



Universidade Federal  
de São João del-Rei

Promel  
Programa de Mestrado em Letras

**DIRCEU DE JESUS VIEIRA**

***LITERATURAS, HETERONORMATIVIDADES E VIOLÊNCIAS:***  
**SILENCIAMENTOS E SUBVERSÕES POR MEIO DE LEITURAS FEITAS**  
**PARA, SOBRE E PELO HOMOSSEXUAL MASCULINO**

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI**

São João del-Rei

Outubro de 2018



Universidade Federal  
de São João del-Rei



Dirceu de Jesus Vieira

*LITERATURAS, HETERONORMATIVIDADES E VIOLÊNCIAS:*  
SILENCIAMENTOS E SUBVERSÕES POR MEIO DE LEITURAS FEITAS PARA,  
SOBRE E PELO HOMOSSEXUAL MASCULINO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da  
Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Júnior (Alberto Tibaji)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:  
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

São João del-Rei

Outubro de 2018

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)  
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V6571 Vieira, Dirceu de Jesus .  
Literaturas heteronormatividades e violências :  
Silenciamentos e subversões por meio de leituras  
feitas para sobre e pelo homossexual masculino /  
Dirceu de Jesus Vieira ; orientador Alberto  
Ferreira da Rocha Júnior . -- São João del-Rei,  
2018.  
112 p.


Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em  
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,  
2018.

1. literaturas. 2. homossexualidades masculinas.  
3. heteronormatividades. 4. subversões. 5.  
violências. I. Rocha Júnior , Alberto Ferreira da ,  
orient. II. Título.

## DIRCEU DE JESUS VIEIRA

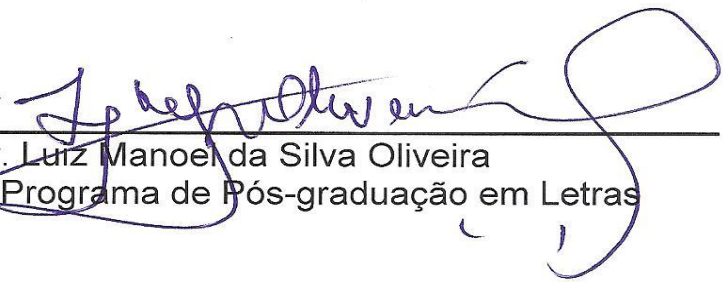
Literaturas, heteronormatividades e violências:  
silenciamentos e subversões por meio de leituras feitas  
para, sobre e pelo homossexual masculino

### Banca Examinadora

  
Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Júnior – UFSJ (Orientador)

  
Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins – USP (Titular Externo)

  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suely da Fonseca Quintana - UFSJ (Titular Interno)

  
Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira  
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

Outubro de 2018

Às pessoas LGBTTTQQICAAAPPF2K+...

## **Agradecimentos**

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

Agradeço à minha mãe Derci Maria de Jesus que, sem nem mesmo saber o sentido dicionarizado da palavra subversão, esforçou-se em me ensinar que subversão e afeto não são expressões de si tão distintas como nos fazem acreditar e que me instrumentalizou a perceber a importância de sermos, estarmos e existirmos no mundo à nossa maneira, amando e respeitando, ao mesmo tempo, quem é, está e vive de outras diferentes formas.

Meu agradecimento às minhas irmãs de sangue e de vida, Denise, Daiana e Hellen. Agradeço pelo incentivo e pela confiança, por estarem comigo sempre e por continuarem me ensinando, dia após dia, o que é afeto. À Sissa, ao Dênis, ao Nicolas, ao Demian, ao Lucas e ao Mateus, e ao pequeno Theo, vocês me enchem de fôlego para persistir e persistir e persistir...

Ao Cristiano, ao Lutti e à Tininha porque não se explica o que é família, o que é amor e não se agradece por isso, mas eu agradeço porque eu tenho sido a pessoa mais feliz do mundo depois que vocês entraram na minha vida.

Às queridas e aos queridos amigos Tania e Dagoberto, Patrícia Palma, Warllison, Paula Lima, Edmundo, Catherine, Vinícius e Oliver, vocês têm estado comigo em diferentes momentos da minha vida, todos muitos cruciais, vocês e os momentos. E também aos queridos Felipe Moreira e Ailton e às queridas Bê Resende, Aline, Lorn, Izabella Tavares, Carol Martins, Elena, Débora e Rosa, meus agradecimentos.

Ao meu orientador e coautor deste trabalho Alberto Tibaji.

À Lidi, Telmx, Rei, Iza Condé, Carol Torres, Camila, Saulo, Evandro, Natália, João, Diego, Anderson, Glauco, Elizângela, Suh, Inês, Jô, Weverton, Adriano, Carlos, Drica e Fernanda. Vocês brilham. A todas as pessoas que compõem e compuseram, durante esses dois anos, o PROMEL – Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa e aos membros da banca.

Aos queridos Gustavo Bragança, Luiz Manoel e João Barreto, vocês me disseram para eu ir e para eu continuar e cá estamos.

## Resumo

O principal objetivo desta dissertação é demonstrar, por meio de leituras do romance *Nossos Ossos* (2013), do escritor brasileiro contemporâneo pernambucano Marcelino Freire, relações entre construções hegemônicas, violências, literaturas, subversões e homossexualidades masculinas. Procuramos também averiguar em textos literários narrativos em prosa considerados canônicos e/ou icônicos, que abordem as homossexualidades masculinas, dentre eles *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia; *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha; *Querelle de Brest* (1947) de Jean Genet; *Teorema*, escrito por Pier Paolo Pasolini (1968); o conto *Terça-feira gorda* (publicado no livro *Morangos Mofados*, 1982) de Caio Fernando Abreu, o conto *When I fall in love*, componente do livro *Keith Jarrett no Blue Note*, escrito por Silviano Santiago (1996) e o conto *O segredo de Brokeback Mountain* (1997) de Annie Proulx, ambiguidades que possam demonstrar a interdependência entre as construções de discursos heteronormativos e de outros discursos que pretendem se opor ao heteronormativo hegemônico, assim como mostrar relações entre elementos acerca das homossexualidades masculinas e do espaço biográfico no romance *Nossos Ossos*. Pela articulação entre esses textos literários e as obras teóricas de autores como Ivete Huppés (2000), Silviano Santiago (2008), Leonor Arfuch (2010), Michel Foucault (2015, 2017), Guacira Lopes Louro (2008, 2016), Judith Butler (2017), Gayatri Spivak (2014) e Karl Erik Schollhammer (2009), organizadas em quatro eixos teóricos temáticos – Literatura, Espaço biográfico, Sexualidade e Violência – foi possível pensar os discursos heteronormativos hegemônicos em suas facetas variadas e as estratégias de subversão a esses discursos, assim como os ecos heteronormativos que alcançam o agora, reverberando discursos hegemônicos acerca da literatura e das homossexualidades masculinas.

**Palavras-chave:** literaturas, homossexualidades masculinas, heteronormatividades, subversões, violências.

## Abstract

The main objective of this dissertation is to reveal the relations between hegemonic constructions, violence, literatures, subversions and male homosexualities, through readings of the book *Nosso Ossos* (2013), by the Brazilian contemporary writer Marcelino Freire. We also seek to find in canonical and/or iconic prose narrative literary texts that address male homosexuality, like *O Ateneu* (1888), by Raul Pompéia; *O cortiço* (1890), by Aluísio Azevedo, *O retrato de Dorian Gray* (1891), by Oscar Wilde; *Bom-Crioulo* (1895), by Adolfo Caminha; *Querelle de Brest* (1947) by Jean Genet; *Teorema*, written by Pier Paolo Pasolini (1968); the short story *Terça-feira gorda* (from the book *Morangos Mofados*, 1982) by Caio Fernando Abreu, the short story *When I fall in love*, from the book *Keith Jarrett no Blue Note*, written by Silviano Santiago (1996) and the short story *O segredo de Brokeback Mountain* (1997) by Annie Proulx, ambiguities that can demonstrate the interdependence between some constructions of heteronormative discourses and other discourses that intend to oppose to hegemonic heteronormativity, as well as to show relations between elements about male homosexualities and biographical space in Marcelino Freire's novel. Through the articulation between these literary texts and the theory texts organized in four thematic theoretical areas – Literature, Biographical Space, Sexuality and Violence – it was possible to think the hegemonic heteronormative discourses in their varied facets and the strategies of subversion to these discourses, as well as the heteronormative echoes that reach the now, reverberating hegemonic discourses about literature and male homosexuality.

**Keywords:** literatures, male homosexualities, heteronormativities, subversive actions, violence.



## Sumário

<b>1 – Antelóquio ou A “obediência” como potencialidade subversiva .....</b>	<b>10</b>
<b>2 – Colóquio ou Literaturas, heteronormatividades e violências: silenciamentos e subversões por meio de leituras feitas para, sobre e pelo homossexual masculino .....</b>	<b>23</b>
<b>3 – <i>Post Scriptum</i> ou Os devires homossexuais .....</b>	<b>104</b>
<b>4 – Referências bibliográficas .....</b>	<b>108</b>

## 1- Antelóquio ou A “obediência” como potencialidade subversiva

Ao por tanto, que se ia, conjuntamente, Diadorim e eu, nós dois, como já disse. Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme.

(João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas)

Vislumbrei de soslaio, um caos imanente. É isto, meu bem. Veio-me assim uma dor aguda no ombro esquerdo que se espalhou pelo braço direito e pescoço. Imagino que seja porque tentei mesmo abraçar o mundo e houve, pela dilatação com o movimento, o estiramento dos meus nervos. Ontem, por exemplo, percebi novamente uma crueldade naturalizada nos outros e pensei: “até que ponto não tenho também eu, naturalizado...” Existe sim esse jogo social do descontente que mente. É claro que me lembrei de ti e das vezes várias em que jogando para não ficares só, afastaste-me e, por conseguinte, deixaste-me cada vez mais na minha própria companhia. Sabes, meu querido... tenho tido visões do futuro e ânsias de vômito... Os anos têm me vindo acelerados e não tenho tido tempo de dissipar a fumaça, aí fica tudo assim... tu, envolto de ti, e eu na minha própria bruma, tudo condensado. Eu soube de ti que magoaste um bocado de gente, névoa pura. Eu não tenho (res)sentimentos. Perscrutar, perscrutar, perscrutar. Observei demais as coisas e tudo tem me vindo em perspectiva, o foco no ponto de fuga e, assim, não tenho cometido exageros, tudo tem tomado a exata proporção da proposição, uma firula em espaço real. Gentleman, tu és um gentleman. Um pseudoblasé pseudorromântico que, ao exercer um pseudoamor incute no outro a pseudoculpa e, assim, pensas que estás a te alimentar. Meu bem, tenho visto os ossos das tuas costelas e tenho visto a inanição em ti. É esse também um jogo, não!? Percebes!? Quando eu tinha quatorze anos e meus olhos no horizonte longínquo, tu me fizeste assim, um quê de algo adulterado. Eu soube transcender tua essência, tornando-me assim, essencial pra mim. Eu me lembro dos jogos e me lembro também de que todos os momentos me eram delimitados pelo pseudogozo. Vês como o pseudo é recorrente aqui onde a polpa carnuda e succulenta da fruta em combustão pulsa e pulsa e se contorce e se refaz da carne queimada da fênix? Pensei que se eu perguntasse pra mim quem eu sou, eu somente saberia dizer que sou carne da fênix queimada. Meu bem, estou em carne viva, em carne vivíssima, eu diria, e descobri que pessoas respeitadas e admiradas não são acarinhadas. Pousa nesse tipo de gente uma aura de insurreição individual e por tudo agora me parecer coletivo, o espaço para o enfrentamento do que é subjetivo tem ganhado um halo de não-lugar, como se não existisse a esfera particularizada ou como se ela pudesse apenas orbitar... Meu querido, o ritmo das inovações está lento e, visto quadro a quadro, o mundo me adormece, deixando-me antes dormente. Nos meus sonhos, eu te vejo no meio de um bosque, tudo muito bucólico... Tu estás cercado de vagalumes, iluminado... mas, meu bem, cadê a tua própria luz?

(S/Cem cartas para Romeu – Texto autoral não publicado)

O que importa são as rupturas significativas — em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas.

(Stuart Hall)

A rede de relações entre os discursos heteronormativos canonizados<sup>1</sup> e as instituições que reverberam esses discursos parece colocar os profissionais da área de educação em xeque, uma vez que parte da responsabilidade da formação social dos aprendizes recai sobre esses profissionais. Dessa forma, como profissionais nas veredas da literatura, é possível que estabeleçamos diálogos profícuos na tentativa de desconstruir discursos cuja hegemonia se apresenta como forma de subjugação, de silenciamento, de violência. As dinâmicas sociais deste momento apresentam percursos a partir dos quais os embates entre o que se apregoa como normal e exemplar entra em conflito com existências relegadas ao estranho e à margem, por não se coadunarem estas, àquelas formas normativizadas de sentir, pensar e viver o mundo. Por meio das sexualidades dissidentes, podem ser pensadas, portanto, possibilidades de se perceber a fragilidade do controle social que se tenta conseguir a partir de discursos que pretendem uma homogeneização por meio da ideia de normalidade construída e propagada pela heterossexualidade compulsória no contexto social ocidental e, conseqüentemente, no contexto do Brasil atual<sup>2</sup>.

Associados aos estudos acerca da literatura, os chamados “Estudos Queer”<sup>3</sup> oferecem uma gama de caminhos para que nos seja possível repensar as nossas formas de nos constituirmos no mundo e entender, por outros vieses, como certos mecanismos e estratégias sociais são e foram aplicados com o intuito de rasurar heterogeneidades. Como formas de sexualidades dissidentes, as homossexualidades masculinas, denotam fissuras no discurso

---

<sup>1</sup> Optaremos aqui por utilizar os vocábulos “canonizado” ao invés de canônico, “subalternizado” ao invés de subalterno, “hegemonizado” ao invés de hegemônico e suas flexões, quando necessário; uma vez que o acréscimo do sufixo “ado” já nos permitiria questionar os lugares de fala privilegiados a partir dos quais certos termos são cunhados, trazendo com eles, a tentativa de manutenção de ideologias de normalização que se pretendem naturais e não “naturalizadas” pelos dispositivos ideológicos de poder, aspecto esse que é colocado aqui como elemento basilar da construção da nossa argumentação.

<sup>2</sup> Aqui, consideramos os processos de colonização do Brasil na construção de uma percepção que prevê as ocidentalidades, a partir do caráter plural e diverso que as compõem, reafirmando, assim, a argumentação que pretendemos desenvolver, ou seja, uma argumentação que parte da subversão de construções que se pautem em universalismos e hegemonias.

<sup>3</sup> Acerca dos chamados “Estudos Queer”, Guacira Lopes Louro sumariza: “A política queer está estreitamente articulada à produção de um grupo de intelectuais que, ao redor dos anos de 1990, passa a utilizar esse termo para descrever seu trabalho e sua perspectiva teórica. Ainda que seja um grupo internamente bastante diversificado, capaz de expressar divergências e de manter debates acalorados, há entre seus integrantes algumas aproximações significativas (LOURO, 2008, p. 39). Sobre essas aproximações, a autora continua: “A construção discursiva das sexualidades, exposta por Foucault, vai se mostrar fundamental para a teoria queer. Da mesma forma, a operação de desconstrução proposta por Jacques Derrida, parecerá, para muitos teóricos e teóricas, o procedimento metodológico mais produtivo.” (LOURO, 2008, p. 42).

heteronormativo<sup>4</sup>. Reside nessas sexualidades, certa ambiguidade que talvez nos deixe entrever a interdependência entre esses discursos pretensamente opostos. Tais fissuras podem ser pensadas como estratégias de autopreservação, de adequação ao *modus vivendi* heteronormativo ou como forma de insurreição, de subversão da heteronormatividade, em certa ordem. A literatura canonizada e o que se pretende opor a essa literatura, quando fala sobre, por, para e por meio do homossexual masculino nos oferecerá, sob esse viés de análise, possibilidades de (re)pensarmos não só a literatura em si, mas também os contextos a partir dos quais essas literaturas são escritas e lidas.

