra em fase terminal de câncer. Ao contrário dos outros textos citados, o romance de Jan Walther não faz parte daquilo que se considera o cânone nacional de expressão alemã. Esse romance, contudo, inscreve-se nessa tradição de pensar o impacto da sexualidade e suas implicações para a concretização da vida e para a organização da identidade pessoal.

Talvez seja possível afirmar que sexualidade representa uma experiência comum a qualquer ser humano, independentemente de seu pertencimento à raça, etnia, gênero ou geração. Em cada fase da existência, parece haver um corpo que antecede os conteúdos conscientes e que se manifesta, exigindo a simbolização de algo inerentemente pertencente à realidade visceral da condição humana. A simbolização auxilia o sujeito a refletir sobre esse fenômeno da existência e a direcionar a formação de sentidos que vão nortear suas ações. Isso, contudo, não significa que as ações empreendidas por cada indivíduo sejam frutos de um processo de reflexão. Pelo contrário, grande parte tem sua origem em práticas estabelecidas. É nesta tensão que surge a sexualidade: entre a realidade do corpo individual e a prática majoritária instalada como norma a ser seguida como ordem dominante.

Sexualidade, portanto, não representa somente um fenômeno natural de um corpo isolado. Ela também deriva de um conjunto de práticas que prescreve ao sujeito como deve concretizar suas ações. Nisso, a cultura – entendida como narrativa que fornece malhas de sentidos para nortear as ações – tem um papel fundamental, pois é o princípio que vai determinar o processo de socialização. Nesse processo, cada sujeito aprende as formas estabelecidas de comunicar, pensar, sentir e agir (HANSEN, 2003). Transferido para o âmbito específico da sexualidade, isso significa que cada sujeito é confrontado com expectativas e aprende em seu processo de socialização a comunicar, pensar, sentir e concretizar em ações o corpo e a sexualidade previstos como norma tácita, naquele espaço cultural. Com isso, normalidade ou seu desvio representam resultados de uma prática estabelecida de

“Zu fremd sind seinem körper diese empfindungen geworden”: aprendendo com os desafios no romance *Im zimmer wird es still*, de Jan Walthers

interpretação de realidade (TIEFER, 1995, p. 20), diante da qual cada indivíduo precisa se posicionar. A sexualidade representa uma construção histórica na prática cultural (WEEKS, 1986, p. 15), na qual o sujeito recebe uma narrativa pré-fabricada para dar conta daquilo que seu corpo exige e o impele a procurar no seu espaço de interação.

Essa prática de interpretação de realidade, seja ela histórica ou em processo de formação, prevê sistemas de classificação, isto é, categorias linguísticas para significar excertos da experiência humana, incluindo aí a diversidade da vivência da sexualidade. Ao desenvolver uma reflexão sobre a obra do escritor inglês Ackerley, Bristow (1997, p. 4-5) argumenta:

Ackerley's remarks certainly point to a curious tension between sexual naming and sexual being, revealing the power of the term homosexual to grant a coherent place within the cultural order, while at the same time expressing some discontent at having one's erotic preference attached to a specific classification. This tension suggests that there is always likely to be a gap between the experience of eroticism and the category used to contain that experience¹.

Por um lado, há um esforço de descrição do mundo por meio de nomenclaturas, a fim de alcançar maior precisão nos processos de interpretação dessa realidade. Por outro lado, e isso Bristow parece problematizar, esse esforço ao mesmo tempo que tenta diferenciar também instaura um instrumentário linguístico, por meio do qual cada ator social se apropria da realidade, condicionando com isso o crivo de percepção. O termo, portanto, pode criar *ready-mades* da percepção, agilizando os processos de comunicação, não somente no sentido positivo, e confrontando o sujeito que não se enquadra nesses moldes com o silêncio linguístico. Isto é, ao não encontrar termos adequados para a significação da experiência pessoal, o sujeito ou se subordina às práticas existentes ou busca por caminhos próprios para a instauração de novos conceitos.

Nesse sentido, toda e qualquer sexualidade que não está prevista nas normas do espaço social em que o respectivo sujeito transita precisa, antes de mais nada, discordar – ainda que inconscientemente – das práticas de significação, a fim de instaurar uma voz própria. Nisso, mesmo que os termos existentes sejam insuficientes e insatisfatórios, canalizando processos de percepção de modo

¹ “As colocações de Ackerley certamente apontam para a tensão curiosa entre a nomeação sexual e o ser sexual, revelando o poder do termo homossexual em atribuir um lugar coerente dentro da ordem cultural, enquanto expressa, ao mesmo tempo, uma porção de descontentamento em ter a própria preferência erótica atrelada a uma classificação específica. Essa tensão sugere que lá sempre é provável haver uma lacuna entre a experiência de eroticismo e a categoria usada para conter essa experiência” (BRISTOW, 1997, p. 4-5). Onde não estiver indicado de outro modo, as traduções são do autor deste artigo.

equivocado, eles podem criar uma espécie de mapa da sexualidade (BRISTOW, 1997, p. 4) que enfeixa esforços de diferenciação, a partir dos quais cada sujeito pode primeiramente se localizar e, num segundo momento, inovar as práticas perceptuais estabelecidas. A sanha de classificação, portanto, permanece ambivalente: ela condiciona a percepção, mas também oferece ao sujeito marcado pela alteridade a possibilidade de encontrar um ponto de partida que lhe permita pensar e articular sua diferença, isso, claro, se os mecanismos de controle e disciplina social não forem tão rigorosos, a ponto de silenciar a diferença ainda antes que aflore em sua consciência.

Ao lado da prática cultural de significação e representação, há um segundo vetor nessa discussão, este voltado para o sentido da sexualidade. Os esforços empreendidos ao longo do último século no sentido de emancipar o sujeito e lhe oferecer o instrumental intelectual para pensar sexualidade a partir de outros eixos contribuíram significativamente para rever a finalidade desse excerto da experiência humana. Contudo, juntamente com o esforço de conquistar a autonomia do corpo, também se instalou um valor identitário de grande peso: o prazer. Talvez seja possível afirmar que um dos valores centrais nas narrativas de identidade no início do século XXI é a busca incansável pelo prazer.

As indústrias cultural e de comunicação de massa diariamente oferecem interpretações da realidade, em que o prazer representa o valor máximo para a concretização da existência, comercializando, juntamente com seus produtos, narrativas de identidade, nas quais sexualidade potencializada figura como eixo estruturador. Nisso, não surgem somente novos valores que condicionam a ação, também aparecem gêneros narrativos com formas de concatenação causal que pré-dispõem como cada indivíduo deve narrar sua história pessoal, de modo a poder afirmar que sua existência é bem-sucedida, prazerosa e digna de inveja.

Em sua discussão, Bristow (1997, p. 12) menciona um livro de autoajuda de Marie Stopes, cujo objetivo reside em potencializar o prazer sexual em matrimônios, e afirma: “permanece uma questão não resolvida se esse tipo de obra, no fim das contas, é emancipador ou opressivo em sua insistência repetida de que a satisfação sexual é uma necessidade humana fundamental”². A pergunta que se levanta aqui reside em questionar o valor atribuído ao imperativo do prazer. Talvez o relacionamento íntimo demande mais do que somente um culto ao hedonismo, exigindo do sujeito um movimento de discordância frente às práticas de narração de identidades bem-sucedidas que servem como norte da ação pessoal.

Nesse sentido, este artigo pretende discutir a representação da sexualidade no romance de Jan Walther a partir de dois eixos: a problematização dos sistemas de classificação e das práticas de representação social, por um lado, e a representação

² “It remains an open question whether such works are ultimately liberating or oppressive in their repeated insistence that sexual satisfaction is a fundamental human need” Bristow (1997, p. 12).

da sexualidade como imperativo do prazer, por outro. O romance de Walther não é dissidente no sentido militante, ele simplesmente confronta o leitor com outras formas de pensar e organizar a narrativa que dizem respeito à sexualidade, concatenando as causas a partir de outros eixos norteadores.

1. Representação social e sistemas de classificação

O romance é narrado por uma voz narrativa heterodiegética, alternando a perspectiva entre os dois protagonistas, Andreas e Peter. A sequência temporal não é cronológica e, em muitas ocasiões, o mesmo acontecimento é narrado a partir das duas perspectivas, permitindo que o leitor compare como cada um dos protagonistas insere esses episódios em sua interpretação de realidade. Peter é vinte anos mais velho que Andreas, o que acaba produzindo modos diferentes de administrar os acontecimentos que caracterizam seu relacionamento.

Ao contrário de Peter, que já tem larga experiência com os sistemas de classificação, incluindo reações típicas a relacionamentos não heterossexuais, Andreas ainda se encontra num estágio em que precisa aprender a organizar suas energias afetivas, a fim suportar o impacto da alteridade imposta. Assim, quando Peter pega sua mão pela primeira vez em público, Andreas não recusa o toque, mas percebe com acuidade como esse movimento desencadeia olhares confusos das pessoas que circulam na mesma área (WALTHER, 2011, p. 17). Em outro episódio, quando Peter passa protetor solar em seu corpo, ele claramente experimenta uma sensação de desconforto diante do potencial de conotações eróticas que poderiam ser atualizadas pelos passantes (WALTHER, 2011, p. 56). Esse mesmo desconforto volta ao ser beijado pelo parceiro, na presença da mãe (WALTHER, 2011, p. 75).

Nessas três situações, crescentes no grau de concretização da expressão erótica, o corpo de Andreas reage com cautela, antecipando reações pautadas por sistemas de classificação que não preveem esse tipo de expressão naquele espaço de interação. Com efeito, o corpo parece ter internalizado o sistema de controle e disciplina que condiciona o modo como relacionamentos eróticos devem ser concretizados e simbolizados nas diferentes esferas sociais. Nisso, o desconforto é o reflexo afetivo, cuja origem reside na interpretação de realidade que circula por esse espaço cultural. Essa constelação afetiva, contudo, raramente se torna consciente, imperando sobre as ações do sujeito, sem que este perceba como seu comportamento assume contornos a partir dessa coloração oriunda dos afetos.

Aos poucos e num processo de recondição afetivo, Andreas aprende a suportar a diferença produzida pelos olhares de controle. Nisso, Peter o conduz com mais segurança, sem se importar com o potencial de dissidência que seus atos possivelmente põem em prática:

Peter küsste ihn, mitten auf dem Hof, wo Leute von der Straße es hätten sehen können. Es war das erste Mal, dass sie hier auf dem Dorf Zärtlichkeiten außerhalb ihrer vier Wände austauschten. Aber was sollte es auch. Es war gewiss kein Geheimnis. Sie waren zwei Männer, die zusammenlebten.

Die Nachbarin erzählt, dass es paar dumme Bemerkungen gab, als sich herumsprach, wer das Haus gekauft habe. Was sie sich da wohl auf den Hof geholt hätten. Dumme Vermutungen. Aber das legte sich schnell, und es kümmerte sie nicht weiter. (WALTHER, 2011, p. 95-96)³.

Já a compra da casa num vilarejo demanda do casal um certo grau de coragem, entendida aqui como disposição afetiva disposta a processar os diferentes níveis de hostilidade que possivelmente vão tentar reconduzi-los a um regime de subordinação às práticas majoritárias. Nesse contexto, o beijo no espaço público, caracterizado justamente por um grau de vigilância e imposição muito maior que, por exemplo, num centro urbano, indica o desejo de tornar conhecido o projeto de identidade que o casal defende e deseja para si. Nisso, há um movimento em que indiretamente solicitam a revisão dos sistemas de classificação disponíveis, indicando que sexualidade e identidade íntima podem ser organizadas de outro modo.

Para Andreas, esse passo na concatenação dos eventos de sua identidade pessoal representa uma grande mudança, pois houve uma alteração no modo como ele administra o impacto afetivo desencadeado por essas situações. Em primeiro lugar, ele suporta com maior segurança a exposição da indicação erótica no espaço público e aceita, com menos desconforto, que outros atores sociais tenham conhecimento sobre o status de seu relacionamento com Peter. Isto é, ao construir a narrativa de sua identidade a partir dessa configuração, ele começa a negociar com maior intensidade os signos que a compõem, levando em consideração a imagem que circula dele no espaço social, sem que isso signifique simplesmente adotar os sistemas de classificação previstos por esses atores sociais. Assim, seu processo de formação, no que tange ao condicionamento afetivo, oferece-lhe um instrumental para suportar e frear os movimentos de disciplinamento, adotando para si um novo sistema no qual a classificação da sexualidade prevê novas formas de ser concretizada.

Ao contrário de Andreas, Peter apresenta um arsenal muito maior de estratégias para dar conta das configurações afetivas que surgem a partir da hostilidade inerente

³ “Peter o beijou, no meio do pátio, onde as pessoas podiam ter visto da rua. Foi a primeira vez que trocavam carinhos aqui no vilarejo, fora de suas quatro paredes. Mas também, o que importava. Certamente não era segredo. Eram dois homens que viviam juntos.

A vizinha contou que houve alguns comentários bestas quando ficaram sabendo quem comprou a casa. O que será que foram se arrumar no próprio quintal. Suposições bobas. Mas logo parou, e isso não os incomodou mais” (WALTHER, 2011, p. 95-96).

“Zu fremd sind seinem Körper diese empfindungen geworden”: aprendendo com os desafios no romance *Im Zimmer wird es still*, de Jan Walther

aos sistemas de classificação. Esse comportamento já se destaca no primeiro relacionamento, onde muitas iniciativas partem dele para desbravar novos espaços, nos quais pudesse viver seus relacionamentos sem a sanha vigilante dos membros pertencentes ao grupo majoritário. A fim de evitar qualquer questionamento, contudo, seu primeiro parceiro autocontrola seus próprios movimentos de tal modo que isso impede o desenvolvimento de uma narrativa de identidade em consonância com aquilo que Peter prevê para si. Essa internalização cabal do regime de controle alheio acaba causando a ruptura por parte de Peter (WALTHER, 2011, p. 79-81).

Uma outra frente de controle e classificação surge na própria família. Os pais de Peter não se opõem explicitamente ao modo como o filho concretiza sua identidade erótica, mas o modo como investem energia afetiva revela seu posicionamento. Assim, ao trazer o parceiro para a casa dos pais, o encontro permanece afetivamente distante, sem esforços por parte dos pais no sentido de acolher o parceiro. Isso também vale noutra situação crucial, a saber, quando Peter já se encontra em fase terminal do câncer e seus pais optam por não visitá-lo na casa onde mora com Andreas, preferindo viajar aos EUA, onde mora outro filho, professor em Yale e pai de família. Esses comportamentos não representam um movimento de hostilidade explícita, mas indicam, por meio do empenho afetivo, onde os pais posicionam o filho na hierarquia contida em seu sistema pessoal de classificação.

Enquanto os pais não expressam explicitamente seu desamor pela narrativa de identidade erótica do filho, o irmão não hesita em expressar sem meandros ódio e desprezo:

Sein Neffe, der so alt wie Andreas war, kam zu Besuch und stellte ihnen seine amerikanische Verlobte vor und lud sie zu ihrer Hochzeit ein. In den USA verhielt sich sein Bruder unmöglich. Er wollte Andreas nicht bei der Hochzeit dabei haben, machte ihm Vorhaltungen, dass er ihn einfach mitgebracht habe. Was denn die Brauteltern, die überzeugte Christen seien, denken sollte. Wie er das nur seinem Neffen antun könne. Das alles vor Andreas, den er wie Luft behandelte. (WALTHER, 2011, p. 101)⁴.

O casamento, como ritual de passagem, definitivamente é um lugar de afirmação e manutenção das identidades eróticas. No sistema de classificação do irmão, a única narrativa válida é aquela empreendida por ele e mantida pelo filho. Nisso, a presença do irmão ainda lhe parece tolerável, mas não a afirmação de sua identidade, afirmada aqui com a presença de Andreas.

⁴ “Seu sobrinho, que tinha a mesma idade de Andreas, veio de visita e lhes apresentou sua noiva americana e os convidou para o casamento deles. Nos EUA, seu irmão se comportou de modo impossível. Ele não queria Andreas no casamento, o recriminou por simplesmente tê-lo trazido. O que os pais da noiva, que são cristãos convictos, pensariam. Como ele pôde ter feito isso com seu sobrinho. Tudo isso na frente de Andreas, o qual travava como se fosse ar.” (WALTHER, 2011, p. 101).

Peter, no entanto, não se esquivava do confronto, trazendo à tona um capital afetivo substancial, o qual lhe permite escudar esse tipo de ataque, sem permitir que tenha um impacto sobre sua dignidade pessoal. Dissidência, nesse contexto de classificações, parece exigir, antes de mais nada, uma base afetiva suficientemente sólida para processar a intensidade de comportamentos hostis em todas as esferas da interação social. Enquanto Peter a tem, Andreas ainda precisa construí-la.

2. O princípio do prazer como valor

Talvez seja possível afirmar que por muitos séculos a função da sexualidade residia na reprodução. Com o advento dos movimentos de emancipação da década de 1960 e com as técnicas de maior controle do corpo, o prazer passa a ter um lugar de maior destaque, consolidando-se paulatinamente como um valor central na construção de identidades. Com a diminuição da estigmatização social da sexualidade fora do matrimônio, a busca pelo prazer aumentou sua velocidade, assumindo cada vez mais um papel que define o grau de êxito existencial.

No romance, há dois eixos importantes, nos quais a busca pelo prazer é problematizada: o início do relacionamento, quando o casal se conhece, e o final, quando um dos parceiros se encontra em fase terminal de câncer. Nas duas situações, há revisões desse imperativo do prazer em prol de valores que preveem outras narrativas de identidade. Assim, no início do relacionamento, o casal se vê confrontado com desafios que põem em risco a estabilidade da união:

Oft gingen sie nicht mehr unbefangen miteinander um. Andreas ängstlich, dass er mehr wollen könnte, er selbst lustlos, weil er nichts als Enttäuschung erwartete. An manchen Tagen machte es ihn wahnsinnig, Andreas wie ein rohes Ei behandeln zu müssen. Manchmal wollte er ihn einfach nur vögeln, so geil war er. (WALTHER, 2011, p. 32)⁵.