Assim, as palavras movediço, fluido, cambiante e transversal, quando associadas ao período atual, compõem um momento histórico em que formas de pensamento estáveis e estanques não podem prescindir de uma reavaliação. Tais noções sedimentadas carecem de leituras capazes de trazerem à tona discursos que, até então, por parâmetros fixos constitutivos desses pensares, têm sido silenciados ou subalternizados<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Sobre a questão assinalada, Judith Butler, na introdução do livro *Bodies that matter*, traduzida para o livro *O corpo educado*, organizado por Guacira Lopes Louro, escreve “[...] a construção não é nenhum marco singular, nem um processo causal iniciado por um sujeito, culminando em um conjunto de efeitos fixos. A construção não apenas ocorre no tempo, mas é, ela própria, um processo temporal que atua através da reiteração de normas; o sexo é produzido e, ao mesmo tempo, desestabilizado no curso dessa reiteração. Como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual, o sexo adquire seu efeito naturalizado e, contudo, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma. Esta instabilidade é a possibilidade desconstitutiva no próprio processo de repetição, o poder que desfaz os próprios efeitos pelos quais o ‘sexo’ é estabilizado, a possibilidade de colocar a consolidação das normas do ‘sexo’ em uma crise potencialmente produtiva.” (BUTLER, 2016, p.163-164).

<sup>5</sup> Conforme Judith Butler tem-se que: “[...] ‘referir-se’ ingenuamente ou diretamente a um tal objeto extradiscursivo sempre exigirá a delimitação prévia do extradiscursivo. E, na medida em que o extradiscursivo é delimitado, ele é formado pelo próprio discurso do qual ele busca se libertar. Essa delimitação, que frequentemente é efetuada como uma pressuposição pouco teorizada em qualquer ato de descrição, marca uma fronteira que inclui e exclui, que decide, por assim dizer, o que será e o que não será o conteúdo do objeto ao qual nós então nos referimos. Esse processo de distinção terá alguma força normativa e, de fato, alguma violência, pois ele pode construir apenas através do apagamento; ele pode limitar uma coisa apenas através da imposição de um certo critério, de um princípio de seletividade.

O que será e o que não será incluído no interior das fronteiras do ‘sexo’ será estabelecido por uma operação mais ou menos tácita de exclusão. Se nós questionamos a fixidez da lei estruturalista que divide e limita os ‘sexos’ em virtude de sua diferenciação diádica no interior da matriz heterossexual, será a partir das regiões exteriores daquela fronteira (não de uma ‘posição’, mas das possibilidades discursivas abertas pelo exterior constitutivo das posições hegemônicas), e isso constituirá o retorno perturbador do excluído a partir do interior da própria lógica do simbólico heterossexual.” (BUTLER, 2016, p.165-166).

No âmbito das práticas sexuais sociais plurais contemporâneas, a emergência de grupos sociais tidos como minoritários<sup>6</sup> – cujos exercícios sociais são pensados como destoantes da normatização heterossexual – é um fato irrefutável cuja importância é relegada a um plano secundário, devido à imposição de construções discursivas que se instauram como hegemônicas, condicionando tais grupos à margem e destituindo-os do direito aos exercícios subjetivos de autonomia; autonomia esta que, quando ocorre, é pensada e imposta ainda a partir de um parâmetro unilateral homogeneizador heteronormativo<sup>7</sup>, baseado, por exemplo,

---

<sup>6</sup> Nesse sentido, sobre as chamadas “minorias”, temos: “A denominação que lhes é atribuída parece, contudo, bastante imprópria. Como afirma em seu editorial a revista *La Gandhi Argentina* (1998), ‘as minorias nunca poderiam se traduzir como uma inferioridade numérica mas sim como maiorias silenciosas que, ao se politizar (sic), convertem o gueto em território e o estigma em orgulho – gay, étnico, de gênero’. Sua visibilidade tem efeitos contraditórios: por um lado, alguns setores sociais passam a demonstrar crescente aceitação da pluralidade sexual e, até mesmo, passam a consumir alguns de seus produtos culturais; por outro, setores tradicionais renovam (e recrudescem) seus ataques, realizando desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física.” (LOURO, 2008, p. 28).

<sup>7</sup> Judith Butler escreve sobre como as heteronormatividades se impõem na materialidade dos corpos e na performatividade de gênero no seguinte trecho: “Existe alguma forma de vincular a questão da materialidade do corpo com a performance do gênero? E como a categoria do ‘sexo’ figura no interior de tal relação? Consideremos, primeiramente que a diferença sexual é frequentemente evocada como uma questão referente a diferenças materiais. A diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas. Além disso, afirmar que as diferenças sexuais são indissociáveis de uma demarcação discursiva não é a mesma coisa que afirmar que o discurso causa a diferença sexual. A categoria do ‘sexo’ é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de ‘ideal regulatório’. Nesse sentido, pois, o ‘sexo’ não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. Assim, o ‘sexo’ é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras o ‘sexo’ é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o ‘sexo’ e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização nunca é totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória.

Mas como, então, a noção de performatividade de gênero se relaciona com essa concepção de materialização? [...] a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, em vez disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. [...] as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.” (BUTLER, 2016, p. 153-154).

na tríade religião, medicina e lei<sup>8</sup>, além de ser perpassado por dinâmicas do mercado, do capital, da globalização<sup>9</sup>.

Entender os processos históricos pelos quais as críticas dos pensamentos se desenvolveram parece ser primordial para que sejam pensados caminhos possíveis de percepções dos (não)lugares que a literatura ou literaturas ocupa(m) nos âmbitos acadêmicos e não acadêmicos. A esses saberes institucionalizados pela academia cabe o importante papel de não reforçar discursos enquanto forças de dominação, silenciamentos e subalternizações e consequentes desempoderamentos de comunidades pensadas como minoritárias ex-cêntricas,

---

<sup>8</sup> Acerca dos aspectos mencionados, Judith Butler escreve: “[...] a matriz das relações de gênero é anterior à emergência do ‘humano’. Consideremos a interpelação médica que [...] transforma uma criança, de um ser ‘neutro’ em um ‘ele’ ou em uma ‘ela’: nessa nomeação, a garota *torna-se* uma garota, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse *tornar-se garota* da garota não termina ali; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma.” (BUTLER, 2016, p. 161).

<sup>9</sup> Sobre as dinâmicas do mercado, do capital e da globalização, Jean Baudrillard, embora por um olhar notadamente pessimista e, às vezes, categórico, talvez nos permitisse pensar a homogeneização heteronormativa – e não somente essa homogeneização – dentro desse espectro de relações como uma espécie de simulação “[...] pois tudo está já antecipadamente morto e ressuscitado. Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade. Sobrevalorização de verdade, de objectividade e de autenticidade de segundo plano. Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objecto e a substância desapareceram. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa — uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão.” (BAUDRILLARD, 1991, p.14). Ainda conforme o autor: “*O único referente que ainda funciona é o da maioria silenciosa*. Todos os sistemas atuais funcionam sobre essa entidade nebulosa, sobre essa substância flutuante cuja existência não é mais social mas estatística, e cujo único modo de aparição é o da sondagem. Simulação no horizonte do social, ou melhor, no horizonte em que o social já desapareceu.

O fato de a maioria silenciosa (ou as massas) ser um referente imaginário não quer dizer que ela não existe. Isso quer dizer que *não há mais representação possível*. As massas não são mais um referente porque não têm mais natureza representativa. Elas não se expressam, são sondadas. Elas não se refletem, são testadas. [...] Ora, sondagens, testes, médias são dispositivos que não dependem mais de uma dimensão representativa mas simulativa. Eles não visam mais um referente, mas um modelo.” (BAUDRILLARD, 2004, p. 22). E Baudrillard acrescenta: “A massa só é massa porque sua energia social já se esfriou. [...] A energia que se dispende para atenuar a baixa tendencial da taxa de investimento político e a fragilidade absoluta do princípio social de realidade, para manter essa situação do social e impedi-lo de implodir totalmente, essa energia é imensa, e o sistema se precipita aí.

Na realidade, é o mesmo princípio da mercadoria. Antigamente bastava o capital produzir mercadorias, o consumo sendo mera consequência. Hoje é preciso produzir os consumidores, a própria demanda [...]. (BAUDRILLARD, 2004, p. 26-27).

metonimicamente representadas nos âmbitos em que esses pensares se inscrevem, ou ainda, em outros *loci* em que ecoam e deles reverberam.

Assegurar possibilidades de exercícios plurais de subjetividades particulares e coletivas, por intermédio da subversão dos discursos instaurados como hegemônicos, como, por exemplo, os apregoados pela dita “história oficial”, pelas religiões, pelo próprio judiciário e ainda, pelo mercado, parece, portanto, uma tentativa de validar o esforço tardio em se amenizarem as violências perpetradas por esses discursos. A argumentação que aqui se desenvolve, entra em consonância com a pesquisa que visa a problematização das questões até aqui pontuadas, por irem ambas ao encontro da revisão do *status* literário canonizado, da própria literatura enquanto disciplina e da abertura e ocupação de novos espaços discursivos.

No tangente às abordagens acima expostas, pretendeu-se, por este estudo, realizar uma leitura de produções literárias narrativas em prosa que trazem em sua composição personagens masculinos que possam ser associados às homossexualidades<sup>10</sup>. Na construção de algumas dessas obras, os próprios personagens não se autorrefenciam ou não se percebem como abarcados pela condição homossexual, seja por negá-la, seja por não vivenciá-la nos âmbitos sociais, ou ainda, por relacionarem a homossexualidade às intempéries do meio – fatores que reforçam a escolha do homossexual como elemento de análise, uma vez que esses romances podem nos fornecer possibilidades de se pensar as condições sociais homossexuais através das construções dessas narrativas. O homossexual masculino como metonímia social foi articulado ao modelo cisgênero, o que nos fez levantar algumas questões como: ocuparia esse homossexual um lugar intersticial nas dinâmicas das sexualidades? Como a adoção de parâmetros heterossexuais pelo homossexual masculino cisgênero revelaria tensões a ponto de

---

<sup>10</sup> Importa também à construção da nossa argumentação o uso de flexão de plural ao nos referirmos às homossexualidades, às heteronormatividades, quando necessário, uma vez que o procedimento contrário – o uso desses vocábulos no singular – reiteraria o caráter pseudouniversal e homogeneizador já refutado, por exemplo, pelos estudos feministas, quando consideramos grupos sociais como “objeto” de análise. Dessa forma, consideramos ainda que esta pesquisa se faz na esteira dos estudos feministas, pretendendo, com isso, expor a incoerência da tentativa de se impor como coerente o caráter hegemônico heteronormativo que constrói os corpos dissidentes como corpos “antígenos”, “estranhos”. “A coerência e a continuidade supostas entre sexo-gênero-sexualidade servem para sustentar a normatização da vida dos indivíduos e das sociedades. A forma ‘normal’ de viver os gêneros aponta para a constituição da forma ‘normal’ de família, a qual, por sua vez, se sustenta sobre a reprodução sexual e, conseqüentemente, sobre a heterossexualidade. É evidente o caráter político dessa premissa, na qual, não há lugar para aqueles homens e mulheres que, de algum modo, perturbem a ordem ou dela escapem. Os custos cobrados desses sujeitos são altos. São-lhes impostos custos morais, políticos, materiais, sociais, econômicos, mesmo que, hoje, a desobediência a essa ordem e desvio dela sejam mais visíveis e até mesmo mais ‘suportados’ do que em outros momentos. Custos que vão além do seu não-reconhecimento cultural.” (LOURO, 2008, p.88).

nos levar a questionar o comportamento mimético em relação à heteronormatividade que parte do grupo em questão parece adotar? Seria a adoção desse comportamento uma forma de cessão, subversão ou ainda, uma forma de assegurar a sobrevivência? Quais mecanismos estratégicos são utilizados pela(s) literatura(s) dita(s) canônica(s) e pelo mercado ao reverberar(em) heteronormatividades? Os processos e *loci* institucionais, ao elegerem iconicidades, abarcam a condição homossexual como fator constitutivo de certos pensares e fazeres “exemplares”?

Como objeto de estudo foi selecionado e analisado o romance *Nossos Ossos* do escritor pernambucano contemporâneo Marcelino Freire, publicado em 2013, como elemento norteador para as análises supracitadas que se pretendeu realizar. Embora bastante premiado e tendo livros publicados em diversos países, Marcelino Freire é um autor cuja obra possui, até o momento, pouquíssima visibilidade no âmbito da pesquisa acadêmica, o que reforçou a escolha desse objeto para esta pesquisa em questão.

Ainda as obras – *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia; *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha; *Querelle de Brest* (1947) de Jean Genet; *Teorema*, escrito por Pier Paolo Pasolini (1968); o conto *Terça-feira gorda* (publicado no livro *Morangos Mofados*, 1982) de Caio Fernando Abreu, o conto *When I fall in love*, componente do livro *Keith Jarrett no Blue Note*, escrito por Silviano Santiago (1996) e o conto *O segredo de Brokeback Mountain* (originalmente publicado na revista *The New Yorker* em outubro de 1997) que integra o livro *Curto Alcance* (2007) de Annie Proulx – expressões literárias de diferentes nacionalidades – brasileira, francesa e em expressões inglesas – foram selecionadas para esta pesquisa como uma forma de introdução das análises e devido à articulação do viés comparativo e historicizante de análise pelo qual se pretendeu compor relações entre as construções dos homossexuais nas obras, nos países e épocas em que se circunscrevem, no intuito de se perceberem as relações entre essas escritas europeias e americanas – pensadas aqui, em certo âmbito, como construções literárias hegemônicas – e a literatura brasileira. Esses textos funcionaram como elementos satélites em relação ao romance *Nossos Ossos* nas análises acerca das homossexualidades masculinas, dos aspectos literários e das dinâmicas de subalternizações e subversões. Tal articulação partiu também de uma leitura panorâmica cronológica, a partir dos escritos pós-românticos, considerando o pressuposto foucaultiano de que a literatura romântica endossa idealizações, como a social, pautada em parâmetros



heterossexuais burgueses. Por meio dessa contextualização, tornou-se possível perceber que os discursos tidos como hegemônicos em suas facetas variadas e os processos de subjugações provenientes desses discursos fossem pensados como subsídios norteadores para que fossem problematizadas com maior acuidade as questões acerca da violência e da subversão da heteronormatividade.

Importa ressaltar que não se pretendeu aqui dissecar todas as obras literárias mencionadas. Em algumas delas os personagens associados à homossexualidade selecionados figuram em curtas passagens, o que importou à pesquisa na medida em que tal fato abre margem para o seguinte questionamento: essas menções, ao ocuparem lugares não centrais nas narrativas, poderiam conduzir à percepção dos lugares em que representantes do grupo social estudado ocupavam/ocupam nos contextos culturais nos quais estão/estiveram inseridos ou pode haver algo que destoe nessas relações? Foram contrapostas a essas menções, parte das obras selecionadas em que o personagem que figura como principal pode ser associado à homossexualidade. Fizeram-se possíveis também, portanto, ainda outros questionamentos como: enquanto homossexuais esses personagens são, de fato, protagonistas dessas narrativas? Existe correlação entre o (pseudo)protagonismo homossexual nas obras selecionadas e nos contextos sociais em que essas obras foram e são veiculadas? A partir dessas composições de (pseudo)protagonismos, haveria a possibilidade de se coadunar o conceito de devir com os exercícios das homossexualidades? As leituras que fazemos desses romances icônicos atualizam silenciamentos, subalternizações e outros tipos de violências? Essas questões foram articuladas a partir do romance de Marcelino Freire como uma forma de pensar os ecos heteronormativos que alcançam o agora, reverberando discursos instaurados como hegemônicos acerca da literatura e das homossexualidades masculinas.

Como objetivo geral, procurou-se demonstrar, por meio do romance *Nossos Ossos* do escritor brasileiro contemporâneo Marcelino Freire, questões que possam ser associadas às violências perpetradas através de discursos hegemônicos contra o homossexual masculino, assim como estratégias de subversão a essas violências, associando esses elementos a aspectos do Brasil atual em relação às questões de gênero e os lugares da literatura nessas abordagens.