Acostumado a uma celeridade maior na concretização da sexualidade, Peter se dispõe a rever seu modo de se apropriar da realidade, a fim de seguir o passo adotado por Andreas. Este encontra grandes dificuldades de harmonizar corpo, desejo e expressão, precisando de uma quantidade substancial de tempo para confiar em si e no parceiro, a fim de permitir que a performance erótica aflore a sua consciência e possa se materializar de forma satisfatória para ele. Peter, por sua vez, se encontra em outro estágio de sua vida, apresentando domínio das redes

⁵ “Muitas vezes, eles já não tinham mais um convívio natural. Andreas com medo de que ele pudesse querer mais, ele mesmo sem vontade, porque não esperava outra coisa que decepção. Em alguns dias, ele ficava louco por ter que tratar a Andreas como uma peça delicada. Às vezes ele simplesmente só queria transar de tanto tesão que tinha” (WALTHER, 2011, p. 32).

significativas do corpo e encontrando, com naturalidade, formas de expressar e concretizar seus anseios. Diante desse descompasso, eles precisam negociar formas de administrar suas respectivas necessidades de prazer, sem transgredir as barreiras de cada um.

A passagem citada ilustra um momento no qual o casal parece ter alcançado um impasse, precisando rever em conjunto o modo como pensa o futuro. Até esse momento do enredo, Peter investe sua energia afetiva, no sentido de acompanhar o passo de Andreas, para que ele possa encontrar por si um caminho que atenda às necessidades de ambos, renunciando a uma expressão da sexualidade dentro dos moldes daquilo que pode conceber para si. O que caracteriza esse início de relacionamento é um esforço substancial de disciplinamento de uma sexualidade desenfreada juntamente com seu imperativo do prazer, a fim de investir numa constituição íntima que permita a imaginação sólida de futuro.

Com efeito, Peter relega sua sexualidade para o segundo plano, priorizando uma narrativa de identidade, na qual outros valores têm preferência, a saber, aqueles que permitem o princípio construtivo do relacionamento e de proteção da imagem do outro. Nisso, ele se afasta de gêneros de narrativas de identidade que buscam a encenação otimizada do prazer e sua reiteração ininterrupta, com o fito de reforçar seus êxitos no plano da vida privada. Por fim, o casal resolve esse descompasso e encontra uma forma de viver seus desejos, de modo que preveja as necessidades de ambos. Para isso, contudo, foi necessário rever o lugar do prazer na hierarquia de sentidos existenciais. Nesse contexto, talvez seja possível afirmar que esse caminho da renúncia discorde das narrativas pautadas pelo imperativo do prazer, criando um comportamento dissidente no plano das decisões pessoais.

Esse mesmo comportamento volta a surgir ao final do relacionamento, agora em posições inversas. Peter se encontra em fase terminal de câncer, exigindo de Andreas uma alteração na forma como administra os anseios do corpo. Como Peter, no início, ele também experimenta, nesse momento do desenvolvimento diegético, uma intensificação das exigências do corpo que não podem ser atendidas. Aqui o descompasso se torna ainda mais acentuado, diante do confronto diário com o corpo fragilizado e extremamente enfraquecido do parceiro. O que antes despertava seu desejo, agora o afasta, pois revela um corpo tomado pela destruição do câncer (WALTHER, 2011, p. 39-41). Embora nesse momento a preocupação com a diferença de idade e a imaginação de futuro tenham um lugar de destaque nas negociações de identidade empreendidas por Andreas (WALTHER, 2011, p. 86), também ele opta por um outro conjunto de valores, igualmente relegando o imperativo do prazer para o segundo plano.

Embora Peter se encontre fragilizado por conta da doença, ele sugere a Andreas um envolvimento com o amigo Mark, desconstruindo, portanto, o monopólio inerente a configurações monogâmicas. Andreas, por sua vez, vê-se confrontado com a premência do desejo, por um lado, e suas convicções morais, por outro:

Er bemüht sich, das Gefühl abzuschütteln. Es ist ja gar nichts dabei gewesen. Er kann doch Mark umarmen, von ihm gehalten werden. Doch die Intensität seines Verlangens hat ihn erschreckt. Er versucht es einzuordnen, zu legitimieren, bleibt aber verwirrt. Mark trinkt seinen Kaffee. Er schaut aus dem Fenster, hält sich an seiner Kaffeetasse fest. (WALTHER, 2011, p. 44-45)⁶.

Nisso, o corpo se impõe como instância, cuja produção de sentido está além das malhas culturais que formam a base da narrativa de identidade e o arremessa para uma esfera que foge do processo consciente de volição. Essa dimensão do próprio corpo ainda era desconhecida para Andreas, exigindo dele um empenho no sentido de disciplinar o próprio desejo, a fim de permanecer fiel ao pacto de valores que nortearam esse relacionamento. Como Peter em outro momento, Andreas reprime o imperativo do prazer e pauta suas ações a partir de outras interpretações de realidade.

Nesse contexto, o silêncio que se faz no quarto – aludindo ao título do livro – se refere, num primeiro plano, à ausência de uma sexualidade vivida ativamente. O prazer de outrora está silenciado diante do corpo danificado. Ao mesmo tempo, contudo, essa imagem, que volta reiteradamente quando um dos parceiros quer se certificar que o outro está bem por meio da babá eletrônica (WALTHER, 2011, p. 98), indica um relacionamento pautado por outros critérios. O prazer da sexualidade se transforma em algo secundário e é substituído por uma comunicação intensificada, a qual consegue ler os sentidos do corpo a partir de outra lógica semiótica. Nesse comportamento não há militância, ainda menos por conta da ausência de uma reflexão ativa que articule um posicionamento legitimador dos comportamentos. Por outro lado, contudo, o disciplinamento das exigências do próprio corpo em prol de um projeto de vida não norteado pelo imperativo, às vezes intransigente, do prazer parece representar um movimento de discordância.

Considerações finais

Em muitas passagens do romance, os protagonistas rememoram sua história pessoal e reconstróem o caminho percorrido para alcançar uma vivência da sexualidade em consonância com as necessidades experimentadas por cada um deles. Grande parte dessa rememoração está direcionada ao processo de negociação dos sistemas de classificação, revelando as respectivas estratégias para administrar o impacto de negação e exclusão. Para isso, o desenvolvimento

⁶ “Ele se esforça em se desfazer desse sentimento. Não aconteceu nada. Ele pode muito bem abraçar a Mark, ser segurado por ele. Porém a intensidade de seu desejo o assustou. Ele tenta ordená-lo, legitimá-lo, mas permanece confuso. Mark toma seu café. Ele olha pela janela, se atém a sua xícara de café.” (WALTHER, 2011, p. 44-45).

“Zu fremd sind seinem körper diese empfindungen geworden”: aprendendo com os desafios no romance *Im zimmer wird es still*, de Jan Walther

de um capital afetivo sólido se mostra indispensável para rever os dispositivos existentes e encontrar um lugar adequado de articulação e expressão. O outro eixo dessa lembrança se volta para o modo como cada um dialoga com os imperativos do prazer. Ambos são confrontados com as possibilidades de um corpo irracional, o qual teria a chance de seguir o caminho de acesso rápido às ofertas de prazer. Ambos, contudo, optam por substituir o imperativo do prazer por valores de proteção e imaginação de futuro.

O excerto que a realidade diegética se propõe a expor mostra um momento em que essa sexualidade arduamente conquistada – no conflito com sistemas de classificação e com o imperativo do prazer – desvanece por conta do corpo danificado: *“Zu fremd sind seinem Körper diese Empfindungen geworden”* (WALTHER, 2011, p. 26)⁷. Ela não deixa de existir, mas se concretiza de outra forma, a partir de um corpo com outra realidade de produção de sentidos. Mesmo no extremo da dor, ela tem um papel fundamental para a produção de sentido existencial, ordenando uma configuração teleológica que permite olhar para trás e derivar da memória a afirmação pessoal da vida.

MATHIAS, D. *“Zu fremd sind seinem körper diese empfindungen geworden”*: learning with challenges in the novel *Im zimmer wird es still*, by Jan Walther. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 253-264, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT**: *The novel Im Zimmer wird es still, published in 2011 by Jan Walther belongs to a group of fictional works in German literature which deals with the question of sexuality. Sexuality is conceptualized, in this context, as a set of cultural norms valid in a certain social space which disciplines the ways pleasure and desire can be lived. In this sense, this article aims to discuss (1) how the main characters of this novel deal with classification systems valid in their interaction scope and (2) the way they insert the imperative of pleasure in their personal identities. In both these aspects, their behaviour seems to have clear elements of dissidence.*

■ **KEYWORDS**: *Jan Walther. Im Zimmer wird es still. Sexuality.*

REFERÊNCIAS

BRISTOW, Joseph. **Sexuality**. London; New York: Routledge, 1997.

HANSEN, Klaus P. **Kultur und Kulturwissenschaften**. Tübingen e Basel: A. Francke Verlag, 2003.

⁷ “Demasiado estranhas se tornaram a seu corpo essas sensações” (WALTHER, 2011, p. 26).

TIEFER, Leonore. **Sex Is Not a Natural Act and Other Essays**. Boulder: Westview Press, 1995.

WALTHER, Jan. **Im Zimmer wird es still**. Berlin: Bruno Gmünder Verlag, 2011.

WEEKS, Jeffrey. **Sexuality**. London: Tavistock, 1986.



O MAR, A MULHER E O MEDO: A PUNIÇÃO DO FEMININO TRANSGRESSOR EM “MI VIDA CON LA OLA”, DE OCTAVIO PAZ

Joyce Conceição Gimenes ROMERO*
María Dolores Aybar RAMÍREZ**

- **RESUMO:** O presente trabalho propõe uma breve reflexão acerca da configuração da personagem fantástica feminina no conto “*Mi vida con la ola*” (1949-1950), de Octavio Paz. Tendo em vista a perspectiva dos estudos **mitocríticos** que contemplam o aspecto ancestral do feminino maléfico, observa-se o modo como se produzem as manifestações da mulher fatal, vinculada ao elemento aquático na narrativa. Desse modo, consideraremos a composição estética do conto, enfocando a contribuição do mito como importante referencial para a elaboração do arquétipo feminino da Mãe Terrível nesta obra.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Arquétipos literários. Literatura fantástica. Mulher-sereia. Octavio Paz.

“Releva-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim, pôsto sempre fôsse homem de terra, conto aquela parte da minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio.”

Machado de Assis, 1971, p. 332.

Introdução

Propõe-se, nestas breves considerações, uma reflexão acerca da configuração da personagem fantástica feminina no conto “*Mi vida con la ola*” (1949-1950), de Octavio Paz. Nessa narrativa, com efeito, podemos observar a representação

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários – Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – anjoycegimenes@hotmail.com.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lolaybar@uol.com.br.

simbólica que gostaríamos de denominar “mulher-sereia” – imagem mítica representada pelos contornos da figura arquetípica da mulher encantadora e atraente, mas causadora de danos e, no limite, fatal.

Desse modo, refletiremos sobre a contribuição do mito como importante referencial para a reelaboração do arquétipo feminino da Mãe Terrível, analisando, ainda, a presença da água, elemento basilar que atua no sentido de reforçar a representação do feminino maléfico.

Reconhecido escritor, pensador e crítico literário, Octavio Paz é considerado um dos mais importantes autores ocidentais do século XX. Tendo iniciado sua trajetória literária nos anos 1930, período de imensa ebulição cultural no território latino-americano, sua atividade intelectual, bem como sua produção literária, foi intensa como o contexto em que se desenvolveu.

Ao longo de sua trajetória, o autor fundou diversas revistas (*Barandal*, em 1936; *Talle*, em 1938; *Plural*, em 1971; *Vuelta*, em 1977) e, desse modo, foi precursor de uma das experiências artísticas e culturais mais importantes na América Latina dos anos setenta, pois *Vuelta* significou a politização e a mexicanização de sua empreitada jornalística.

Octavio Paz recebeu também importantes prêmios literários, como o Cervantes (1981) e mesmo o Nobel (1991). Foi poeta, ensaísta, tradutor, humanista, historiador e diplomata mexicano. Porém, sua faceta como primoroso contista é pouco abordada pela crítica, de modo que seus contos carecem de uma análise mais ampla e cuidadosa.

A importância da palavra na criação do autor, convém observar, constitui uma das chaves mais promissoras para compreender sua obra, uma vez que é sob e sobre sua palavra que delineia-se, fundamentalmente, o humano; e é o humanismo em Paz que transcende o ato criativo e se apresenta em sua atividade múltipla de homem político e de artista do texto: “*Yo no encontraba oposición entre la poesía y la revolución: las dos eran facetas del mismo movimiento, dos alas de la misma pasión. Esta creencia me uniría más tarde a los surrealistas.*”¹ (PAZ, 1993, p. 13).

Paz, como a maioria dos escritores hispano-americanos de seu tempo, sentiu-se atraído pelo Modernismo de Rubén Darío e pelo universo literário francês, uma das origens desse movimento artístico. Foi também grande admirador de Baudelaire e talvez seja o contato com essa seminal realidade criativa uma primordial fonte de alguns de seus traços mais típicos e que podem ser observados na obra alvo de nossa análise, como a utilização de símbolos e metáforas características do Simbolismo.

Todavia, a narrativa de Paz ultrapassa o conceito de prosa modernista ao destruir as barreiras entre o conto convencional dessa proposta estética e a narrativa

¹ “Eu não encontrava oposição entre a poesia e a revolução: as duas eram facetas do mesmo movimento, duas asas da mesma paixão. Essa crença me uniria mais tarde aos surrealistas” (PAZ, 1993, p. 13, tradução nossa).

surrealista por meio do uso de recursos vanguardistas. Entre eles, destacamos o fluxo de consciência, a quebra dos limites de gênero literário e as inovações na linguagem e no tratamento dos temas, que concedem outras perspectivas ao relato narrativo de sua época. Este se enriquece com referentes metafóricos e simbólicos que jogam com a musicalidade e a sugestão mágica de um modo novo. Do diálogo entre prosa e poesia, nasce uma obra polimorfa, sincrética e mutante que resiste a qualquer análise setorial.

Com efeito, em toda sua narrativa, Paz busca sempre uma convivência harmônica entre prosa e poesia, em um diálogo que talvez fique ainda mais evidente em *¿Águila o sol?* (1949-1950). A segunda parte da obra, intitulada “*Arenas movedizas*”, é composta de contos breves narrados de modo autodiegético, em que a vinculação entre prosa e poesia se intensifica, acrescida de reflexões e de inscrições mnemônicas – individuais e coletivas – que emergem na superfície narrativa.

A própria modalidade do conto curto já apresenta convergências com a poesia. O escritor-poeta mostra seu ímpeto de transmitir, condensando num curto período o máximo de informações e sensações possíveis. Assim, Paz desenvolve suas composições na intersecção entre diferentes gêneros, traçando um percurso ousado e inovador.

A obra *¿Águila o sol?* (1949-1950), dividida em três partes (“*Trabajos del poeta*”, “*Arenas movedizas*” e “*¿Águila o sol?*”) compostas por narrativas isoladas, condensa paradigmaticamente os aspectos anteriormente mencionados. Não obstante, parece-nos ser nos contos de “*Arenas movedizas*”, entre eles “*Mi vida con la ola*”, que a linguagem poética se adensa mais substancialmente, criando universos insólitos e, por vezes, atrelados a intrincadas figuras femininas.

Mi vida con la ola

No enredo de “*Mi vida con la ola*”, narra-se uma relação amorosa entre um homem (protagonista e narrador) e uma onda, a qual persiste na realização de sua vontade e, contrariando suas companheiras e os alertas do próprio protagonista, segue o herói desde o mar até a casa onde ele habita. Inicia-se, então, um espiral insólito que leva o igualmente insólito casal do esplendor do surgimento do amor, do desejo e da alegria, à intolerável aversão e à angústia do que se delinea como uma insolúvel crise. Com efeito, a natureza pouco convencional e tão desigual desses amantes parece antecipar o trágico fim, que culmina em um ato de violência extrema contra a personagem feminina.

Para caracterizar as mudanças ocorridas na relação, o autor se utiliza da descrição física e emocional da personagem da onda, minuciosamente retratada com elementos convencionalmente tidos como femininos e, ao mesmo tempo, dotada de um caráter contraditório, instável e denso (mulher e mar). Essa arquetípica

associação de certas expressões do elemento água orienta algumas reflexões do antropólogo Stefan Helmreich, o qual observa que:

Seeing the sea as a feminine force and flux has a storied history in the crosscurrents of Judeo-Christian thought, Enlightenment philosophy, and natural scientific epistemology. The ocean has been motherly amnion, fluid matrix, seductive siren, and unruly tide, with these castings opposing such putatively heteromale principles as monogenetic procreative power, ordering rationality, self-securing independence, and dominion over the biophysical world (...).² (2017, p. 29).

Enquanto para Durand, a fonte ancestral da intersecção simbólica entre a água e o feminino reside na menstruação:

O que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o sangue menstrual. É o que é confirmado pela ligação frequente, embora insólita à primeira vista, da água e da lua. (1997, p. 101).

De fato, a personagem da onda expressa o próprio meio pelo qual o mágico se perfaz na narrativa. A onda-mulher ou a mulher-onda é propriamente a manifestação do sobrenatural materializada na personagem feminina que a personifica e que se caracteriza por elementos representativos do mítico feminino terrível e aquático.

Ao elemento marítimo, onda, um elemento essencialmente sem *anima*, atribui-se um ânimo profundamente sensível, que exprime sua natureza com uma fisionomia humana, mutável e irreprímível. A ela são conferidas, ainda, características que o inconsciente coletivo, e mesmo o senso comum, identifica como traços tipicamente femininos, e essa aproximação mulher-onda se desenvolve ao longo de toda a narrativa, implícita ou explicitamente.

Assim, esse conto apresenta uma proposta de máxima fusão na relação do feminino com o elemento aquático. Ao representar a mulher como a própria água, transforma a substância feminina numa matéria suscetível a movimentos drásticos e incompreensíveis, mas também passível de condensação, de congelamento e, ao final, de um total aniquilamento.