Como objetivos específicos, procurou-se averiguar nos textos literários narrativos em prosa satélites em relação ao romance *Nossos Ossos* supracitados, considerados canônicos e/ou icônicos, em que as homossexualidades masculinas figuram como tema principal ou secundário, ambiguidades que possam demonstrar a interdependência entre os discursos

heteronormativos e aqueles que pretendem se opor a esses discursos, demonstrando o aspecto de construção – conforme Judith Butler compõe esse conceito – das hegemonias (sejam elas em relação às diversidades de gênero ou em relação ao *status quo* da literatura dita canônica). Assim como também se procurou mostrar relações entre elementos acerca do espaço biográfico na construção do romance *Nossos Ossos* de Marcelino Freire e das questões associadas às homossexualidades masculinas no contexto do Brasil atual, com o intuito de pensar mecanismos de subversão das heteronormatividades que aparecem nessa obra e nas outras supracitadas, comparado-as e estabelecendo entre essas obras e o aporte teórico acerca das questões de gênero e das questões literárias, relações possíveis da literatura com o social, do hegemônico com o contra-hegemônico<sup>11</sup>, ressaltando as imbricações entre todos esses elementos.

---

<sup>11</sup> Embora todos os teóricos e teóricas nos quais buscamos embasar nossa argumentação, em algum momento, tangenciem questões acerca do conceito de hegemonia, achamos prudente deixar aqui um direcionamento conceitual, mesmo entendendo que esse conceito contrairá significações específicas, conforme o prisma argumentativo por meio do qual ele possa vir a ser abordado. Isso posto, de acordo com Raymond Williams, temos sobre o conceito de hegemonia: “O sentido de predomínio político, em geral, de um Estado sobre outro não é comum antes do S19, mas persistiu a partir de então e tornou-se bastante comum hoje, ao lado de **hegemônico**, para descrever uma política que expressa ou visa ao predomínio político. Em épocas mais recentes, usou-se **hegemonismo** para descrever especificamente a política das ‘grandes potências’ ou ‘superpotências’, cujo objetivo é dominar os outros ([...] tem alguma circulação como alternativa para IMPERIALISMO). [...]

A palavra ganhou mais importância em uma forma do marxismo do S20 [...]. Em seu uso mais simples, estende a noção de predomínio político das relações entre os Estados para as relações entre as classes sociais [...]. Mas o caráter desse predomínio pode ser considerado de modo que produza um sentido ampliado, semelhante em muitos aspectos a usos anteriores de **hegemônico** em inglês. [...] o termo não se limita a questões de controle político direto [...], na medida em que os modos de ver o mundo, a nós mesmos e aos outros não são apenas fatos intelectuais, mas políticos, expressos em um leque que vai das instituições até as relações e a consciência. [...] depende, para seu domínio, não apenas de sua expressão dos interesses de uma classe dominante, mas também de sua aceitação como ‘realidade normal’ ou ‘senso comum’ por aqueles que, na prática, lhe são subordinados. Afeta, desse modo, a reflexão sobre a REVOLUÇÃO, [...] a ênfase na **hegemonia** e no **hegemônico** passou a incluir os fatores culturais, além dos políticos e econômicos [...]. A ideia de hegemonia, em seu amplo sentido, é portanto especialmente importante nas sociedades [...] em que se considera que a prática social depende do consentimento de certas ideias dominantes que, na realidade, expressam as necessidades de uma classe dominante. (WILLIAMS, 2014, p.199-201). Raymond Williams escreve ainda que: “A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de ‘ideologia’, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como ‘manipulação’ ou ‘doutrinação’. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida [...]. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituído – que, ao serem experimentados como prática, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se [...]. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma ‘cultura’, mas uma cultura que tem também de ser considerada como domínio e subordinação vividos de determinadas classes. [...]

Uma hegemonia vivida é sempre um processo. [...] É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. [...] Além do mais [...]; não existe apenas

Por intermédio da leitura do *corpus* literário, objeto de estudo já mencionado, contextualização histórica e leituras crítico-teóricas, pretendeu-se adotar como método o sistema de leitura crítico-comparativa do material teórico e do recorte feito para encontrar não apenas as semelhanças, como também as divergências nas construções narrativas das obras literárias selecionadas, amalgamando a esse arcabouço as homossexualidades masculinas como aspecto basilar nas análises.

Pretendeu-se partir de quatro eixos teóricos temáticos, a saber: Literatura, Espaço biográfico, Sexualidade e Violência.

No primeiro eixo, tornou-se necessário pontuar historicamente aspectos que discutem a literatura dentro do viés da Pós-modernidade e da Literatura comparada, por meio das problematizações desses aspectos em Linda Hutcheon (1991) e questões acerca da Literatura e da contemporaneidade em Ivete Huppés (2000), em Silviano Santiago (2008) e no livro *Teoria literária* (2009), organizado por Thomas Bonnici e Lucia Osana Zolim, estabelecendo relações acerca da literatura na contemporaneidade e os espaços de ocupação dessa literatura no mercado, na construção de hegemonias de pensamento e saberes, assim como aspectos em que a literatura possa exercer ou deixar entrever visões contra-hegemônicas, funcionando assim como um “espaço” de resistência.

No segundo eixo, analisamos as questões acerca do espaço biográfico, emprestando de Leonor Arfuch (2010), conceitos açambarcados por essas questões. Ao pensarmos o “espaço

---

passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então de acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes da prática. [...] a ênfase política e cultural alternativa, e as muitas formas de oposição e luta, são importantes não só em si mesmas, mas como características indicativas daquilo que o processo hegemônico procurou controlar, na prática. Uma hegemonia [...] pode ignorar ou isolar essas alternativas e oposição, mas, na medida em que são significativas, a função hegemônica decisiva é controlá-las, transformá-las ou mesmo incorporá-las. [...] qualquer processo hegemônico deve ser especialmente alerta e sensível às alternativas e oposição que lhe questionam ou ameaçam o domínio. A realidade do processo cultural deve, portanto, incluir sempre os esforços e contribuições daqueles que estão, de uma forma ou de outra, fora, ou nas margens, dos termos da hegemonia específica. [...] [Porém,] Pode-se argumentar de maneira persuasiva que todas, ou quase todas, as iniciativas e contribuições, mesmo quando adquirem formas manifestamente alternativas ou oposicionais, estão na prática ligadas ao hegemônico: isto é, que a cultura dominante produz e limita, ao mesmo tempo, suas próprias formas de contracultura. [...] [No entanto,] Seria um erro ignorar a importância de obras e idéias que, embora claramente afetadas pelos limites e pressões hegemônicos, são pelo menos em parte rompimentos significativos em relação a estes, e que podem em parte ser neutralizados, reduzidos ou incorporados, mas que, em seus elementos mais ativos, surgem como independentes e originais. (WILLIAMS, 1979, p. 111-117).

biográfico”, tentamos estabelecer relações entre esses espaços e as possibilidades de eles serem pensados como mecanismos de subversão ou de atualização de hegemonias, estejam elas imbricadas com a própria literatura em si, ou ainda, com as questões relacionadas às violências e às diversidades sexuais.

No terceiro eixo, analisamos as sexualidades e suas implicações sociais em Michel Foucault (2015, 2017) e Guacira Lopes Louro (2008, 2016), atentando para os aspectos das homossexualidades masculinas no âmbito da cisgeneridade e da heteronormatividade, destacando o conceito de subversão da heteronormatividade em Judith Butler (2017). Tais pensamentos subsidiaram a análise do *corpus* literário selecionado, uma vez que esse *corpus* é inteiramente perpassado por questões que puderam ser associadas aos “Estudos de gênero”.

No quarto eixo, articulamos conceitos que perpassam a violência como matriz por meio das teorias de Jacques Derrida (2015) e Pierre Bourdieu (2017), ressaltando as dinâmicas de subalternizações em Gayatri Spivak (2014) e Edward Said (2017). Esses conceitos foram também associados ao *corpus* literário selecionado e às questões acerca dos “Estudos de gênero”.

Importa ressaltar que a costura entre as teorias acima citadas foi feita por textos publicados pelo professor e pesquisador Karl Erik Schollhammer (2009, 2013). A seleção de tais livros teve também como intuito questionar a condição homossexual na contemporaneidade, na tentativa de se perceber se existe uma associação dessa condição a um devir, visto que as leituras feitas por (e dos) “representantes” desse grupo social sempre estiveram parametradas no binário masculino X feminino heterossexual androcêntrico. Pretendeu-se ainda selecionar textos teóricos que permitissem avaliar se o homossexual masculino construiu ou constrói uma identidade social ou se essa construção é feita por uma espécie de contra-parâmetro, uma vez que os exercícios de subjetividades e a agência por parte de grupos tidos como minorias, por serem práticas sociais, estariam propensos a contratos e negociações que, na maioria das sociedades, pautam-se em matrizes heteronormativas que não privilegiam os exercícios de si homossexuais ou estimulam violências simbólicas e físicas contra os homossexuais. Tais contextos poderiam implicar nas leituras e atualizações de leituras feitas sobre e pelos homossexuais e não, necessariamente, na efetivação dos exercícios de subjetividades engendrados por membros desse grupo.

Os conceitos teóricos e as obras literárias selecionadas foram pensados a partir da construção de uma argumentação pautada na gama de relações multivetoriais que abarcariam os espaços ocupados pela literatura nos *loci* acadêmicos e não acadêmicos e no mercado editorial; pelo homossexual masculino na produção literária e como tema dessa literatura e por esse homossexual nos espaços da sociedade; pelos conceitos agrupados pelos “Estudos de gênero” e em como esses conceitos podem ser lidos nas literaturas pensadas como canônicas ou não canônicas de ontem e de agora; pelas teorias acerca do “espaço biográfico”<sup>12</sup> e por essas teorias no que tange aos lugares de fala; pelos saberes hegemônicos acerca da literatura e das questões de gêneros e diversidades sexuais e pelos saberes dissidentes em relação a essas duas diretrizes. Dessa forma, tentou-se ressaltar a interdependência nessas redes de relações com o intuito de trazer à tona manifestações de violência e de subversão dessas violências.

O romance de Marcelino Freire conduziu a análise acerca do contemporâneo e do Brasil, compondo um entendimento das relações entre o passado – da literatura, da condição homossexual, das violências perpetradas contra as ditas minorias – e o presente, com o intuito de trazer à tona percepções de estratégias de subversão das heteronormatividades do momento atual ao serem essas comparadas com as estratégias de subversão engendradas no passado – que foram analisadas a partir dos romances pensados como canônicos ou icônicos selecionados para a pesquisa. Dessa mesma forma, procedeu-se em relação às teorias recentes – acerca das questões de gênero, de violência, de sexualidades, da literatura – que foram contrapostas às teorias menos recentes com o propósito de se construir uma percepção de possíveis articulações entre os saberes hegemônicos e os dissidentes.

O romance *Nossos Ossos*, ao ser pensado a partir das questões acerca do espaço (auto)biográfico, funcionou como uma espécie de ponto de encontro e também como principal elemento aglutinador de todas essas relações que se pretendeu realizar na pesquisa, fazendo

---

<sup>12</sup> O “espaço autobiográfico” ao ser pensado por meio de um aspecto híbrido nos permitiria concebê-lo na nossa análise, conformando-o na esteira da análise proposta por Leonor Arfuch (2010) “Privilegiei para isso a trama da intertextualidade em vez dos exemplos ilustres ou emblemáticos de biógrafos ou autobiógrafos; a recorrência antes da singularidade; a heterogeneidade e a hibridização em vez da ‘pureza’ genérica; o deslocamento e a migrância em vez das fronteiras estritas; em última instância; a consideração de um *espaço biográfico* como horizonte de inteligibilidade e não como mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar. É a partir desse espaço, que se constituirá ao longo do caminho, que proporei então uma leitura transversal, simbólica, cultural e política das narrativas do eu e de seus inúmeros desdobramentos na cena contemporânea.” (ARFUCH, 2010, p. 16).

com que os outros romances e as teorias fossem a ele articulados, tangenciando-o e perpassando-o.

Com esta dissertação, portanto, tivemos a intenção de construir uma espécie de texto-mosaico em que os aspectos relacionados à polifonia e à coautoria subentendem uma escrita-performance, metalinguística, através da qual o intercambiamento de quatro pessoas do discurso – a primeira do singular, representando a minha univocidade por meio do gesto autobiográfico explícito; a primeira do plural, representando o consenso orientador↔mestrando; a terceira do singular, representando o discurso de autoridade obrigatório pela pesquisa acadêmica e a segunda do singular, nas epígrafes autorais e no trânsito discursivo, representando a interpelação ao leitor e o convite à coautoria – impõem, por meio dessa construção conjunta, uma ideia de suplemento e, ao mesmo tempo, pretendem convocar à subversão da epistemologia e da doxa impostas como hegemônicas e que, por isso, são constituídas por um “eu” social privilegiado que relega as dissidências como um outro<sup>13</sup> excluído, demarcando lugares de fala e de silêncio<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> No livro *O que é lugar de fala?*, encontramos alguns pontos de debate que corroboram nossa argumentação, quando ressignificados em relação ao homossexual como um “outro”, assim como também o seriam as mulheres, as mulheres negras, conforme foi desenvolvido o conceito de “outro” beauvoiriano. “Sob a perspectiva deste olhar, a filósofa funda a categoria do *Outro* beauvoriano (sic), explicando como esta categoria é antiga e comum que, segundo seu estudo, nas mais antigas mitologias e sociedades primitivas já se encontravam presentes em dualidade: a do *Mesmo* e a do *Outro*.” (RIBEIRO, 2017, p.36).

<sup>14</sup> Em relação à hierarquização de saberes e privilégios de fala em *O que é lugar de fala?*, temos: “[...] reconhecendo a equação: quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico [...] A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental [proveniente do colonizador] a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e assim inviabilizando outras experiências de conhecimento.”(RIBEIRO, 2017, p. 24-25).

## 2 – Colóquio ou Literaturas, heteronormatividades e violências: silenciamentos e subversões por meio de leituras feitas para, sobre e pelo homossexual masculino

7

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.

(Mário de Sá Carneiro)

Antes eu declarava claro e imaginava que em ti, um interlocutor sagaz, eu me refaria. Soou oco o último segundo. Tu olhaste o tempo sem nuvens e eu continuei reverberando, nublado, o que me detinha... Eu olhei suave as tuas idas e vindas e, condescendente, eu me convalesci, me convencendo de mim. E agora, querido!? Eu vejo Klimt e não te vejo, não te beijo... não enrijeço e sobra de mim, um verãozinho tépido de brisazinha mansa. Eu sei que vais dizer que eu me refestelei, que suguei até o último a tua seiva... Mas meu bem, bem sabes que eu te havia encontrado seco, na beirada de ti mesmo, recostado sob a penumbra de uma palmeira chorona... cinza... Morrer como só quem se desfaz de si para reavivar seu outro...

Ontem, meu bem, ocorreu-me um grito surdo... eu olhei para os lados e soube que, em unísono, tudo me alvejava. E dizem de mim que eu sou só. Entendo, compreendo e adianto teus argumentos. Eu quero de mim o que sou eu e de ti, eu queria o que fosse de fato teu! Acho quase cômico quando se fala em insensatez... Por favor, querido... é hoje o dia do arrependimento, não!? Eu imagino a reflexividade como a possibilidade menos remota. E as gentes, na sua falta de criatividade, só reverberam a si mesmas. E eu, comigo, só sonho um sonho bom! E de migalha em migalha, eu morri de fome... e de saliva ácida, morri de sede, de faíscas, no escuro... eu quero mesmo é viver prenha, grávida de tudo, parindo a cada segundo um arco-íris incandescente, cheio de flores furta-cor. Percebes!? De tudo morre um pouco e de pouco morre um tudo. Sabes aquelas gordurinhas que acumulo, aqueles fios brancos, aquele ar cansado, aquelas rugas e pés de galinha? Pois bem, meu bem! É tudo meu... meu só e de mais ninguém... Sabes meu gato, minhas hortênsias e violetas, meus mini-cactus, meu ânus!? Pois é! Ontem o tempo se desdobrou e, assim meio Picasso, eu percebi muitos fragmentos concomitantes. Vi você ronronar e sonhei com um tempo futuro cheio de jabuticabeiras com frutinhas vermelhas que explodem sozinhas no pé.

(S/Cem cartas para Romeu – Texto autoral não publicado)

O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo.

(Antonio Callado, Quarup – citação de Silviano Santiago para o artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano”)

Quando nasci, no ano de 1981, meu pai me deu meu nome em homenagem a um futebolista do Cruzeiro Esporte Clube, famoso à época. Eu, desde que descobri que Dirceu era também o pseudônimo de Tomás Antônio Gonzaga, sempre respondia a quem me perguntasse que era este, e não aquele, o motivo de eu haver recebido esse nome. Eu mentia. A literatura

era para mim uma espécie de refúgio em que eu negava a masculinidade hegemônica que tentavam me impor. Ao ingressar no curso de Letras, em 2004, eu imaginei que a Literatura, concretizada pelo espaço da universidade, seria também uma espécie de lugar de fala, de diálogo, em que eu ouviria e falaria sobre mim, sobre homossexualidade. De forma muito tênue, somente em um único momento, esse assunto veio a ser abordado, em uma das disciplinas, ao lermos o romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Ao ler o livro em casa, sozinho, a minha sensação em relação ao romance era diferente daquela abordada em sala de aula. Era mais intensa e eu não entendia bem o porquê. Aquela leitura me incomodava e algumas lembranças esquecidas da minha pré-adolescência vinham à tona, confusas, embaralhadas. Eu me lembrava de tentar emprestar da biblioteca pública da minha cidade natal um livro, que por alguma razão escusa – porque esse desejo de saber era escuso – eu sabia que abordava a homossexualidade. Eu me lembrava de a bibliotecária me olhar estranho e enfatizar que aquele era um livro proibido para alguém da minha idade à época. Eu me lembrava de pedir a um adulto para alugar o livro para mim no nome dele. Eu me lembrava de esse adulto ceder ao meu pedido porque ele nutria desejo sexual por mim. Eu me lembrava de não contar a ninguém, por vergonha, medo, sobre o desejo dessa pessoa em relação a mim e de conseguir, sozinho, evitar a possibilidade de que ele conseguisse concretizá-lo. Eu me lembrava de manipular o desejo dessa pessoa pra conseguir o acesso ao livro, que eu li. O livro era *Delta de Vênus: Histórias eróticas* (1969), de Anaïs Nin, e o conto, *O internato*, que, na minha concepção à época, abordava a homossexualidade, narrava um estupro coletivo cometido por vários internos contra um menino frágil, tímido e indefeso. Transcrevo o conto na íntegra:

Essa é uma história da vida no Brasil há muitos anos, em locais distantes da cidade, onde os costumes de um catolicismo rigoroso ainda prevaleciam. Meninos de boa linhagem eram mandados para internatos dirigidos por jesuítas, que mantinham os severos hábitos da Idade Média. Os meninos dormiam em camas de madeira, levantavam-se ao amanhecer, iam à missa antes do desjejum, confessavam-se todos os dias e eram constantemente observados e espionados. A atmosfera era austera e repressora. Os padres faziam suas refeições separados e criavam uma aura de santidade em torno de si mesmos. Eram afetados no modo de gesticular e de falar.

Entre eles havia um jesuíta de pele muito escura que possuía sangue indígena, o rosto de um sátiro, orelhas grandes coladas na cabeça, olhos penetrantes, uma boca com lábios licenciosos que estava sempre salivando, cabelo espesso e cheiro de um animal. Por baixo da longa túnica marrom, os meninos com frequência notavam uma saliência que os mais jovens não conseguiam explicar e da qual os mais velhos riam pelas costas. Aquela saliência aparecia inesperadamente a qualquer hora – enquanto a turma lia *Dom Quixote* ou *Rabelais*, ou às vezes enquanto ele simplesmente observava os meninos, e um menino em particular, o único de cabelo loiro em toda a escola, com olhos e pele de menina.



Ele gostava de sair sozinho com esse menino e mostrar-lhe livros de sua coleção particular. Estes continham reproduções de cerâmica inca nas quais havia frequentes representações de homens se enfrentando. O menino fazia perguntas que o velho padre tinha que responder de maneira evasiva. Outras vezes as figuras eram bastante claras; um membro comprido saía do meio de um homem e penetrava no outro por trás.

Na confissão, esse padre crivava os meninos de perguntas. Quanto mais inocentes pareciam, mais intimamente ele os questionava na escuridão do pequeno confessionário. Os meninos ajoelhados não podiam ver o padre sentado lá dentro. A voz baixa saía através de uma janelinha gradeada, perguntando: “Você já teve fantasias sexuais? Você pensou em mulheres? Você tentou imaginar uma mulher nua? Como você se comporta na cama à noite? Você já se tocou? Você já se acariciou? O que você faz de manhã ao se levantar? Você tem ereção? Você já tentou olhar para outros meninos enquanto se vestem? Ou no banho?”.

O menino que não soubesse de nada logo aprenderia o que era esperado dele e seria ensinado por aquelas perguntas. O menino que sabia tinha prazer em confessar em detalhes suas emoções e sonhos. Um menino sonhava todas as noites. Ele não sabia qual era a aparência de uma mulher, como ela era. Mas tinha vistos índios fazendo amor com uma vicunha, que parecia um veado delicado. E sonhava em fazer amor com vicunhas e acordava todo molhado todas as manhãs. O velho padre encorajava tais confissões. Escutava com uma paciência interminável. Impunha estranhas punições. Um menino que se masturbava continuamente recebia ordens de ir à capela com ele quando não havia ninguém por perto, para mergulhar o pênis na água benta e com isso ser purificado. A cerimônia era executada à noite em grande segredo.

Havia um menino muito rebelde que parecia um pequeno príncipe mouro, de rosto escuro, traços nobres, comportamento majestoso e um corpo lindo, tão liso que nenhum osso jamais aparecia, esguio e polido como uma estátua. Esse menino revoltava-se com o hábito de se usar camisolas de dormir. Estava acostumado a dormir nu, e o camisolão o sufocava, abafava. Por isso, todas as noites, ele o vestia como todos os outros meninos e depois tirava-o secretamente debaixo das cobertas e finalmente adormecia sem ele.

Todas as noites o velho jesuíta fazia rondas, vigiando para que nenhum menino visitasse o outro na cama, ou se masturbasse, ou conversasse no escuro com o vizinho. Quando chegava à cama do indisciplinado, erguia a cobertura lenta e cautelosamente e olhava o corpo nu. Se o garoto acordava, ele ralhava.

– Vim ver se você estava dormindo sem o camisolão de novo!

Mas se o garoto não acordava, ele contentava-se com um olhar bem-demorado pelo corpo juvenil adormecido.

Certa vez, durante a aula de anatomia, quando estava parado no estrado do professor, e o garoto loiro com jeito de menina olhava fixo para ele de seu assento, a proeminência sob a túnica do padre tornou-se óbvia para todos.

Ele perguntou para o menino loiro:

– Quantos ossos o homem tem em seu corpo?

O menino loiro respondeu mansamente:

– Duzentos e oito.

Uma outra voz de menino veio do fundo da sala:

– Mas o padre Dobo tem duzentos e nove!

Pouco depois desse incidente, os meninos foram levados para um passeio botânico. Dez deles se perderam. Entre eles estava o delicado menino loiro. Eles se viram em uma floresta, longe dos professores e do resto da escola. Sentaram-se para descansar e decidir sobre o que fazer. Começaram a comer

frutas silvestres. Como começou ninguém sabe, mas depois de um tempo o menino loiro foi jogado na grama, despido, virado de barriga para baixo e todos os outros nove meninos o molestaram, tomando-o como uma prostituta, brutalmente. Os meninos experientes penetraram-no no ânus para satisfazer o desejo, enquanto os menos experientes usaram a fricção entre as pernas do garoto, cuja pele era suave como a de uma mulher. Cuspiram nas mãos e esfregaram saliva em seus pênis. O menino loiro gritou, chorou e esperneou, mas todos o seguraram e usaram até ficarem satisfeitos. (NIN, 2016, p. 39 – 42).

Anos mais tarde, ao ler Marcelino Freire, especificamente, o microconto a seguir (conforme a formatação em que o texto se encontra no livro)

#### PEDOFILIA

Ajoelhe, meu filho.

E reze.

(FREIRE, 2004, p.56)

e ao reler o conto de Anaís Nin, uma outra concepção sobre aquele conto da minha infância e sobre mim me despertou para uma percepção da minha sexualidade, do meu estar e ser no mundo. O que irrompe da memória em Proust é acionado pelas famosas madeleines, o que despertou em mim essas reminiscências foi o silêncio de Sérgio, o silêncio do menino violentado, o silêncio da universidade, o meu silêncio.

#### **Fala<sup>15</sup>**

Eu não sei dizer nada por dizer  
Então eu escuto  
Se você disser tudo o que quiser  
Então eu escuto

Fala  
Lalalalalalalalá  
Fala

Se eu não entender, não vou responder  
Então eu escuto  
Eu só vou falar na hora de falar  
Então eu escuto

Fala

Falar ou não falar, então, tornou-se o dilema que me persegue ainda hoje. Alçar um espaço de fala sem que isso se configure em um prejuízo psicológico, físico, financeiro

---

<sup>15</sup> Canção escrita por João Ricardo e Luhli, “Fala” é a última faixa do primeiro álbum do grupo Secos e Molhados, de 1973.

sempre regeu a minha vida e a vida de muitos que, como eu, encontram-se cerceados pelas várias imposições heteronormativas que constroem, pelo masculino, um caráter hegemônico por meio do qual o acesso aos espaços de fala é assegurado. A agência de homens homossexuais é um processo árduo em que a negação das expressões das subjetividades nas quais as homossexualidades e o masculino se encontram é constantemente colocada em disputa. Essas subjetividades são subalternizadas, diminuídas e silenciadas, conforme o lugar que esses homossexuais ocupam na sociedade e conforme também o momento em que as vivências dessas pessoas se circunscrevem. Dessa forma, é importante imaginar e traçar uma espaciotemporalidade para que as análises aqui pretendidas possam ser pensadas. O que definimos aqui como delimitação desse espaço-tempo é o Brasil de agora, o que nos levou também a pensarmos o que neste momento sobreviveu, foi atualizado, de outros tempos e outros espaços. Assim, a partir da ressignificação da leitura de “Pode o subalterno falar?”, de autoria de Gayatri Spivak, começamos aqui a tecer paralelos entre literaturas, heteronormatividades, homossexualidades masculinas, subversões, silenciamentos e outras violências, analisando também conceitos acerca da sobrevivência e da resistência, considerando os processos de subalternidade e ainda os aspectos referentes à globalização na configuração desses embates. Para isso, pensamos o homossexual masculino como elemento de um grupo subalternizado e localizamos esse grupo na esfera nacional brasileira, considerando os aspectos da globalização e colonização na construção de um discurso heteronormativo que compõe certas formas de violência praticadas contra o grupo subalternizado mencionado.

Assim, para compreendermos o viés da análise aqui pretendido, é necessário levar em consideração a produção literária também como aporte histórico, uma vez que uma parte das produções literárias reverbera, através de estratégias instrumentalizadoras, o que apregoa a dita história oficial, ao passo que uma outra parcela dessas produções nos parece se estabelecer como um mecanismo de resistência a essa mesma instrumentalização. A história dita oficial, se não lida a contrapelo, refletirá apagamentos, assim como a literatura que se compõe a partir desse discurso histórico, devido ao caráter homogeneizador e de dominação que constitui, tanto certas expressões literárias, quanto o discurso composto pela história tida como oficial. Tais viéses unilaterais, que visaram e visam ao cerceamento das heterogeneidades, podem ser percebidos, através, por exemplo, da tentativa de constituição uniformizadora na qual se pauta o discurso heterossexual compulsório.

Dessa forma, interessa-nos uma leitura, tanto da literatura quanto da história, em certa ordem, anacrônica, uma vez que os parâmetros religiosos, morais, médicos e jurídicos de outros momentos históricos, ao instaurarem comportamentos supostamente ideais naquela época, permanecem, fazendo sobreviver apagamentos ou sendo atualizados pela imposição de comportamentos que excluem certos grupos dos contextos oficiais, como é o caso do homossexual masculino, na nossa contemporaneidade.

Assim, estabelecemos um *continuum* histórico e historicizante, a partir do qual podemos perceber a sobrevivência – enquanto permanência pautada em uma longa duração supostamente ininterrupta – do discurso heteronormativo, assim como, a sobrevivência<sup>16</sup> – a partir da percepção da etimologia do termo sobrevivência em alemão *Nachleben*, que prevê um “pós-viver” e implica necessariamente a ideia de morte – da vivência e morte do discurso homossexual no decorrer dos percursos históricos. Nesse sentido, os pontos de tensão e a correlação entre esses discursos se (des)organizam interdependentemente, uma vez que, para que sobreviva – como a luz vacilante e intermitente de vaga-lumes – o discurso homossexual “precisa” ser “morto” pelo discurso heterossexual e normativo.

Aqui, ao considerarmos a sobrevivência como um “pós-viver”, o que sobrevive do discurso heteronormativo é justamente o que esse discurso cria e impõe em relação aos homossexuais, através de sentidos comuns apregoados por *topoi*<sup>17</sup> repetidos à exaustão e que, devido a essa repetição, passam a ser dados como “naturais” e a ser incorporados por parte da comunidade homossexual. Ou seja, só sobreviveria do discurso heteronormativo aquilo que a própria comunidade homossexual ressignificaria para si em relação a esses *topoi* impostos, ou ainda, o que os homossexuais incorporariam e ressignificariam do próprio comportamento heteronormativo através da mimese – ambos os processos acionados como formas de resistência. Importa ressaltar que esses *topoi* configuram-se conforme os interesses das classes dominantes que detêm o privilégio de fala e precisam ser pensados, por isso, dentro de contextos espaciais e temporais específicos e que, por essa razão, não devem ser analisados a partir de uma forma única e estanque. Os *topoi* são, portanto, tão fluidos e diversos quantos

---

<sup>16</sup> Uma explanação do que seria a sobrevivência enquanto um “pós-viver” pode ser depreendida das ideias de Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* e estão expressas no artigo *Sobrevivência e edição: uma biografia da peça Tim tim por tim tim*, de Sousa Bastos, de autoria de Alberto Tibaji (Alberto Ferreira da Rocha Junior), publicado no livro *Sobrevivência e devir da leitura* (SOUZA, LYSARDO-DIAS e BRAGANÇA, orgs., 2014).

<sup>17</sup> O conceito de *topoi* será utilizado aqui na concepção que os associa aos sentidos-comuns, conforme empréstimos de Oswald Ducrot em *Argumentação e 'Topoi' Argumentativos* (DUCROT, 1989).

forem os mecanismos de opressão, assim como são também complexas e heterogêneas as assimilações desses *topoi* pelos agentes pseudo-pacientes envolvidos nos processos de emancipação ou libertação. Uma expressão dessas assimilações pode ser pensada através da melancolia, que reverbera um desacordo com o regime heteronormativo imposto, ao mesmo tempo em que revelaria uma desarticulação em relação a comportamentos oficialmente estabelecidos por ordens sociais, cujo aspecto basilar normalizador é a heterossexualidade.