O animismo é o que confere propriedades humanas à onda e, por conseguinte, pauta os aspectos femininos que resultam essenciais para a configuração da

² “A visão do mar como uma força e um fluxo femininos possui uma narrativa histórica nas contracorrentes do pensamento judaico-cristão, na filosofia do Iluminismo e na epistemologia das ciências naturais. O oceano tem sido âmnio maternal, matriz fluida, sereia sedutora e maré indisciplinada, em oposição a esses princípios supostamente heteromale tais como o poder procriador monogenético, a racionalidade ordenadora, a independência autoprotetora e o domínio sobre o mundo biofísico.” (HELMREICH, 2017, p. 29, tradução nossa).

personagem. Esse animismo, para o filósofo Gaston Bachelard, mais que uma figura de estilo, é uma forma poética:

Portanto, nem tudo foi dito quando se englobaram todas essas lendas, todas essas loucuras, todas essas formas poéticas sob o nome de animismo. Com efeito, deve-se compreender que se trata de um animismo que realmente anima, de um animismo todo em detalhe, todo em finura que reencontra com segurança no mundo imaginado todos os matizes de uma vida sensível e voluntária, que lê a natureza como uma fisionomia humana móvel. (2002, p. 191).

Segundo se verifica em diversas teorias sobre o mito, a vinculação que associa feminino e água possui um caráter dialético, contendo em si os aspectos de vida e morte; docilidade maternal e sexualidade terrificante.

Na narrativa de Octavio Paz, todas as vertentes do par mulher e água são exploradas de maneira plurissignificativa. O texto apresenta o prazer reconfortante da imersão absoluta (logo na sua primeira parte ou nos momentos de convivência pacífica e harmoniosa do extraordinário casal) com uma beleza plástica notável, fato que resulta evidente no trecho a seguir:

*Entraba en sus aguas, me ahogaba a medias y en un cerrar de ojos me encontraba arriba, en el alto del vértigo, misteriosamente suspendido, para caer después como una piedra, y sentirme suavemente depositado en lo seco, como una pluma. Nada es comparable a dormir mecido en esas aguas.*³ (PAZ, 1976, p. 48).

Assim, destaca-se, nesse excerto, a perspectiva maternal no trato do mito. O uso do verbo “*mecer*” correspondente ao “embalar” ou ao “balançar” em português, denotando o suave movimento marítimo que acalenta e acalma, assim como uma mãe a seu bebê. Nesse parágrafo, especificamente, a sensualidade, traço marcante da personagem, ganha contornos tênues e é abrandada por esse tratamento sutilmente acolhedor e maternal.

Bachelard (1997, p. 136) considera que, dos quatro elementos existentes, somente a água possui a capacidade de embalar, sendo ela o elemento acalentador por excelência. Para o autor, esse é o traço determinante para a concessão do caráter feminino: “[...] ela embala como uma mãe”.

³ “Entrava em suas águas, às vezes me afogava e em um piscar de olhos me encontrava acima, no alto da vertigem, misteriosamente suspenso, para cair depois como uma pedra, e me sentir suavemente depositado no seco, como uma pluma. Nada é comparável a dormir embalado nessas águas.” (PAZ, 1976, p. 48, tradução nossa).

Não obstante, na perspectiva de Gilbert Durand (1997), o arquétipo da onda maternal é inseparável do esquema da “engolição sexual” e da “dinâmica digestiva”. Nesse sentido, o que se destaca ao longo de “*Mi vida con la ola*” é a faceta do mito que encarna o feminino maléfico, presença manifesta a suscitar no homem o terror que o remete sempre ao mistério tenebroso presente nas vastas extensões oceânicas. Mesmo na citação anterior, o horizonte do perigo do afogamento encontra-se presente (“*me ahogaba a medias*”), insinuando, desse modo, o caráter potencialmente letal que antigos relatos atribuem ao mar (e à mulher): “Para alguns, muito audazes – os descobridores da Renascença e seus epígonos –, o mar foi provocação. Mas, para a maioria, ele permaneceu por muito tempo dissuasão e, por excelência, o lugar do medo.” (DELUMEAU, 1993, p. 41). E ainda:

Elemento hostil, o mar é orlado de recifes inumamos ou de pântanos insalubres e lança nas regiões costeiras um vento que impede as culturas. Mas é igualmente perigoso quando jaz imóvel sem que o menor sopro o ondule. Um mar calmo, “espesso como um pântano” pode significar a morte para os marítimos bloqueados ao largo, vítimas de uma “fome voraz” e de uma “sede ardente”. Por muito tempo o oceano desvalorizou o homem que se sentia pequeno e frágil diante dele e sobre ele, razão pela qual os homens do mar eram comparáveis aos montanhese e aos homens do deserto. (DELUMEAU, 1993, p. 42).

De fato, desde a Antiguidade, são inúmeros os malefícios atribuídos às águas dos vastos oceanos. O mar engole os entes queridos na profundidade das águas; ele (ou ela – na língua espanhola, o mar possui os dois gêneros) encarrega-se de disseminar doenças trazidas pelos navegantes. É por meio dele que invasores realizam violentas incursões em outros povoados e suas ondas gigantes são capazes de devastar inesperadamente populações inteiras.

Até hoje, a imensidão líquida ainda desperta temores (muitas vezes bem justificados) em populações que vivem à beira-mar. Lendas, cantigas e provérbios populares denunciam a constante ameaça dos mares e constituem vestígios de sua relação com um ser humano, fundamentalmente terrestre, que nada pode contra seus poderes, senão reze e desconfiar de um elemento contra o qual não saberia e nem poderia se defender.

Assim, é incontestável que a morte no mar é julgada como uma morte anômala, uma vez que esse território é estranho para o homem e sempre lhe trouxe temores:

Se a morte no mar é sentida como “desnaturada”, é que o oceano foi por muito tempo visto como mundo marginal, situado fora da experiência corrente. Mais geralmente ainda, é que a água, naquilo que tem de maciço, de poderosa, de incontrolável, de profundo e de tenebroso, foi durante milênios, identificada como um antielemento, como a dimensão do negativo e o lugar de toda perdição. (DELUMEAU, 1993, p. 46).

O que se pode identificar na descrição da personagem onda, de Octavio Paz, é o mesmo terror inconsciente do feminino nos primórdios. O velho enigma da mulher, ligada à fecundação e ao nascimento, aparentemente incompreendido pelo homem primitivo. O mistério da vida, contido e manifesto no corpo da mulher, aparece para esse homem como um enigma que o instiga e o amedronta, porque, nesse processo, ele é o outro. Como assinala Simone de Beauvoir:

Tem, assim, a Mulher-Mãe um rosto de trevas: ela é o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia; ela é o Nada. Dentro da Noite confundem-se os múltiplos aspectos do mundo que o dia revela: noite do espírito encerrado na generalidade e na opacidade da matéria, noite do sono e do nada. No fundo do mar impera a noite: a mulher é o *Mare tenebrarum* temido dos antigos navegadores; a noite impera nas entranhas da terra. Essa noite pela qual o homem receia ser tragado, e que é o inverso da fecundidade, apavora-o. Ele aspira ao céu, à luz, aos picos ensolarados, ao frio puro e cristalino do azul; e, a seus pés, há um abismo úmido e quente, obscuro, pronto para abocanhá-lo; numerosas lendas mostram-nos o herói que se perde para sempre recaindo nas trevas maternas: caverna, abismo, inferno. (1970, p. 187).

No conto de Paz, o medo é retomado com elementos que dispersam a atenção do leitor, o qual, por um momento, pode se esquecer de que, como um pacto de leitura, o narrador propôs a personificação da onda nas primeiras linhas do texto: “*Pero su centro... no, no tenía centro, sino un vacío parecido al de los torbellinos, que me chupaba y me asfixiaba.*”⁴ (PAZ, 1976, p. 48). Com efeito, é esse eufemismo do sugar e do asfixiar, próprio das ondas, que deixa transparecer a feminilidade ameaçadora na narrativa, pois, de acordo com Durand (1997, p. 225):

O primordial e supremo engolidor é, sem dúvida, o mar; como o encaixe ictiomórfico no-lo deixava pressentir. É o *abyssus* feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade.

No instigante prefácio que escreve para a obra *Male fantasies*, de Klaus Theweleit, a qual constitui um estudo acerca do imaginário protofascista e misógino dos *Freikorps* na Alemanha entre guerras, Barbara Ehrenreich (2013, p. 13) assinala que:

⁴ “Mas seu centro... não, não tinha centro, mas sim um vazio similar ao dos redemoinhos, que me sugava e me asfixiava.” (PAZ, 1976, p. 15, tradução nossa).

This hatred—or dread—of women cannot be explained with Freud’s all-purpose Oedipal triangulation (fear that heterosexual desire will lead to punishment by the father, homosexual yearnings for the father, or some such permutation of the dramatic possibilities). The dread arises in the pre-Oedipal struggle of the fledgling self, before there is even an ego to sort out the objects of desire and the odds of getting them: It is a dread, ultimately, of dissolution—of being swallowed, engulfed, annihilated. Women’s bodies are the holes, swamps, pits of muck that can engulf.⁵

Dessa maneira, as características atribuídas à onda, que conjugam o par: água e feminilidade, remetem à imagem mítica da sereia, entidade cujo ardiloso poder de sedução se encontra expresso na personagem analisada: “*Plena, sinuosa me envolvia como una música o unos lábios inmensos.*”⁶. (PAZ, 1976, p. 48).