A *priori*, ao traçarmos um brevíssimo histórico da nossa história, considerando a colonização do território brasileiro e dos corpos dos nativos indígenas, já teríamos em mente como o comportamento e gnose europeus incidem sobre o comportamento e gnose do brasileiro e, em certa ordem, desconfiguram as cores locais das expressões das sexualidades daqui. A liberdade do indígena em relação ao próprio corpo e a própria nudez dos indígenas foram vistas como sinais de barbárie e falta de “cultura”<sup>18</sup>, o que configurou, por parte da doxa europeia, os primeiros *topoi* em relação às nossas sexualidades e práticas sexuais. Desde essa época, portanto, o comportamento religioso europeu, assim como os parâmetros eurocêntricos de civilidade e a violência com que eles impunham seus costumes cercearam as percepções das sexualidades do povo daqui pelo povo daqui, através de punições físicas, expulsão de indígenas indisciplináveis dos territórios das tribos e morte daqueles indígenas masculinos que praticavam o sexo entre si, configurando, pela colonização das sexualidades, corpos colonizados utópicos<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> O termo cultura aqui é utilizado entre aspas para mostrar um aspecto importante e relativamente sutil de como a subalternização é imposta em alguns contextos, através, por exemplo, da questão lingüística, como podemos perceber no seguinte excerto de uma recente publicação sobre as questões indígenas: “É preciso ressaltar que o uso da palavra ‘cultura’ no Brasil teve sua origem nas Ciências Sociais ocidentais e que toda vez que utilizamos essa palavra para delimitar ‘culturas indígenas’, por exemplo, estamos empregando um conceito que, até poucos séculos atrás, não era conhecido pelos próprios índios. A expressão foi criada na Europa e adaptada ao universo indígena. Para os índios, o que chamamos de ‘cultura’ equivaleria simplesmente ao conjunto de seus costumes e tradições. O uso indiscriminado da palavra, sem pensar no que ela significa, representa uma espécie de colonização do outro.” (SALES, 2015, p.16).

<sup>19</sup> Conforme podemos apreender de Foucault, o corpo material, presente, localizado, determinado pelo espaço/tempo “é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. Meu corpo, *topia* implacável. [...] Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias. [...] A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, [...] pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporeal. [...]  
Mas há também uma utopia que é feita para apagar os corpos. [...]

Os comportamentos punitivos persistiram ao longo da nossa história e a assimilação do comportamento europeu pelos povos daqui nos parece ser um primeiro mecanismo de auto-preservação. As sexualidades dissidentes ou desviantes da norma europeia, dentre elas, o que se chamava de sodomia, passam a ser denunciadas pelos colonos e pelos próprios indígenas colonizados e punidas pelo Santo Ofício, pelos tribunais da inquisição. Assim, o comportamento europeu se expande nas Américas e o caráter que se impõe como hegemônico desse comportamento passa a reger os hábitos impostos como socialmente aceitos. Nesse contexto, o colonizador percebe, ingenuamente, a colônia como uma heterotopia – um lugar-outro perfeito em que a ordem, os valores e a vida por inteiro podem ser regulamentados aos moldes da metrópole<sup>20</sup>. O princípio homogeneizador que rege essas dinâmicas, pautado na violência, na religião e no âmbito da lei, é mais tarde, reforçado pelo discurso médico, que lê essas sexualidades como doenças – o que implica na criação de outros *topoi* que são associados ainda hoje à homossexualidade masculina. A associação da aids ao comportamento homossexual masculino, por exemplo, catalisa a argumentação médica que lê

---

Porém, a mais obstinada talvez, a mais possante dessas utopias pelas quais apagamos a triste topologia do corpo, nos é fornecida, desde os confins da história ocidental, pelo grande mito da alma. [...] Minha alma durará muito tempo e mais que muito tempo, quando meu corpo vier a apodrecer. Viva minha alma! É meu corpo luminoso, purificado, virtuoso, ágil, móvel, tépido, viçoso; é meu corpo liso, castrado, arredondado como uma bolha de sabão.

Eis então que em virtude de todas essas utopias meu corpo desapareceu! [...]

Mas, na verdade, meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos. [...]

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido [...]; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo. [...] O corpo, fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e, ainda assim, de maneira fragmentária. [...]

Não, verdadeiramente não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*. [...] (FOUCAULT, 2015, p. 7-18).

<sup>20</sup> Em relação ao conceito de heterotopias, Michel Foucault as compõe como espaços outros que têm como regra justapor em um espaço vários outros espaços que, normalmente, seriam incompatíveis e são frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo, elas podem também ser pensadas, em outras nuances, como um livro aberto, que tem, contudo, a propriedade de nos manter de fora. Sobre esse conceito, associado às colônias, Foucault escreve: “[...] Seguramente, as colônias tinham uma grande utilidade econômica, mas existiam valores imaginários que lhes eram agregados e, sem dúvida, estes valores eram devido ao prestígio próprio das heterotopias. Foi assim que, nos séculos XVII e XVIII, as sociedades puritanas inglesas tentaram fundar na América sociedades absolutamente perfeitas; foi assim que no final do século XIX e ainda no começo do século XX, nas colônias francesas, Lyautney e seus sucessores sonharam com sociedades hierarquizadas e militares. Sem dúvida, a mais extraordinária dessas tentativas foi a dos jesuítas no Paraguai. [...]

Com a colônia, temos uma heterotopia que, de certo modo, é ingênua demais para querer realizar uma ilusão.” (FOUCAULT, 2015, p.28-30).

a homossexualidade como doença ou como premissa de um comportamento socialmente doente. Essas correlações podem ampla e recorrentemente ser percebidas na literatura do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu (1948-1996), através de uma resignificação, via melancolia, dos *topoi* apregoados aos homossexuais soropositivos. Metaforica e metonimicamente, esse autor ilustra a melancólica vivência homossexual pautada nas intempéries impostas psicossocialmente pelo discurso heteronormativo e, por meio de uma construção afetivossexual circunscreve essa vivência dentro de uma ótica fatalista, conforme podemos perceber em passagens diversas da obra desse escritor como, por exemplo, neste trecho:

Quando acordou, o sol já não batia no terraço, o que trocado em miúdos significava algo assim como mais-de-duas-da-tarde. Tinha tomado três comprimidos, um pela manhã, outro pelo almoço, outro antes de dormir, só que juntos – e o gosto persistia na boca. *Strawberry*, pensou, e quis então como antigamente ouvir outra vez os Beatles, mas ainda na cama teve preguiça de dar dois passos até o toca-discos, e onde andariam agora, perdidos entre tantas simones e donnas summers, tanto mas tanto tempo, nem gostava mais de maconha. Acariciou o pau murcho, com vontade longe, querendo mandar parar aquele silêncio horrível de apartamento de homem solteiro, a empregada não viria, ele não tinha colocado gasolina no carro, nem descontado cheque, nem batalhado uma trepadinha de fim de semana, nem tomado nenhuma dessas pré-lúdicas providências-de-sexta-feira-após-o-almoço, e precisava. Precisava inventar um dia inteiro ou dois, porque amanhã é domingo e segunda-feira ninguém sabe o quê” (ABREU, 2005, p. 144).

Na modernidade, com o adensamento das cidades, o surgimento e aprimoramento de tecnologias e a crescente segmentação das classes sociais nos processos de produção, novas dinâmicas de controle e contenção sociais se instauram. A necessidade de mão de obra para as indústrias configura-se como um dos principais elementos reguladores das condutas sexuais e, com isso, a socialização das condutas de procriação reforça, através da medicalização e psiquiatrização de certos comportamentos sexuais<sup>21</sup> como, por exemplo, o homossexual (homossexualismo), os preceitos heteronormativos. Dessa forma, novos *topoi* em relação à

---

<sup>21</sup> As ideias sumarizadas nesse trecho foram pensadas a partir da leitura de *História da sexualidade 1: A vontade de saber*, escrito por Michel Foucault (2017), e encontram eco em: “A homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido. Categorizado e nomeado como desvio da *norma*, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer. Ousando se expor a todas as formas de violência e rejeição social, alguns homens e mulheres contestam a sexualidade legitimada e se arriscam a viver fora de seus limites.” (LOURO, 2008, p. 29).

percepção heteronormativa acerca da homossexualidade masculina são criados e outros já existentes, reforçados.

As religiões, nesse contexto, exercem também importante papel na divulgação desses valores normativos e, conseqüentemente, dos *topoi* baseados, por exemplo, na pseudo-impossibilidade de os homossexuais poderem reproduzir ou constituir famílias. A configuração familiar burguesa, através do matrimônio religioso, pode ser pensada como uma forma de criar alianças e relacionar o conceito de posse ao micro e macrocosmo, em esferas que se organizam através do poder de um corpo “de classe”. Esse corpo de classe é constituído a partir da valoração de um corpo específico, com uma saúde, higiene, descendência e uma raça particulares, caracterizando, assim, pelo conceito de família burguesa, um caráter de distinção de classe, uma espécie de ideal romântico, aqui, atualizado pela tentativa de organização e hierarquização social (FOUCAULT, 2017). O poder de classe se reafirma a partir da reafirmação desses parâmetros heteronormativos de comportamento e constitui, assim, um corpo utópico burguês frágil. Uma interessante ilustração da fragilidade da constituição desse corpo burguês utópico pode ser percebida no excerto a seguir retirado do livro/tese *Teorema*, escrito por Pier Paolo Pasolini, publicado em 1968.

A conversa que Paulo quer encetar é sem dúvida grave (o jovem está um pouco distraído com a direção, preocupado em fazer as curvas); mas falta-lhe coragem, exatamente como a um menino.

Falar? Mas será que, também ele, não precisa *agir antes de decidir*? Não é ele, em relação aos seus filhos e à sua mulher, o campeão de uma autenticidade que faz de um homem um burguês, esculpido na sua respeitabilidade e nas suas regras (já agora naturais) como uma estátua no mármore? Falar sobre problemas, em vez de sentimentos verdadeiros ou desejos, não é um pretexto?

O corpo do hóspede está junto de Paulo, intato e forte como o de um camponês; e, além disso, tem aquele prestígio proveniente do fato de ser ele um rapaz burguês e culto (e, portanto, com um forte sentimento da própria dignidade). O corpo de um camponês pode ser, efetivamente, tocado e acariciado, porque não tem defesas, é como um cão em relação ao dono, não tem (à sua frente) princípios morais a defender; sobretudo, não é capaz de ironia; é, em suma, alguém que sabe apesar de si mesmo, alguém obediente.

Entretanto, o corpo do hóspede, rico em carnes mas sem nenhuma flacidez, abundante mas puro, em suma, cheio de fecundidade filial, arde ali do lado, ao volante, como se estivesse nu, da graça do tórax e dos braços tesos à violência das coxas apertadas pelas pregas do tecido leve.

O pai – Paulo! – o contempla, e, *antes de decidir*, acaricia-o.

De leve, faz sua mão – que jamais acariciou alguém, além da mulher ou de uma série de amantes belas e elegantes – percorrer os cabelos, o pescoço, os ombros. O hóspede sorri, feliz, sem nenhuma surpresa, com o seu sorriso infantil e generoso.

Vira-se, ao contrário, radioso em direção a Paulo, dando logo à carícia que recebeu uma festiva naturalidade; mostra-se agradecido; e o recompensa



com a sua juvenil alegria, quase com humildade, exatamente como alguém que tivesse nascido numa classe inferior – faz-lhe entender que não há violação ao que quer que seja naquele gesto, que para um burguês é insensato. Todavia, naquele sorriso não brilha por um instante sequer a doçura de quem se entrega. Ao contrário, só há a segurança de quem dá. Isso torna Paulo ainda mais filho. Aquela carícia indecisa (da qual a mão logo foi retirada) não é sinal de posse, mas uma súplica a quem possui. Ora, Paulo é um desses homens habituados à posse. Na sua vida inteira (por nascimento e posição), ele sempre possuiu; não lhe passou pela cabeça, nem por um instante, *a suspeita de não possuir* (PASOLINI, 1987. p. 78-79).

Ainda nesse contexto, o texto de Pasolini entra em embate com textos cujas composições ao mesmo tempo que são apresentadas como um importante instrumento regulador, também podem ser utilizadas para, em certa ordem, subverterem o sistema normatizador. A observação do cotidiano na modernidade, ligada aos aspectos relacionados ao risco corporal – proveniente, por exemplo, de um crescimento urbano caótico – e ao surgimento de várias tecnologias, encontram na experiência visual uma associação à mobilidade social (SINGER, 2001). A diversidade dos experimentos visuais é apropriada por uma escrita literária mercadológica que, ao mesmo tempo que exaltar essa mobilidade, irá recriar e delimitar papéis sociais em prol de uma organização social de controle não só desses papéis, como também de espaços físicos e virtuais, cerceando ou ampliando a atuação do indivíduo moderno, conforme o lugar econômico social na estratificação social que este ocupa nesse contexto.

Assim, as literaturas desse momento são expressas, através de diferentes formas, como por exemplo, a da escrita folhetinesca<sup>22</sup>, como “um produto típico do capital, oriundo da necessidade de se coletarem dados e de se catalogar um mundo que começava a crescer

---

<sup>22</sup> A expressão “escrita folhetinesca” é utilizada aqui a partir da relação estabelecida entre o gênero literário “folhetim”, quando este é associado aos panoramas, aos dioramas e à visualidade das técnicas e aparatos na modernidade, conforme se depreende das seguintes passagens: “Essa nova técnica cria uma relação diferente com a paisagem. Tal como as construções de ferro e vidro procuravam fazer da cidade uma paisagem – ‘um mundo em miniatura’ – ,os panoramas tentavam se transformar, mediante artificios técnicos, em ‘teatros de uma imitação perfeita da natureza’. Os painéis reproduzem, minuciosamente, toda a cidade. ‘Rua por rua, casa por casa.’ Por isso, chamavam-se panoramas. Essa determinação a tudo ver, compartilhada pela literatura de folhetim, a obsessão classificatória do colecionismo, é a mesma dos aparelhos de olhar que proliferavam na mesma época. Todos buscam a miragem da visão total. [...] A comparação com a literatura de folhetim – espécie de ‘dioramas morais’ – , feita primeiro com a experiência do *flâneur*, é válida também para os panoramas. O estilo, a diversidade e, sobretudo, a técnica de construção das fisiologias, o sistema de catalogação que distribui todas as coisas num painel, encontram um equivalente perfeito nos panoramas. ‘O primeiro plano, visualmente elaborado, mais ou menos detalhado, do diorama tem seu correspondente na roupagem folhetinesca dada ao estudo social, constituindo um amplo pano de fundo análogo à paisagem.’ Uma disposição espacial onde tudo tem lugar, que teria sua forma acabada na ‘pintura mecânica’” (PEIXOTO, 2004, p.111).

desordenadamente. Ela funciona como um dispositivo de ordenamento do olhar e do desejo” e “se apresenta como um sistema administrativo das coisas, tentando aproximá-las das funções determinadas socialmente, condicionando-as a espaços fixos e organizados.” (FONSECA, 2016, p.100).

O capitalismo, aqui, abrange globalmente um comportamento específico que, mais tarde, irá se reconfigurar conforme forem surgindo novas leis de mercado e, dentro desse arcabouço, também a literatura irá reverberar a heteronormatividade e os *topoi* em relação à homossexualidade instaurados pelo mercado no contexto da modernidade e após esse momento. O poder de dominação do mercado e a literatura enquanto mercado constituem-se, portanto, como elementos de um fenômeno psicossociológico cuja potência dos aspectos reguladores sociais não só ditam regras, como também estabelecem limites de atuação de certos grupos dentro de macro, micro ou não-espacos, absorvendo ou descartando o que interessa a esse mercado. Alguns teóricos concebem, por exemplo, a publicação em folhetim, na modernidade, como um dos exemplos da literatura enquanto mercado e instrumentalização do comportamento burguês<sup>23</sup>.

Nossa exposição até aqui e doravante pauta-se, portanto, nas duas importantes teses<sup>24</sup> para os estudos das críticas culturais levantadas por Walter Dignolo na introdução para “Histórias locais/projetos globais”. Teses essas que se desenvolvem a partir da percepção do quão complexas são as relações conflituosas que se estabeleceram e se estabelecem nas nações às quais processos de subalternização foram e são impostos e mostram como a apropriação, o apagamento, a assimilação e a resistência podem ser analisados a partir do que Dignolo conceitua como “gnose liminar”.

---

<sup>23</sup> Ver HUPPES, Ivete. *Melodrama. O gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

<sup>24</sup> “Que as modernidades coloniais, ou ‘modernidades subalternas’ como Coronil (1997) prefere rotulá-las, num período que se expande de fins do século 15 até a etapa inicial da globalização, constituíram um arcabouço e uma concepção do conhecimento baseado na distinção entre a epistemologia e a hermenêutica e, ao fazê-lo, subalternizaram outros tipos de conhecimento, é a principal tese deste livro. Esse longo processo de subalternização do conhecimento está sendo radicalmente transformado por novas formas dos conhecimentos para as quais o que foi subalternizado e considerado interessante apenas como objeto de estudo passa a ser articulado como novos *loci* de enunciação. Essa é a segunda tese deste livro. A primeira é explorada por meio de uma crítica cultural de configurações históricas; a segunda, pelo exame da emergência de novos *loci* de enunciação, descritos como ‘gnose liminar’, argumentando-se que a ‘gnose liminar’ é a razão subalterna lutando para colocar em primeiro plano a força e a criatividade de saberes, subalternizados durante um longo processo do planeta que foi, simultaneamente, o processo através do qual se construíram a modernidade e a razão moderna.” (MIGNOLO, 2003, p. 36).

Nesse sentido, importa ressaltar como a escrita melodramática europeia, característica do período moderno, da qual é herdeira a escrita folhetinesca brasileira, irá atualizar hibridamente características da tragédia e da literatura dramática clássicas, mas não sem incorporar esses elementos à ordem social da modernidade. Os mesmos temas e os padrões antitéticos morais clássicos ganham aqui um fôlego novo, incorporando as novidades tecnológicas modernas, tanto na apresentação desses temas e padrões, quanto na percepção dessa vivência moderna. A capacidade mercadológica mutável do melodrama em assimilar novidades é creditada ao intuito de garantir a simpatia do espectador/leitor, e, com isso, ao mesmo tempo em que instrumentaliza esses receptores para a percepção de supostos novos valores ditados pela modernidade, atualiza valores moralizantes antigos. Assim, a publicação em folhetim no Brasil, ou ainda, a escrita literária em formato de livro com características folhetinescas, prepara o leitor e o condiciona a uma atuação em ambientes “oficiais” da modernidade, relegando à margem – social e econômica – todo e qualquer comportamento que não se adéque a essa atuação normalizante. As leis do mercado nesse contexto regerão, com isso, tanto a produção quanto a recepção dessas obras, assim como o comportamento padrão; e a escrita melodramática, como expressão desse mercado, irá incorporar ou descartar aspectos, (re)criando atrativos, conforme seja conveniente às finalidades socioreguladoras dessa escrita-mercado<sup>25</sup>. Dessa forma, ao mesmo tempo em que esse tipo de escrita se impõe como uma forma discursiva, uma estratégia reguladora, ela é absorvida e utilizada para que as narrativas suprimidas venham à tona, o que, por sua vez, é novamente absorvido pelo hegemônico para uma vez mais conter uma potência discursiva revolucionária, conforme nos apontam Jean Baudrillard (1991, 2004) e Raymond Williams (1979, 2014)<sup>26</sup>.

Embora não compartilhem da mesma base etimológica, a melancolia e o melodrama têm, no percurso histórico, caminhos convergentes. A permanência seria, no viés de análise aqui pretendido, o elemento comum que coloca ambos no mesmo *continuum*, uma vez que o discurso homossexual, via melancolia, seria resultado da imposição do discurso heteronormativo, via literatura melodramática. A assimilação e resignificação são características tanto do melodrama quanto da expressão literária homossexual através da melancolia. Caracterizada por um estado psíquico de fraqueza física e de falta de entusiasmo, a melancolia pode ser pensada como algo semelhante ao processo do luto, mas sem haver

---

<sup>25</sup> As ideias expressas nesse parágrafo foram sumarizadas a partir da leitura de *Melodrama – o gênero e sua permanência* (HUPPES, 2000).

<sup>26</sup> Retomar notas de rodapé número 9 e 11.

necessariamente uma morte (a não ser uma morte ou perda narcisista) – retomamos aqui, o sentido do conceito de sobrevivência. A melancolia seria uma espécie de consequência da subalternização, um apequenamento do sujeito, a obrigatoriedade de aceitação de uma imposição triste de uma condição antígena que antecede esse sujeito, que é pré-discursivamente construída por parâmetros hegemônicos por uma pseudonaturalização de corpos sociais heteronormativos não-dissonantes. Pessoas com sintomas de melancolia falam de si próprias como "inúteis socialmente" e "incapazes de amar". Assim, ao reforçar os parâmetros heteronormativos, o mercado e a literatura minam a vivência homossexual, silenciam-na ou a limitam. A melancolia, aqui, contrai um duplo sentido, portanto; enquanto sensação, ela é consequência dessas imposições heteronormativas, mas enquanto expressão literária, associada à homossexualidade, ela pode ser pensada como um discurso contra-hegemônico do subalternizado, um mecanismo de resistência, quando o sujeito dela se apropria. Importa para nossa argumentação, também, estarmos atentos à associação, na prática médica, da percepção da melancolia ao diagnóstico de certos distúrbios mentais.

Para estabelecermos a relação entre história e literatura e os embates entre as gnosés europeias, brasileiras, heteronormativas, homossexuais, assim como as correlações entre os processos de resistência e subalternizações, pensaremos como objetos de análise o romance contemporâneo *Nossos ossos*, publicado por Marcelino Freire em 2013 – e a leitura de algumas estratégias de escrita e enunciação presentes nesse romance – e também os romances, escritos durante o período da modernidade, *O Ateneu* de Raul Pompéia, *Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha e *O cortiço* de Aluísio Azevedo – e a leitura de outros mecanismos de escrita utilizados nesses romances –, assim como buscaremos certas referências em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. A correlação entre essas obras, pensada através dos personagens homossexuais nelas presentes, permite-nos vislumbrar os meandros sobre os quais os *topoi* são vinculados a tipificações e comportamentos específicos e, com isso, delimitam espaços sociais de atuação, além de iluminarem, também, questões acerca da sobrevivência, da melancolia e da permanência no âmbito dessas relações.

Embora, das obras literárias aqui selecionadas, somente *O Ateneu* tenha sido publicado em folhetim, em 1888, na *Gazeta de Notícias* no Rio de Janeiro, a escolha dos outros romances para esta análise justifica-se – além de, por fatores comuns já listados – pela absorção que o gênero melodrama faz de outras expressões literárias. Essa absorção ocorre, por exemplo, a partir de reconfigurações, do uso estratégico de elementos como a

monitoração das respostas desejadas, da atualização de ordens antigas, da idealização e também pelos desdobramentos e permanência desse gênero – como se observa na emergência dessa escrita reconfigurada na sociedade de consumo. O melodrama é reflexivo, caminha para adiante e para trás, persiste e dessa forma, também tem características assimiladas por escritas excluídas, como estratégia para vocalizar tentativas de invisibilidade, para reparação de injustiças – aspecto esse também constitutivo da temática melodramática<sup>27</sup>.

Ao considerarmos características gerais das escritas pensadas como naturalistas e românticas como, por exemplo, o distanciamento do narrador em terceira pessoa, o caráter determinista e fatalista que configura as tipificações dos personagens ou ainda a idealização social como, por exemplo, as que se depreendem dos romances românticos brasileiros, notamos que essas características da escrita literária europeia presentes nos romances daqui, ao contraírem nuances locais, não poderiam ser lidas sobre os mesmos parâmetros das escritas modelares de lá. Lá e aqui são configurações geográficas díspares que regem percepções diferentes, embora tentem se configurar a partir do mesmo processo homogeneizador da organização social imposta pelo mercado. Assim, ao pensarmos, por exemplo, as questões raciais e as questões econômicas, os jogos de dominação preveem, a partir da diferença colonial, uma modificação por um lado, da percepção, ao mesmo tempo em que tentará a todo custo impor uma uniformização.

O adensamento das cidades aqui não se deu da mesma forma que na Europa, assim como também não são similares as questões raciais. Os cortiços e a miscigenação racial e cultural mostram como a estratificação das classes no Brasil, no nosso cenário na modernidade, possui características particulares e, com isso, reverberam singularidades locais. Se por um lado podemos ler certos *topoi* importados da Europa em relação ao homossexual masculino nos personagens da nossa literatura, por outro, a reconfiguração local desses *topoi* ilustra um descompasso em relação à matriz colonizadora nessas tipificações uniformizadoras.

---

<sup>27</sup> “Por excelência moderno, o melodrama busca deliberadamente a sintonia com o grande público, identificando nessa adesão caminho para o sucesso. Quem lhe assegura a continuidade é a recepção positiva. Representações ligadas a estéticas muito diferentes continuam a recorrer ao modelo melodramático, ainda quando seguem propostas estéticas divergentes.” (HUPPES, 2000, p.23). Ainda sobre esses aspectos, a autora continua: “Adotando uma peculiar linha de progressão, o melodrama se mantém aberto para incorporar sempre novos desdobramentos em vez de prefigurar o desfecho e de perseguir-lo em linha reta. A hipótese de distender a história é uma alternativa continuamente à disposição do criador. Para o espectador, a possibilidade de sobreviverem novos episódios permanece como uma suspeita e uma inquietação a lhe instigar o interesse. Sentimentos que, de resto, não o abandonarão até as cortinas fecharem, e que responde pelo estado de vigília ininterrupto a que fica submetido.” (HUPPES, 2000, p.29).

Os personagens Albino de *O cortiço* e Aleixo de *Bom-Crioulo* são descritos a partir do “excesso” de asseio, do zelo com a aparência e vestes, ou ainda, através do aspecto natural de uma beleza física quase europeia, bastante semelhante às descrições do Dorian Gray do escritor e dramaturgo irlandês Oscar Wilde, o que os compõe, *a priori*, como corpos frágeis e desejáveis nas narrativas e os fazem ser associados ao corpo feminino subjugado pela dominação masculina<sup>28</sup>. Nas passagens abaixo, as descrições dos personagens são consoantes com esses aspectos:

Muitas lavadeiras tinham ido para o portão, olhar quem passava; ao lado delas o Albino, vestido de branco, com o seu lenço engomado ao pescoço, entretinha-se a chupar balas de açúcar, que comprara ali mesmo ao tabuleiro de um baleiro freguês do cortiço. (AZEVEDO, 1998, p. 64).

[...] E ele, o pálido lavadeiro, sempre com o seu lenço cheiroso à volta do pescocinho, a sua calça branca de boca larga, o seu cabelo mole caído por detrás das orelhas bambas, preocupava-se muito em arrumar tudo isso, eternamente, como se esperasse a cada instante a visita de um estranho. [...]. (AZEVEDO, 1998, p. 203).

[...] Aleixo surgia-lhe agora em plena e exuberante nudez, muito alvo, as formas roliças de calipígio ressaltando na meia sombra voluptuosa do aposento, na penumbra acariciadora daquele ignorado e impudico santuário de paixões inconfessáveis... Belo modelo de efebo que a Grécia de Vênus talvez imortalizasse em estrofes de ouro límpido e estátuas duma escultura sensual e pujante. Sodoma ressurgia agora numa triste e desolada baiúca da Rua da Misericórdia, onde àquela hora tudo permanecia numa doce quietação de ermo longínquo.

– Veja logo..., murmurou o pequeno, firmando-se nos pés.

Bom-Crioulo ficou extático! A brancura láctea e maciça daquela carne tenra punha-lhe frêmitos no corpo, abalando-o nervosamente de um modo estranho, excitando-o como uma bebida forte, atraindo-o, alvoroçando-lhe o coração. Nunca vira formas de homem tão bem torneadas, braços assim, quadris rijos e carnudos como aqueles... Faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher!... Que beleza de pescoço, que delícia de ombros, que desespero!...

---

<sup>28</sup>Sobre esse aspecto, Pierre Bourdieu escreve: “SE A RELAÇÃO SEXUAL se mostra como uma relação social de dominação é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque esse princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como o desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. No caso em que, como se dá nas relações homossexuais, a reciprocidade é possível, os laços entre a sexualidade e o poder se desvelam de maneira particularmente clara, e as posições e os papéis assumidos nas relações sexuais, ativos ou passivos principalmente, mostram-se indissociáveis das relações entre as condições sociais que determinam, ao mesmo tempo, sua possibilidade e sua significação. A penetração, sobretudo quando se exerce sobre um homem, é uma das afirmações da *libido dominandi* que jamais está de todo ausente na libido masculina. Sabe-se que em inúmeras sociedades, a posse homossexual é vista como um manifestação de ‘potência’, um ato de dominação (exercido como tal, em certos casos, para afirmar a superioridade ‘feminizando’ o outro) [...]” (BOURDIEU, 2017, p. 38).

Dentro do negro rugiam desejos de touro ao presentir a fêmea... Todo ele vibrava, demorando-se na idolatria pagã daquela nudez sensual como um fetiche diante de um símbolo de ouro ou como um artista diante duma obra-prima. Ignorante e grosseiro, sentia-se, contudo, abalado até os nervos mais recônditos, até às profundezas do seu duplo ser moral e físico, dominado por um quase respeito cego pelo grumete que atingia proporções de ente sobrenatural a seus olhos de marinheiro rude.

[...] Achava uma graça infinita naquele pedacinho de homem vestido de marinheiro, alvo e louro, sempre muito bem penteado, o cabelo sedoso, os borzeguins lustrosos, todo ele cheirando a essência, como uma rapariga que se vai fazendo mulher... (CAMINHA, 2009, p. 56-57).

Nesse sentido, esse corpo masculino homossexual, ao ser associado ao corpo feminino, é duplamente subjugado e silenciado pelo patriarcado e é imposto a esse corpo, subalternizações em moldura, obviamente, amplificadas pelas diferentes condições econômicas. Essa linha argumentativa ilustra alguns aspectos das sexualidades no Ocidente e mostra como se configuraram e, em certa ordem, ainda se configuram, algumas imposições de poder, passíveis de serem percebidas a partir da ressignificação do que é exposto por Spivak<sup>29</sup>.

Essas características de associação entre o masculino submetido e o feminino subjugado, ambos subalternizados, são componentes de *topoi* associados ainda hoje ao corpo homossexual masculino e, em muitos casos, são a base da violência a que esse corpo é submetido. Nos casos de Albino e Aleixo, violências são contra eles perpetradas como formas de delimitar um comportamento masculino de dominação em relação a um comportamento masculino de submissão.

Em casa de Rita Baiana a animação era inda maior. Firmo e Porfiro faziam o diabo, cantando, trocando bestialógicos, arremedando a fala dos pretos cassanges. Aquele não largava a cintura da mulata e só bebia no mesmo copo com ela; o outro divertia-se a perseguir o Albino, galanteando-o afetadamente, para fazer rir à sociedade. O lavadeiro indignava-se, dava o cavaco. Leocádia, a quem o vinho produzia delírios de hilaridade, torcia-se em gargalhadas, tão fortes e sacudidas que desconjuntavam a cadeira em que ela estava [...]. (AZEVEDO, 1998, p. 73).

Albino, esse, coitado! é que não comia quase nada e o pouco que conseguia meter no estômago fazia-lhe mal. Rita, para bulir com ele, disse que semelhante fastio era gravidez com certeza.

– Você já começa, hein?... balbuciou o pobre moço, esgueirando-se com a sua xícara de café.

---

<sup>29</sup> “Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização. Essas considerações poderiam revisar cada detalhe de julgamentos que parecem válidos para uma história da sexualidade no Ocidente.” (SPIVAK, 2014, p. 157).

– Olha, cuidado! gritou-lhe a mulata. Pouco café, que faz mal ao leite, e a criança pode sair trigueira!

O Albino voltou para dizer muito sério à Rita que não gostava dessas brincadeiras.

Alexandre, que havia acendido um charuto, depois de oferecer outros, galantemente, aos companheiros, arriscou, para também fazer a sua pilhéria, que o sonso do Albino fora pilhado às voltas com a Bruxa no capinzal dos fundos da estalagem, debaixo das mangueiras.

Só a Leocádia achou graça nisto e riu a bandeiras despregadas. Albino declarou, quase chorando, que ele não mexia com pessoa alguma, e que ninguém, por conseguinte, devia mexer com ele.

– Mas afinal, perguntou Porfiro, é mesmo exato que este pamonha não conhece mulher?...

– Ele é quem pode responder! acudiu a mulata. E esta história vai ficar hoje liquidada! Vamos lá, ó Albino! confessa-nos tudo, ou mal te terás de haver com a gente!