A analogia com a sereia mítica evidencia-se especialmente no trecho a seguir, quando, após um confronto físico entre o casal, a personagem feminina flagela seu amante com repetidos golpes e em seguida o seduz com seus potenciais encantos, quase o atraindo para a morte: “*Me sentí muy débil, molido y humillado. Y al mismo tiempo la voluptuosidad me hizo cerrar los ojos. Porque su voz era dulce y me hablaba de la muerte deliciosa de los ahogados.*”⁷ (PAZ, 1976, p. 50).

Sobre o arquétipo da sirena, Marina Warner (1999, p. 439) observa que:

Homero chama de “líquida” a canção das sirenas, e diz que quem a ouvir estará perdido; daí o conselho que Circe dá a Odisseu, para que seus homens tapem os ouvidos com cera e assim não as ouçam. Ele próprio manda que o amarrem ao mastro, e quando pede, seus homens surdos não podem ouvir suas súplicas e continuam remando. O destino que as sirenas reservam não é explicitado como prazer fatal em Homero, embora na Europa cristã a passagem tenha sido lida com tais sugestões (sexuais).

⁵ “Esse ódio – ou pavor – das mulheres não pode ser completamente explicado pela triangulação edípica de Freud (medo de que o desejo heterossexual conduza à punição pelo pai, anseios homossexuais direcionados ao pai ou alguma permutação dessas possibilidades dramáticas). O temor surge no conflito pré-edípico do eu incipiente, antes mesmo de haver um ego para classificar os objetos de desejo e as chances de obtê-los: esse é um temor, em última análise, da dissolução – de ser engolido, engolfado, aniquilado. Os corpos das mulheres são buracos, pântanos, poços de sujeira que podem engolir.” (EHRENREICH, 2003, p. 13, tradução nossa).

⁶ “Plena, sinuosa envolvia-me como uma música ou uns lábios imensos.” (PAZ, 1976, p. 14, tradução nossa).

⁷ “Senti-me muito fraco, moído e humilhado. E ao mesmo tempo a voluptuosidade me fez fechar os olhos. Porque sua voz era doce e me falava da morte deliciosa dos afogados.” (PAZ, 1976, p. 50, tradução nossa).

Aqui, pode-se, ainda, reconhecer a temática da sedução provocada pelas águas. O encantamento que elas produzem nos homens advém da vontade – e do horror – destes de se dissolverem totalmente no elemento líquido, fazendo-se um com elas, em uma espécie de retorno ao útero, uma anulação da existência. O encantamento se dá pelo apelo da doce voz que lista atraentes promessas ao amante entorpecido, envolvendo-o num irresistível desejo. Ademais, a pernicioso melodia é avivada por sua relação direta com o mar, relação que Warner define nesse trecho e que certamente não caracterizaria somente os contos de fadas do período que ela menciona: “... mas a afinidade auricular entre o elemento água e o fluir de uma canção, entre o mar e a música (ondas de som) determinam o caráter da sirena nos contos de fadas dos séculos XIX e XX.” (WARNER, 1999, p. 447).

Ademais, a ligação da personagem com elementos da natureza é mais um indício que remete ao universo mítico feminino: “*Sujeta a la luna, las estrellas, al influxo de la luz de otros mundos, cambiaba de humor y de semblante de una manera que a mí me parecía fantástica, pero que era tal como la marea.*”⁸ (PAZ, 1976, p. 50).

Nesse trecho também se pode notar a caracterização bivalente da água e da personalidade feminina por meio da metamorfose contínua. A personagem é representada pela capacidade de mutação, tal como a água, elemento que a compõe. Dessa forma, os atributos contraditórios, e por vezes antagônicos, da onda-mulher aparecem atrelados aos estados mutáveis das águas marinhas. Assim, em um primeiro momento, a onda possui uma natureza doce e alegre, mas também submissa: “*Se hacía humilde y transparente, echada a mis pies como un animalito, agua mansa*”⁹. (PAZ, 1976, p. 50).

Todavia, rapidamente a mesma onda se torna caprichosa e irascível, arredia e, por fim, violenta: “*Se puso fría; dormir con ella era tiritar toda la noche y sentir como se helaban paulatinamente la sangre, los huesos, los pensamientos. Se volvió honda, impenetrable, revuelta*”¹⁰. (PAZ, 1976, p. 52). Essa é a natureza própria do mar e essa parece ser, na narrativa, a natureza própria da mulher interligada à água do mar. Já para Bachelard, o processo de metamorfose da água é sempre uma trilha para o abismo que muito bem poderia se aplicar à presente narrativa:

⁸ “Sujeita à lua, às estrelas, ao influxo da luz de outros mundos, mudava de humor e de semblante de uma maneira que me parecia fantástica, mas que era tal como a maré.” (PAZ, 1976, p. 15, tradução nossa).

⁹ “Fazia-se humilde e transparente, jogada aos meus pés como um animalzinho, água mansa” (PAZ, 1976, p. 15, tradução nossa).

¹⁰ “Tornou-se fria; dormir com ela era tiritar toda a noite e sentir como se gelavam paulatinamente o sangue, os ossos, os pensamentos. Tornou-se funda, impenetrável, revolta.” (PAZ, 1976, p. 16, tradução nossa).

Nunca a água pesada se torna leve, nunca uma água escura se faz clara. É sempre o inverso. O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante de uma água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como um universo submerso. (BACHELARD, 1997, p. 49).

São muitos os recursos literários utilizados na obra de Paz que manifestam o percurso descrito por Bachelard, do estágio pacífico ao conflituoso, e, para demonstrá-lo, as adjetivações, sempre ambíguas, vão alterando-se em diferentes planos perceptivos. No campo das descrições emocionais, a onda, antes plena, mansa, alegre e musical, passa a se mostrar amarga e agitada; no campo da percepção visual, o que antes emitia reflexos verdes e azuis e um brilho ensolarado, agora, aparece cinza e verdoso, cores opacas e indefinidas que anunciam as tempestades emocionais da personagem.

Bachelard, em sua obra *A água e os sonhos* (2002), descreve a progressiva perda de limpidez da água concomitante com seu espessamento. A esse processo, ele acrescenta a capacidade do elemento de refletir as mais variadas cores e cintilações. Por essa capacidade, a água se aproxima da natureza do mármore, um exemplo do quão material pode tornar-se esse elemento em sua etapa de condensação. Segundo o autor, as cores preferidas nesse processo de esfriamento são os tons de cinza, verde ou violeta, “cores do abismo”, não gratuitamente ligadas à noite, ao mistério e ao desconhecido.

Mas as transformações físicas que acometem a personagem são apenas indícios práticos de uma constante mudança emocional muito mais intensa que as manifestações em si. No conto, a onda passa por todos os estados da água e participa de todos os processos químicos para atingir novas formas. Se ela evapora na viagem de trem até a casa, tornando-se gasosa, em seguida se liquefaz, na forma de precipitação, agitando-se, depois, como uma onda atingida pela tempestade e, por fim, exausta e atingida pelo frio, ela se congela.

A multiplicidade de aspectos e facetas da personagem é assim explicitada, seja em suas mudanças de forma, seja nas mudanças de humor, que resultam sempre coincidentes na narrativa: “*¡Cuántas olas es una ola y como puede hacer playa o roca o rompeolas un muro, un pecho, una frente que corona de espumas!*”¹¹ (PAZ, 1976, p. 46-48).

Observa-se, também, que as metamorfoses em seu estado de espírito movimentam não somente a si própria, mas também a vida do narrador-personagem e tudo ao seu redor. Deste modo, todo o ambiente é por ela afetado e deve se

¹¹ “Quantas ondas é uma onda e como pode fazer praia ou pedra ou quebra-mar um muro, um peito, uma frente que coroa de espumas!” (PAZ, 1976, p. 14, tradução nossa).

adaptar aos diferentes ânimos da onda que, dinamicamente, com ele dialogam, ora modificando-o com beleza: “*Todo se puso a sonreír y por todas partes brillaban dientes blancos*”¹² (PAZ, 1976, p. 48); ora agitando-o com seu poder de destruição: “*Con dientes acerados y lengua corrosiva roía los muros, desmoronaba las paredes*”¹³. (PAZ, 1976, p. 52).

Após um período inicial de calma, no qual a personagem tudo influencia, segue-se um momento de letargia e tédio, no qual ela começa a se queixar e, mesmo perante os cuidados atenciosos de seu cônjuge para aplacar seus incômodos, iniciam-se suas inflamadas crises de humor e temperamento. Bachelard (2002, p. 183) analisa justamente o frequente tema da melancolia das águas e destaca:

Será preciso sublinhar a nuance dessa melancolia atroz, dessa melancolia ativa, dessa melancolia que quer a ofensa repetida das coisas após haver sofrido a ofensa dos homens? A melancolia das águas violentas é bem diferente da melancolia poesia das águas mortas.

As transformações negativas da onda não cessam: os lábios, antes envolventes como música, desaparecem frente aos dentes pontiagudos e a língua corrosiva que tudo destrói. O corpo, antes “*un ir y venir de caricias*”, torna-se um chicote que golpeia. Os “*dulces brazos*” tornam-se “*cuerdas ásperas*” que estrangulam o protagonista.

O narrador, que considera seu relacionamento como um jogo de amor, “*una creación perpetua*”, compõe um jogo que é estabelecido em dois planos: um ascendente e um descendente. Esses planos se inserem na ambivalência desequilibrada de alegria e de dor: o sadismo dá lugar, cedo ou tarde, ao masoquismo, configurando o que o crítico Northrop Frye (1973, p. 150) denominou relação erótica demoníaca:

A relação erótica demoníaca torna-se violenta paixão destruidora, que age contra a lealdade ou decepciona aquele que a possui. É geralmente simbolizada por uma rameira, bruxa, sereia ou outra mulher tentadora, um alvo físico do desejo, que é buscado como posse e portanto não pode jamais ser possuído.

Assim, no declínio da relação passional, o inicial deslumbramento para com as habilidades metamórficas da parceira parece ceder lugar a uma crescente ira; e a atração torna-se, então, uma sucessão de sentimentos contraditórios, manifestos em forma de violência, ódio e agressão, isto é, o terror da tempestade.

¹² “Quantas ondas é uma onda e como pode fazer praia ou pedra ou quebra-mar um muro, um peito, uma frente que

¹³ coroa de espumas!” (PAZ, 1976, p. 14, tradução nossa)
esmoronava as paredes.” (PAZ, 1976, p. 16, tradução nossa).

As tormentas, de fato, figuram em inúmeras obras literárias e têm destaque na literatura clássica, não havendo uma só epopeia em que não estejam presentes. Afirma Bachelard (2002, p. 183) que a tempestade fornece as imagens naturais da paixão. Aqui, esse símbolo da fúria selvagem das águas permanece análogo aos estados emocionais da personagem onda, água e mulher.

Sendo a onda uma entidade feminina, potencializada por seu aspecto aquático e sobrenatural, a multiplicidade do seu ser desconhece limites. A mulher-onda condensaria em sua existência mágica o arquétipo da feminilidade fatal e do mistério das águas. É notável, sobretudo, a intensidade destinada aos estados de fúria da personagem. Nesse sentido, para os estudiosos que se dedicaram aos simbolismos das águas, as oceânicas são particularmente mais excitáveis, reagindo imediatamente frente à menor provocação, e, sendo assim, mais propensas às tormentas e às tempestades. É o que Bachelard (1997, p. 178) classifica como águas de “epiderme sensível”:

Haverá tema mais banal que o da cólera do oceano? Um mar calmo é acometido por uma súbita ira. Rosna e ruge. Recebe todas as metáforas da fúria, todos os símbolos animais do furor e da raiva... É que a psicologia da cólera constitui, no fundo, uma das mais ricas e mais matizadas. Vai da hipocrisia e da covardia até o cinismo e o crime. A quantidade de estados psicológicos a projetar é muito maior na cólera que no amor. As metáforas do mar feliz e bondoso serão pois muito menos numerosas que as do mar cruel.

As águas violentas do mar são retratadas, então, como natureza incontida, um poder incontrolável que só faz destruir tudo e todos ao seu redor. Outrossim, a literatura, por vezes, utiliza-se do mesmo tratamento para lidar com a temática denominada por Durand como “feminino traidor”, imagem pejada de todo o folclore do medo.

A narrativa de Paz propõe uma dicotomia em que se reserva, para o imaginário feminino, características da natureza e de cunho emocional, assim como traços que seriam intrínsecos ao gênero, como a malícia e o mistério. No âmbito do masculino, estariam os elementos que se relacionam à racionalidade, à objetividade e ao controle emocional.

De fato, o eterno feminino e o sentimento de natureza caminham, amiúde, lado a lado na literatura (DURAND, 1997), sendo que a natureza, em todas as suas manifestações, vive de impulsos. É da ordem da natureza o critério de espontaneidade, aquilo que se separa da cultura e é segregado ao domínio da particularidade, da relatividade e do constrangimento. Segundo Lévi-Strauss (1996), para a elaboração dessa constelação de imagens é necessário um acordo entre natureza e cultura, entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio, que enraíza, de maneira tão imperativa, as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para as perpetuar.

Nesse sentido, a onda de Paz parece obedecer somente aos critérios da espontaneidade e da naturalidade, deixando em segundo plano as preocupações sociais e correspondendo apenas ao reflexo de suas emoções. As contínuas oscilações entre estados melancólicos e coléricos são indícios de uma personalidade em absoluta sujeição aos seus sentimentos e sensações, algo socialmente reprovável.

A punição para sua incontinência e excessos é a morte sem chance de defesa, uma morte que desestrutura seu ser de modo a não mais poder se recompor, uma violência que se preocupa não somente em se afastar desse “feminino traidor”, mas em desintegrá-lo, negando-lhe qualquer forma de existência.

Por um viés mais sociológico, na esteira do pensamento de Beauvoir (1970), pode-se entender que a personagem representaria o lado desafiador, revolucionário e poderoso da mulher; que causa terror, visto ser desconhecido, ousado e contrariar tudo o que a sociedade indica como predicados da “mulher ideal”, como passividade e doçura, por exemplo. Esses ideais, condensados em um suposto instinto maternal, estenderiam-se a todas as relações e configurariam uma natureza feminina, uma natureza submissa por excelência. Assim:

O homem procura na mulher o outro como Natureza e como seu semelhante. Mas conhecemos os sentimentos ambivalentes que a Natureza inspira ao homem. Êle a explora, mas ela o esmaga, êle nasce e morre nela; é a fonte de seu ser e o reino que êle submete à sua vontade; uma ganga material em que a alma se encontra presa, e é a realidade suprema; é a contingência e a ideia, a finalidade e a totalidade; é o que se opõe ao Espírito e o próprio espírito. Ora aliada, ora inimiga, se apresenta como o caos tenebroso de que surge a vida, como essa vida, e como o além para o qual tende: a mulher resume a Natureza como Mãe, Esposa, e Ideia. Essas figuras ora se confundem e ora se opõem, e cada uma delas tem dupla face. (BEAUVOIR, 1970, p. 184).

Dessarte, por não obedecer aos padrões estabelecidos, por infringir regras e apresentar um senso de moralidade e ética não convencionais, por demonstrar força, inclusive força física, invadindo assim atributos ditos masculinos, ela é punida não somente com a morte, mas com o desmembramento de seu ser, simbolizado pelo gelo picado.

*La eché en un gran saco de lona y salí a la calle, con la dormida a cuestras. En un restaurante de las afueras la vendí a un cantinero amigo, que inmediatamente empezó a picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas.*¹⁴ (PAZ, 1976, p. 52).

¹⁴ “Joguei-a em um grande saco de lona e saí à rua com a adormecida nas costas. Em um restaurante dos arredores, vendi-a a um cantineiro amigo, que imediatamente começou a picá-la em pequenos pedaços, que depositou cuidadosamente nos baldes onde se resfriam as garrafas.” (PAZ, 1976, p. 16, tradução nossa).

Neste ponto, cabe mais uma vez a analogia com as observações de Barbara Ehrenreich (2003, p. 15) acerca da mentalidade dos *Freikorps* alemães:

*To the Freikorpsmen, the Reds, like individual women, are a nameless force that seeks to engulf—described over and over as a “flood,” a “tide,” a threat that comes in “waves.” A man must hold himself firm and upright, or be “sucked in” by this impure sea ... All that is rich and various must be smoothed over (to become like the blank facades of fascist architecture); all that is wet and luscious must be dammed up and contained; all that is “exotic” (dark, Jewish) must be eliminated.*¹⁵

Com efeito, ao contrário da onda, explosiva e oscilante, o narrador efetua o ato mortal de violência após um período de reflexão, reforçando assim seu caráter racional, ordenador e pragmático: “*Allá en las montañas, entre los altos pinos y los despeñaderos, respiré el aire frío y fino como un pensamiento de libertad. Al cabo de un mes regresé. Estaba decidido.*”¹⁶ (PAZ, 1976, p. 52).

Percebe-se nesse trecho que, após a descida vertiginosa ao abismo feminino, o herói encontra alívio e clareza racional na subida aos altos cumes montanhosos, onde consegue, enfim, livrar-se do sufocamento causado pela recente experiência com as águas femininas. A liberdade e a possibilidade de respiração são proporcionadas pela elevação física e é, portanto, no retiro nesse espaço de altitude que ele pode, meticulosamente, decidir e planejar o extermínio da personagem feminina.

Após a sucessão de transformações físicas da onda, a modificação final para gelo é particularmente significativa. A perda da fluidez, um dos atributos mais essenciais de sua configuração, é o que permite seu estado momentâneo de impotência e, conseqüentemente, seu assassinio. “*Había hecho tanto frío que encontré sobre el mármol de la chimenea, junto al fuego extinto, una estatua de hielo. No me conmovió su aborrecida belleza.*”¹⁷ (PAZ, 1976, p. 52). Para Bachelard: “Eis, portanto, por que a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza, só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos.” (BACHELARD, 1997, p. 69).