– Se eu soubesse que era para isto que me chamaram não tinha vindo cá, sabe? gaguejou o lavadeiro, amuado. Eu não sirvo de palito!

E ter-se-ia retirado chorando, se a Rita não lhe cortasse a saída, dizendo, como se falasse a uma criatura do seu sexo, mais fraca do que ela:

– Ora não sejas tolo! Deixa-te ficar aí! Se deres o cavaco é pior!

Albino limpou as lágrimas e foi sentar-se de novo. (AZEVEDO, 1998, p. 77-78).

[...] Ficavam em ceroulas, ele e o negro, espojavam-se à vontade na velha cama de lona, muito fresca pelo calor, a garrafa de aguardente ali perto, sozinhos, numa independência absoluta, rindo e conversando à larga, sem que ninguém os fosse perturbar – volta na chave por via das dúvidas...

Uma cousa desgostava o grumete: os caprichos libertinos do outro. Porque Bom-Crioulo não se contentava em possuí-lo a qualquer hora do dia ou da noite, queria muito mais, obrigava-o a excessos, fazia dele um escravo, uma “mulher-atoa” propondo quanta extravagância lhe vinha à imaginação. Logo na primeira noite exigiu que ele ficasse nu, mas nuzinho em pêlo: queria ver o corpo...

Aleixo amuou: aquilo não era cousa que se pedisse a um homem! Tudo menos *aquilo*. Mas o negro insistiu: Ninguém o levava a capricho: – Ou bem que somos ou bem que não somos... – Que asneira! fez o grumete. Por-se agora nu em pêlo defronte do Bom-Crioulo! Está visto que tinha vergonha.

– Vergonha de quê? – tornou o outro. Não és homem como eu? Donde veio essa vergonha!

– Decerto!...

– Ora, deixa-te de luxo, menino, vamos: tira a roupa...

Havia luz no quarto, uma luz mortiça no topo de uma vela de sebo.

– Nem se vê nada..., fez Aleixo choramingando, sem lágrimas.

– Sempre há de se ver alguma coisa...

E o pequeno, submisso e covarde, foi desabotoando a camisa de flanela, depois as calças, em pé, colocando a roupa sobre a cama, peça por peça.

Estava satisfeita a vontade de Bom-Crioulo. (CAMINHA, 2009, p. 56-57).

Em Dorian Gray, os mesmos aspectos físicos de beleza e zelo com a imagem são utilizados como estratégias de conquista de *status* e de dominação, pelo dominado, do masculino dominador por meio da apreensão do desejo que este nutre em relação àquele, assim como também o faz Aleixo em certos momentos da narrativa de *Bom-Crioulo*.



E triste, desesperado, maldizendo a natureza na linguagem torpe das galés, ergueu-se e foi juntando a roupa de cama bruscamente, atabalhoadamente, como se alguém houvesse concorrido para a sua “desgraça”.

Entrou pelo dia com ares de quem não quer se incomodar, o semblante carregado numa sombria expressão de aborrecimento, falando pouco e em tom grosseiro, ameaçando: – que o deixassem, que o deixassem; não queria brincadeira; ainda rachava a cabeça dum!

Os outros pediam-lhe desculpa, humilhavam-se, adulavam-no, porque sabiam que “o negro era meio doido”.

À tarde, porém, esse estado nervoso amainou, graças ao Aleixo que lhe fora perguntar, com certo interesse e com uma meiguice na voz de adolescente, se ele, Bom-Crioulo, estava disposto a ir a terra.

– Por que não? Já estava concedida a licença.

– Ah! Pensei que tinha se esquecido.

– Qual esquecido! Pois eu não te disse que hoje mesmo havíamos de arranjar nosso ninho?

E muito carinhoso:

– Espero em Deus estrear hoje...

Faltava, entretanto, a licença do grumete. Aleixo não se animava a pedir que o deixassem ir a terra, com receio de uma negativa. Bom-Crioulo encorajou-o. – Não fosse tolo! Isso a gente dizia que voltava logo, que era um instante, ou então forjava qualquer história...

– Dize ao imediato que tens um padrinho rico em terra, uma cousa assim...

Aleixo criou ânimo, e daí a pouco voltava muito satisfeito, risonho, dando pinchos.

– Não havia nada como a gente ser um menino bonito! Até os oficiais gostavam...

Bom-Crioulo é que não gostou da pilhéria. Ferrou o olhar no pequeno – hum! hum! – como para o fulminar. Mas o grumete corrigiu prontamente – Brincadeira, menino, brincadeira... Pois não se podia brincar?

– Isso não são brinquedos, repreendeu o negro. Eu quando gosto de uma pessoa gosto mesmo e acabou-se! Já lhe disse que ande muito direitinho...

(CAMINHA, 2009, p. 48-49).

A utilização estratégica da beleza – mecanismo associado a uma forma de resistência e manipulação feminina à dominação patriarcal, uma vez que às mulheres foi, intensamente, e é, na nossa contemporaneidade, em outras nuances, cerceado o espaço de atuação social – é aqui ressignificada pelo próprio homossexual masculino como estratégia de auto-preservação ou exercício de poder dentro de um contexto de subalternização. Se por um lado, a dominação masculina impõe um ideal de beleza herdado dos parâmetros europeus e cria *topoi* a partir desse local de poder hegemônico eurocêntrico, por outro, essa mesma imposição é o que possibilita ao colonizado/subalterno a absorção e ressignificação desses *topoi* como mecanismos restritos de insurreição. Por meio desta passagem de Bom-Crioulo, podemos perceber esses aspectos:

Aleixo estava satisfeitiíssimo com a vida que ia levando naquele céu aberto da corveta, querido, estimado por todos, invejado por meia dúzia. Nada lhe faltava, absolutamente nada. Era mesmo uma espécie de príncipezinho entre

os camaradas, o “menino bonito” dos oficiais, que o chamavam de “boy”. Habitando-se depressa àquela existência erradia, foi perdendo o acanhamento, a primitiva timidez, e quem o visse agora, lesto e vivo, acudindo à manobra, muito asseado sempre na sua roupa branca, o boné de um lado, a camisa um pouquinho decotada na frente, deixando ver a cova do pescoço, ficava lhe querendo bem, estimava-o deveras. Essa metamorfose rápida e sem transição perceptível, foi obra de Bom-Crioulo, cujos conselhos triunfaram sem esforço no ânimo do grumete, abrindo-lhe na alma ingênua de criança o desejo de conquistar simpatias, de atrair sobre a sua pessoa a atenção de todos. [...]

Bom-Crioulo compreendeu o efeito da experiência e tratou de completar a “educação” do marinheiro. Ensinou-lhe como se dava laço na gravata... (gravata não, dizia ele, isso não se chama gravata, chama-se *lenço*...); aconselhou-o que nunca usasse o boné no meio da cabeça: – Um marinheiro deve usar o boné de lado, com certa graça...

E a camisa? – Oh, a camisa devia ser um bocadinho aberta para mostrar a debaixo, a de meia. O hábito faz o monge.

O grumete aceitava tudo com um ar filial, sem procurar a razão de todo esse esmero. Via marinheiros imundos, mal vestidos, cheirando a suor, mas eram poucos. Havia os que até usavam essências no lenço e óleo no cabelo.

No fim de alguns dias Aleixo estava outro e Bom-Crioulo contemplava-o com esse orgulho de mestre que assiste ao desenvolvimento do discípulo.

Um belo domingo, em que todos deviam se apresentar com uniforme branco, segundo a tabela, o grumete foi o último a subir para a mostra. Vinha irrepreensível na sua *toilette* de sol, a gola azul dura de goma, calças boca-de-sino, boné de um lado, coturnos lustrosos.

Bom-Crioulo, que já estava em cima, na tolda, assim que o viu naquela pompa, ficou deslumbrado e por um triz esteve fazendo uma asneira. Seu desejo era abraçar o pequeno, ali na presença da guarnição, devorá-lo de beijos, esmagá-lo de carícias debaixo do seu corpo. – Sim senhor! Parecia uma menina com aquele traje. Estava mesmo apto! Então o espelhinho sempre servira, hein?

E com um gesto rápido, nervoso, disfarçando a concupiscência:

– Bonitinho!

O pequeno, longe de se amuar com o gracejo, mirou-se d’alto a baixo, risonho, deu um muxoxo e seguiu para a forma sem dizer palavra. (CAMINHA, 2009, p. 35-36).

Albino também se utilizará desses *topoi* baseados na fragilidade do corpo homossexual masculino para passar despercebidamente no contexto do cortiço, incitando nos outros personagens a percepção de si como um corpo frágil, queixoso, doente e não ameaçador no contexto do cortiço; agindo assim, ele se auto-preserva.

Fechava a fila das primeiras lavadeiras, o Albino, um sujeito afeminado, fraco, cor de espargo cozido e com um cabelinho castanho, deslavado e pobre, que lhe caia, numa só linha, até ao pescocinho mole e fino. Era lavadeiro e vivia sempre entre as mulheres, com quem já estava tão familiarizado que elas o tratavam como a uma pessoa do mesmo sexo; em presença dele falavam de coisas que não exporiam em presença de outro homem; faziam-no até confidente dos seus amores e das suas infidelidades, com uma franqueza que o não revoltava, nem comovia. Quando um casal brigava ou duas amigas se disputavam, era sempre Albino quem tratava de

reconciliá-los, exortando as mulheres à concórdia. (AZEVEDO, 1998, p. 46).

As tentativas de invisibilização pelos outros e por si mesmo como mecanismo de defesa do personagem Albino são tão intensas que o distanciamento do narrador, no âmbito da escrita naturalista, chega às vias de não informar claramente ao leitor qual o destino do personagem no fim da narrativa. Ao considerarmos que o determinismo social é um importante elemento dessa escrita, podemos ler que a tentativa de manutenção da postura homossexual aqui só seria possível no não-lugar, em uma espécie de construção e imposição de uma desimportância<sup>30</sup> desse tipo de corpo social.

Em *Bom-Crioulo*, sob essa mesma leitura, Aleixo, ao se associar a D. Carolina, em uma relação heterossexual, colocando em suspensão a homossexualidade, recupera seu *status*; ao passo que a derrocada de Amaro, o Bom-Crioulo, dá-se justamente por este insistir no amor, afetividade e desejo sexual por Aleixo. Amaro perde tudo o que havia tão arduamente conquistado pelo poder da força de sua raça negra, perdendo, inclusive, a liberdade, a saúde física e mental e a visibilidade social. Aqui, adicionada à questão, problemática para a escrita naturalista, da associação entre diferentes raças, outro impeditivo está na associação sexual-afetiva entre pessoas do mesmo gênero, catalisando a “abjeção”<sup>31</sup>, – na interseccionalidade<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Sobre a “desimportância” dos corpos sociais, construídos como abjetos, Judith Butler escreve: “Freud argumenta que ‘o ego é, primeiramente e acima de tudo, um ego corporal’ [...]. Além disso, eu argumentaria, essa morfologia imaginária não é uma operação pré-simbólica ou pré-social, mas é, ela própria, orquestrada através de esquemas regulatórios que produzem possibilidades morfológicas inteligíveis. Esses esquemas regulatórios não são estruturas intemporais, mas critérios historicamente revisáveis de inteligibilidade que produzem e submetem corpos que pesam [que têm importância].” (BUTLER, 2016, p.168). Ainda nesse sentido, a autora acrescenta: “[...] corpos que fracassam em se materializar fornecem o ‘exterior’ – quando não o apoio – necessário, para os corpos que, ao materializar a norma, qualificam-se como corpos que pesam [que importam, que têm importância].” (BUTLER, 2016, p.170). Sobre a opção pela adoção da expressão “corpos que pesam”, na versão do texto em português, publicado no livro de Guacira Lopes Louro, temos a seguinte nota do tradutor: “Traduzi o título deste ensaio, dado a partir do título do livro de onde foi extraído, *Bodies that matter*, como ‘Corpos que pesam’ para conservar parte do jogo que a autora faz com a palavra ‘matter’. Em inglês o verbo ‘to matter’ significa ‘importar’, ‘ter importância’ e o substantivo ‘matter’ significa, entre outras coisas, ‘matéria’. ‘Bodies that matter’, portanto, pode ser traduzido, literalmente, como ‘Corpos que importam’, ‘Corpos que têm importância’, mas esta tradução deixa fora, evidentemente, o jogo com ‘matéria’, palavra importante para a argumentação da autora. O ‘pesam’ de ‘Corpos que pesam’ apenas obliquamente evoca a ‘matéria’ enfatizada pela autora, ao evocar uma propriedade da matéria, o ‘peso’.” (LOURO, 2016, p.171).

<sup>31</sup> “Estas atribuições ou interpelações alimentam aquele campo de discurso e poder que orchestra, delimita e sustenta aquilo que pode legitimamente ser descrito como ‘humano’. Nós vemos isto mais claramente nos exemplos daqueles seres abjetos que não parecem apropriadamente generificados; é sua própria humanidade que se torna questionada. Na verdade, a construção do gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas

(raça+desejo/afetividade não heteronormativos) – expandindo a não recognoscibilidade por parte do hegemônico heteronormativo; por isso, ainda outros importantes aspectos em relação à subalternidade homossexual se depreendem do fim da narrativa.

O caráter moralizador e pedagógico de controle e repressão heteronormativos, presente nos romances românticos, é reafirmado pela impossibilidade de concretização do ideal de amor romântico em *Bom-Crioulo*. Aleixo é morto pelo amante Amaro e ambos são punidos e invisibilizados pelo que não se deve ser ou sentir no âmbito daquela sociedade. *Ver* o cadáver do outro, ao mesmo tempo que distancia, por ser esse outro um reflexo de um comportamento supostamente condenável, aproxima os corpos sociais, através da imposição de uma visualidade instrumentalizadora pela morte (invisibilidade) dos corpos físicos e sociais, conforme podemos *ver* em:

Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida para trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. O azul escuro da camisa e a calça branca tinham grandes nódoas vermelhas. O pescoço estava envolvido num chumaço de panos. Os braços caíam-lhe, sem vida, inertes, bambos, numa frouxidão de membros mutilados.

A rua enchia-se de gente pelas janelas, pelas portas, pelas calçadas. Era uma curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar dos olhos, um desejo irresistível de *ver*, uma irresistível atração, uma ânsia!

Ninguém se importava com “o outro”, com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, todos

---

através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural. Portanto, não é suficiente afirmar que os sujeitos humanos são construídos, pois a construção do humano é uma operação diferencial que produz o mais e menos ‘humano’, o inumano, o humanamente impensável. Esses locais excluídos vêm a limitar o ‘humano’ com seu exterior constitutivo, e a assombrar aquelas fronteiras com a persistente possibilidade de sua perturbação e rearticulação.” (BUTLER, 2016, p.161).

<sup>32</sup> Sobre esse aspecto, Conceição Nogueira escreve: “Só há dois gêneros, feminino e masculino, e os homens são masculinos e as mulheres femininas e quanto mais se é de um tipo, menos se é de outro. E completamente associada a este binarismo sexo/gênero encontra-se a heteronormatividade (Nogueira & Oliveira, 2010). Todos se presumem serem heterossexuais: se alguém viola este pressuposto começam as dúvidas sobre o seu gênero, se se violam regras de gênero começam as dúvidas quanto à orientação sexual.

Mas o gênero não é um componente isolado da identidade pessoal. A identidade é interseccional. Como se *faz* o gênero (Nogueira, 2004) está completamente associado à ‘raça’, à classe, à orientação sexual, à capacidade física, à nacionalidade, ao estatuto migratório, à religião e a tantos ingredientes identitários que constroem quem as pessoas são (Cole, 2009; Diamond & Butterworth, 2008; Dottolo & Stewart, 2008; Gill, 2009; Ludvig, 2006; Mahalingam & Leu, 2005). (NOGUEIRA, 2017, p. 136-137). Nesse sentido, a autora reflete: “A teoria da interseccionalidade tem sido a resposta teórica que tem surgido nos últimos anos dentro dos feminismos como resposta a estas questões da diversidade dentro do grupo das mulheres (e também de homens, dependendo da perspectiva mais ou menos abrangente que se tenha da interseccionalidade).” (NOGUEIRA, 2017, p. 141).

queriam “*ver* o cadáver”, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga... (CAMINHA, 2009, p. 118).