¹⁵ “Para os *Freikorps*, os ‘Vermelhos’, assim como as mulheres individuais, são uma força anônima que deseja engolir – descrita frequentemente como uma ‘inundação’, uma ‘maré’, uma ameaça que vem em ‘ondas’. Um homem deve manter-se firme e ereto, ou ser ‘sugado’ por este mar impuro... Tudo o que é rico e variegado deve ser uniformizado (para se tornar como as fachadas em branco da arquitetura fascista); tudo o que é úmido e suculento deve ser represado e contido; tudo o que é “exótico” (negros, judeus) deve ser eliminado.” (EHRENREICH, 2003, p. 15, tradução nossa).

¹⁶ “Lá nas montanhas, entre os altos pinheiros e os despenhadeiros, respirei o ar frio e fino como um pensamento de liberdade. Ao cabo de um mês retornei. Estava decidido.” (PAZ, 1976, p. 16, tradução nossa).

¹⁷ “Havia feito tanto frio que a encontrei sobre o mármore da chaminé, junto ao fogo extinto, uma estátua de gelo. Não me comoveu sua detestável beleza.” (PAZ, 1976, p. 52, tradução nossa).

É notável a violência que caracteriza a destruição da onda. A forma de sua morte pelo desmembramento e total desarticulação se revela uma punição categórica, passível de aplicação não somente à personagem, mas, emblematicamente, a todo o feminino transgressor e potencialmente perigoso à ordem social e simbólica estabelecida.

O que temos em foco é uma obra de beleza ímpar, em cujo palco se digladiam as dimensões opostas da dicotomia simbólica que sustenta o pensamento mítico e o universo do imaginário humano. O masculino racional e dominador – cujos interesses são postos em perigo pela ameaça do feminino dito intuitivo, mágico, emocional, misterioso e profundamente ligado à natureza – reage em sua defesa de forma impecável e implacável.

O confronto entre as personagens de “*Mi vida con la ola*” parece irremediavelmente tender ao desfecho trágico. Da inicial complementação entre opostos passa-se rapidamente à supremacia de um sobre o outro, alcançada pela violência. Nesse confronto, fica explícita a incompatibilidade de naturezas tão diversas. Malgrado a dinâmica passional que une esse homem e essa mulher – que se traduz em termos de desejo e repulsa, amor e ódio, dureza e fluidez –, em última instância, Paz escava o abismo entre dois mundos: a maleabilidade da onda e a gélida dureza do metal que lhe penetra e esquarteja o corpo congelado.

ROMERO, J. C. G.; RAMÍREZ, M. D. A. The sea, the woman and the fear: the punishment of the feminine transgressor in “*Mi vida con la ola*” by Octavio Paz. *Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 265-280, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *The present work proposes a brief reflection on the configuration of the fantastic female character in the tale “Mi vida con la ola” (1949-50) by Octavio Paz. In view of the mythcritical studies prospect that contemplates the malefic female ancestral aspect, observe the way that they produce the manifestations of the femme fatale, linked to the waters in the narrative. In this way, we will consider the aesthetic composition of the tale focusing on the contribution of the myth as an important reference for the construction of the feminine archetype of the Terrible Mother in the tale.*

■ **KEYWORDS:** *Fantastic literature. Literary archetypes. Mermaid-woman. Octavio Paz.*

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas. Dom Casmurro.** São Paulo: Editora Abril, 1971.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: 1. Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

DURAND, Gilberto. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EHRENREICH, Barbara. Foreword. *In*: THEWELEIT, Klaus. **Male fantasies**. Vol. 1: Women, Floods, Bodies, History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. 9-17.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HELMREICH, Stefan. The genders of waves. **WSQ: Women's studies quarterly**, The Feminist Press, Nova Iorque, v. 45, n. 1-2, p. 29-51, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Trad. Chaim Samuel Katz, Eginardo Pires; revisão etnológica de Júlio Cezar Melatti. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

PAZ, Octavio. **Eagle or sun? ¿Águila o sol?**. Translated from the Spanish by Eliot Weinberger. New York: New Directions Books, 1976.

PAZ, Octavio. **Itinerario**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Adrienne Rich, p. 237.
Alfredo Gallis, p. 43.
Amor homoerótico, p. 19.
Antologias, p. 129.
Antonino, p. 165.
Arquétipos literários, p. 265.
Classe, p. 61.
Construção ficcional das sexualidades, p. 203.
Corpo, p. 111.
Desconstrução de gênero, p. 151.
Diferença, p. 165.
Dissidência, p. 19.
Dissidências, p. 43, p. 77.
Escrita, p. 111.
Estudos *queer/quare*, p. 61.
Existência lésbica, p. 91.
Fronteira, p. 19.
Gay, p. 183.
Gênero, p. 61, p. 165, p. 219.
Grande sertão: veredas, p. 91.
Guimarães Rosa, p. 77.
Homoerotismo, p. 183.
Identidades, p. 77.
Im Zimmer wird es still, p. 253.
Interseccionalidade, p. 61.
Jan Walther, p. 253.
Jardim Zoológico, p. 219.
João Antônio, p. 203.
Lesbiandade, p. 237.
Limiar, p. 19.
Literatura brasileira, p. 203.
Literatura fantástica, p. 265.
Literatura, p. 183.
Lobo Antunes, p. 77.
Mar paraguayo, p. 219.
Masculinidades, p. 203.
Matheus Guménin Barreto, p. 19.
Minorias, p. 129.
Mulher-sereia, p. 265.
Octavio Paz, p. 265.
Performance, p. 111.
Personagem de ficção, p. 77.
Poesia erótica, p. 129.
Poesia, p. 183, p. 237.
Prostituição, p. 111.
Queer, p. 151.
Raça, p. 61.
Raquel Freire, p. 151.
Representatividade, p. 129.
Sexualidade, p. 43, p. 253.
Sexualidades dissidentes, p. 91.
Subjetividade, p. 237.
Sujeito, p. 165.
Valter Hugo Mãe, p. 165.
Virgindade, p. 43.
Wilson Bueno, p. 219.

SUBJECT INDEX

- Adrienne Rich*, p. 237.
Alfredo Gallis, p. 43.
Anthology, p. 129.
Antonino, p. 165.
Body, p. 111.
Boundary, p. 19.
Brazilian literature, p. 203.
Class, p. 61.
Difference, p. 165.
Dissidence, p. 19.
Dissidences, p. 43.
Dissidences, p. 77.
Dissident sexualities, p. 91.
Erotic poetry, p. 129.
Fantastic literature, p. 265.
Fictional character, p. 77.
Fictional construction of sexualities, p. 203.
Gay, p. 183.
Gender deconstruction, p. 151.
Gender, p. 61, p. 165, p. 219.
Guimarães Rosa, p. 77.
Homoerotic love, p. 19.
Homoeroticism, p. 183.
Identities, p. 77.
Im Zimmer wird es still, p. 253.
Intersectionality, p. 61.
Jan Walther, p. 253.
Jardim Zoológico, p. 219.
João Antônio, p. 203.
Lesbian existence, p. 91.
Lesbian, p. 237.
Literary archetypes, p. 265.
Literature, p. 183.
Lobo Antunes, p. 77.
Mar paraguayo, p. 219.
Masculinities, p. 203.
Matheus Guménin Barreto, p. 19.
Mermaid-woman, p. 265.
Minorities, p. 129.
Octavio Paz, p. 265.
Performance, p. 111.
Poetry, p. 183, p. 237.
Prostitution, p. 111.
Queer, p. 151.
Queer/quare studies, p. 61.
Race, p. 61.
Raquel Freire, p. 151.
Representation, p. 129.
Sexuality, p. 43.
Sexuality, p. 253.
Subject, p. 165.
Subjectivity, p. 237.
The devil to pay in the backlands, p. 91.
Threshold, p. 19.
Valter Hugo Mãe, p. 151.
Virginity, p. 43.
Wilson Bueno, p. 219.
Writing, p. 111.

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- BENFATTI, Flávia Andrea Rodrigues, p. 61.
ESTEVES, Antônio Roberto, p. 219.
FARIAS, Ariane Ávila Neto de, p. 237.
FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de, p. 219.
FRANCISCO, Denis Leandro, p. 77
FURLAN, Vivian Leme, p. 151.
JUNKES, Diana, p. 19.
MATHIAS, Dionei, p. 253.
MATOS, Marcus Vinícius Maciel, p. 129.
MORAIS, Fernando Luís de, p. 61.
NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva, p. 61.
OLIVEIRA, Mateus Fernando de, p. 203.
PASSOS, Leandro, p. 61.
PASSOS, Luana, p. 61.
PEREIRA, Julia Luiza Bento, p. 111.
RAMÍREZ, María Dolores Aybar, p. 265.
RAMOS, Regiane Corrêa de Oliveira, p. 61.
ROMERO, Joyce Conceição Gimenes, p. 265.
SILVA, Claudicélio Rodrigues da, p. 129.
SILVA, Lúcio Flávio Gondim da, p. 129.
SILVA, Michael, p. 183.
SOARES, Luiz Henrique Moreira, p. 61.
SOUZA, Jamesson Buarque de, p. 183.
TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves, p. 165.
VALENTIM, Jorge Vicente, p. 43.
ZANDOMENICO, Yasmin, p. 91.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