O processo de subalternização, portanto, é fruto de repressões e proibições que não estão circunscritas apenas pela esfera do jurídico, é uma combinação, em vários âmbitos, de forças hegemônicas homogeneizadoras heteronormativas que visam ao apagamento das heterogeneidades<sup>33</sup>.

O que não deve ser visto, dito ou conhecido é imposto pelo hábito e pela repetição de parâmetros comportamentais hegemônicos, *topoi* e pseudo-naturalizações, baseados na gnose e doxa do dominador que suplanta pensares, saberes e sentires do dominado, inserindo-o em uma esfera dentro da qual a alienação de si se circunscreve, conforme a ilustração nas notas finais de *Bom-Crioulo*: “Mas um carro rodou, todo lúgubre, todo fechado, e a onda dos curiosos foi se espalhando, se espalhando, té cair tudo na monotonia habitual, no eterno vaivém.” (CAMINHA, 2009, p. 118). Em *Bom-Crioulo*, mais uma vez a melancolia é aspecto recorrente e pode ser percebida, por exemplo, na idealização romântica e através da descrição da perda da sanidade mental vivenciadas por Amaro.

Nas duas narrativas – *O cortiço* e *Bom-Crioulo* – os corpos colonizados, subalternizados e idealizados de Albino, Amaro e Aleixo, construídos por meio de um contra-parâmetro heteronormativo, podem ser pensados como corpos utópicos, conforme Foucault concebe essa ideia. Esses mesmos corpos estão inseridos na narrativa em lugares-outros, espaços heterotópicos, quando distendemos a ideia acerca das heterotopias pensada por Foucault. O cortiço em si, a casa tão bem cuidada de Albino dentro do cortiço, a marinha, pensada por meio do barco em que Aleixo e Amaro instauram uma relação, o quarto de pensão em que esses dois personagens estreitam essa relação e a clínica em que Amaro é internado são espaços concretos de exclusão social e alguns desses espaços são ainda demarcados pela caráter heteronormativo que potencializa essa exclusão.

---

<sup>33</sup> Sobre os dispositivos de poder repressivos, Michel Foucault escreve em *História da sexualidade – Vontade de saber*: “[...] Isso seria próprio da repressão e é o que a distingue das interdições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber.” (FOUCAULT, 2017, p. 8). Essa mesma passagem foi utilizada por Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* (FOUCAULT, apud SPIVAK, 2014, p.157), como respaldo teórico para o desenvolvimento da autora acerca das questões sobre o “subalterno”.

Tudo avultava desmesuradamente em sua imaginação de marinheiro de primeira viagem. Bom-Crioulo tinha prometido levá-lo aos teatros, ao Corcovado (outra montanha donde se avistava a cidade inteira e o mar...), à Tijuca, ao Passeio Público, a toda parte. Haviam de morar juntos, num quarto da Rua da Misericórdia, num comodozinho de quinze mil-réis onde coubessem duas camas de ferro, ou mesmo só uma, larga, espaçosa... Ele, Bom-Crioulo, pagava tudo com o seu soldo. Podia-se viver uma vida tranqüila. Se continuassem no mesmo navio, não haveria coisa melhor; se, porém, a sorte os separasse dava-se jeito. Nada é impossível debaixo do céu. (CAMINHA, 2009, p. 37).

[...] Albino levou o seu capricho até à cortina de labirinto e chão forrado de esteira. A casa dele destacava-se das outras; era no andar de baixo, e cá de fora via-se-lhe o papel vermelho da sala, a mobília muito brunida, jarras de flores sobre a cômoda, um lavatório com espelho todo cercado de rosas artificiais, um oratório grande, resplandecente de palmas douradas e prateadas, toalhas de renda por toda a parte, num luxo de igreja, casquilho e defumado. [...] Os companheiros de estalagem elogiavam-lhe aquela ordem e aquele asseio; pena era que lhe dessem as formigas na cama! Em verdade, ninguém sabia por que, mas a cama de Albino estava sempre coberta de formigas. Ele a destruí-las, e o demônio do bichinho a multiplicar-se cada vez mais e mais todos os dias. Uma campanha desesperadora, que o trazia triste, e aborrecido da vida. (AZEVEDO, 1998, p. 203).

Publicado em folhetim, em 1888, na *Gazeta de Notícias* no Rio de Janeiro, *O Ateneu* foi e é pensado por muitos estudiosos da literatura brasileira como um romance realista-naturalista e, sob esse viés de análise, importantes elementos dessa narrativa foram e são desconsiderados ou receberam e recebem menos atenção. As questões homoeróticas, simbolistas e o caráter alegórico, por exemplo – por não estarem em consonância com um viés de análise coeso no que tange à percepção argumentativa desse romance pautada em aspectos naturalistas e realistas – serão aqui pensados como primordiais para uma reflexão acerca de como a estruturação heteronormativa se instaura e é reforçada por certas leituras canonizadas. Pensaremos também o caráter romântico constitutivo da narrativa, também ignorado por certas leituras, como uma forma de instrumentalização social através da composição de corpos utópicos e heterotopias heteronormativo-burguesas.

A estruturação diegética de *O Ateneu* de Raul Pompéia irá nos apresentar uma outra possibilidade de análise para as questões até aqui abordadas. A narrativa em primeira pessoa e as características simbolistas e impressionistas presentes no romance são os primeiros elementos cuja relevância destoará das significações produzidas nos outros romances citados até aqui. Sérgio, o protagonista, integra um estrato social de privilégios e com isso, é submetido a outras imposições heteronormativas. O Sérgio adulto encontra, pelo viés da memória, ao narrar os anos da infância e adolescência passados no internato, um outro espaço

de enunciação e de exercício de si. A homossexualidade, a repressão burguesa e a subalternidade, aqui, são ressignificadas pelo imaginário e pela subjetividade que, em certa ordem, desconfiguram o caráter determinista e fatalista da condição familiar e social que o personagem integra. Tal desconfiguração é percebida pelas pulsões de desejo, afeto e sexualidade do personagem expressas a partir de um virtual e delimitado lugar de fala, o da reminiscência.

Através do personagem Sérgio, Raul Pompéia, representa<sup>34</sup> – no sentido de presentificar – uma sociedade patriarcal falha em trazer para si aspectos eurocêntricos na composição da organização social “tupiniquim”. Ao recordar<sup>35</sup> o tempo vivido no colégio-internato, Sérgio, já adulto, apresenta o colégio Ateneu ao leitor e, alegoricamente<sup>36</sup>, apresenta a sociedade burguesa patriarcal, o mundo burguês da época, como percebemos nas primeiras linhas do romance: “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.” (POMPÉIA, 1979, p.11).

O autor, assim como o personagem, havia estudado em um internato e o relato, por esse fato, pode ser pensado como uma forma de ficcionalização de si<sup>37</sup>, reforçada pela narrativa em primeira pessoa e pelo subtítulo do romance: “Crônica de saudades”. Nesse sentido, o distanciamento desse narrador não é o mesmo distanciamento do narrador dos romances naturalistas – narrados em terceira pessoa. Esse distanciamento se dá devido ao descompasso que o narrador-personagem sente em relação à estruturação social incorporada dos modelos europeus e imposta pelo modelo educacional pretendido pelo diretor do Ateneu e, conseqüentemente, em relação à composição dos corpos utópicos burgueses que são impostos por esse modelo de sociedade. Assim, a partir da lembrança, o personagem expõe um outro corpo utópico, um corpo contra-burguês, possível apenas na esfera da memória,

---

<sup>34</sup> O sentido aqui apregoado é o que se apreende a partir do vocábulo alemão *Darstellung*, conforme SPIVAK., 2010.

<sup>35</sup> O sentido de recordar aqui se relaciona ao conceito de memória voluntária, conforme se depreende do ensaio *A imagem de Proust* (BENJAMIN, 1987).

<sup>36</sup> A ideia de “alegoria”, aqui, pretende remeter às considerações de Walter Benjamin acerca das alegorias em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (BENJAMIN, 1994).

<sup>37</sup> A respeito do conceito de ficcionalização de si, ver o artigo “Os espaços públicos da memória” de autoria de Suely da Fonseca Quintana, publicado no livro “Narrativas (auto)biográficas” (QUINTANA, 2014, p. 237-248).

como se conclui no fim da narrativa – o Sérgio adulto é reverberação do pai e da ordem patriarcal burguesa.

O colégio-internato da narrativa, exclusivo para meninos, ao se configurar a partir dessa ótica burguesa, pode ser pensado como uma heterotopia, conforme a associação entre algumas das concepções foucaultianas desse termo. O colégio é “reflexo de uma sociedade”, é um *locus* de “primeiras manifestações da sexualidade viril”, está ligado aos ritos de “passagem, à transformação, ao labor de uma regeneração” e possui “um sistema de abertura e fechamento que [...] isola [a heterotopia] em relação ao espaço circundante”<sup>38</sup>.

Esse mundo burguês heterotópico é oposto, mas justaposto, ao mundo do indivíduo Sérgio, assim como o corpo utópico burguês imposto também é, pelo espaço da memória, oposto, mas justaposto ao corpo utópico rememorado pelo narrador. Dessa forma, o espaço da memória pode ser pensado como um lugar heterotópico contra-burguês, oposto, mas também justaposto – reflexos da oposição/justaposição do passado/presente da narrativa – uma vez que o colégio não reflete a sociedade reconfigurada pelo protagonista, assim como não é, para ele, o lugar exato das primeiras manifestações da sexualidade viril – como veremos a seguir. Além disso, o internato não está exatamente ligado aos ritos de passagem ou transformação pelos quais o personagem envereda. A regeneração, para o personagem, é uma ação falha, pois o coloca em consonância com o regime imposto, subvertendo a transformação do protagonista. O sistema de abertura e fechamento que isola a heterotopia burguesa em relação ao espaço circundante, por sua vez, é manipulado pelo personagem, através da crescente percepção que este apreende do mundo externo como uma espécie de não-lugar – o que se justificaria pelas incursões memorialísticas do personagem pelo espaço heterotópico por ele “criado”, para que ali, ele possa fazer existirem ou resistirem as idiosincrasias, pulsões e afetos que compõem o corpo utópico/ideal por ele performativizado.

O Ateneu, como microcosmo, reflete uma visão acerca da sociedade da época e das imposições e delimitações de papéis de gêneros, assim como da força de dominação masculina. Aqui, mais uma vez, o corpo frágil é dominado e submetido a uma condição de corpo subalternizado feminino e os personagens Rebelo e Sanches, alunos mais velhos, representam a dominação masculina, sendo apresentados como antagonistas de Sérgio. No seguinte trecho, percebemos, através de um conselho de Rebelo a Sérgio, como se

---

<sup>38</sup> As passagens entre aspas foram extraídas *ipsis literis* do capítulo “As Heterotopias”, do livro *O corpo utópico, as heterotopias*. (FOULCAULT, 2013, p. 19-32).



desenvolvem as relações de subjugação através da explicitação de *topoi* relacionados à algumas expressões da homossexualidade no contexto de “O Ateneu”:

Viu aquele da frente, que gritou calouro? Se eu dissesse o que se conta dele... aqueles olhinhos úmidos de Senhora das Dores... Olhe; um conselho; faça-se forte aqui, faça-se homem. Os fracos perdem-se. Isto é uma multidão; é preciso força de cotovelos para romper. Não sou criança, nem idiota; vivo só e vejo de longe; mas vejo. Não pode imaginar. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo. Quando, em segredo dos pais, pensam que o colégio é a melhor das vidas, com o acolhimento dos mais velhos, entre brejeiro e afetuoso, estão perdidos... Faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores. (POMPÉIA, 1979, p.28).

Ao admitir protetores, como um mecanismo de auto-preservação, assim como Aleixo e Albino, Sérgio ressignifica os *topoi* e as estratégias tidas como femininas para escapar às investidas sexuais de Rebelo e Sanches. A atmosfera homoerótica é recorrente na narrativa e se circunscreve através de uma atmosfera romântica percebida pelas reminiscências de Sérgio. Bento Alves e Egbert representam, de forma mais clara na narrativa, a afetividade, o romance e a manipulação do protagonista, a partir das reelaborações dos papéis de dominação, conforme podemos perceber nos trechos a seguir:

A amizade do Bento Alves por mim, e a que nutri por ele, me faz pensar que, mesmo sem o caráter de abatimento que tanto indignava ao Rebelo, certa efeminação pode existir como um período de constituição moral. Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer; porque me respeitava, quase tímido, como se não tivesse ânimo de ser amigo. Para me fitar esperava que eu tirasse dele os meus olhos. A primeira vez que me deu um presente, gracioso livro de educação, retirou-se corado, como quem foge. Aquela timidez, em vez de alertar, enternecia-me, a mim que aliás devia estar prevenido contra escaldos de água fria. Interessante é que vago elemento de materialidade havia nesta afeição de criança, tal qual se nota em amor, prazer do contato fortuito, de um aperto de mãos, da emanção da roupa, como se absorvêssemos um pouco do objeto simpático. (POMPÉIA, 1979, p.73).

A convivência do Sanches fora apenas como o aperfeiçoamento aglutinante de um sinapismo, intolerável e colado, espécie de escravidão preguiçosa da inexperiência e do temor; a amizade de Bento Alves fora verdadeira, mas do meu lado havia apenas gratidão, preito à força, comodidade da sujeição voluntária, vaidade feminina de dominar pela fraqueza, todos os elementos de uma forma passiva de afeto, em que o dispêndio de energia é nulo, e o sentimento vive de descanso e de sono. Do Egbert, fui amigo. Sem mais razões, que a simpatia não se argumenta. Fazíamos os temas de colaboração; permutávamos significados, ninguém ficava a dever. Entretanto, eu experimentava a necessidade deleitosa da dedicação. Achava-me forte para

querer bem e mostrar. Queimava-me o ardor inexplicável do desinteresse. Egbert merecia-me ternuras de irmão mais velho. (POMPÉIA, 1979, p. 111).

Aqui, a oposição/justaposição das características de idealização romântica – por um lado temos a idealização dos papéis masculinos/femininos burgueses e por outro o papel masculino idealizado por Sérgio – são pólos antitéticos de um mesmo *continuum* e rompem com a lógica heteronormativa imposta.

Em *O Ateneu*, Raul Pompéia nos mostra, através de uma escrita melancólica, uma crítica contundente aos frágeis valores sociais familiares, sexuais, religiosos e patriarcais burgueses importados e, pela rememoração, (des)organiza e faz ruir esses valores espelhados pelos preceitos educacionais que ruem junto aos prédios do Ateneu no fim da narrativa. O espaço da memória, expresso pela melancolia, é um lugar de resistência, de desconfiguração de *topoi*; é o lugar da organização das sexualidades e das afetividades destoantes da norma burguesa, é *locus* de enunciação de uma possibilidade de ser e sentir no mundo que não encontraria terreno fora desse espaço.

Dessa forma, o narrador de *O Ateneu* é um narrador que nos apresenta sua “experiência da realidade” através de uma narrativa de memória que reflete um “eu” e um “outro”, utópicos ambos e concretos os dois; um “eu” – corpo utópico criado por ele mesmo – e um “outro” – corpo utópico coletivo, burguês. Corpos esses, opostos, mas justapostos, que confluem e se distanciam, intercambiam-se e refletem o que a sociedade da época apregoava como fruto de pensamentos de outras sociedades de outros momentos históricos, ao mesmo tempo, que anunciam um porvir e iluminam um “vir-a-ser”<sup>39</sup> de algo que foi recalcado, que foi “destruído”.

Nesse sentido, o narrador de Raul Pompéia relata uma “experiência” compartilhada com o leitor e pode ser pensado como o narrador descrito por Benjamin<sup>40</sup>. A heterossexualidade compulsória e a homossexualidade recalcada são os binários heteronormativos construídos como opostos que, justapostos, configuram-se como faces de uma mesma moeda, de um mesmo sistema de supressão e insurreição que vigora ainda hoje.

---

<sup>39</sup> Essa ideia foi apreendida a partir da leitura de *Sobrevivência dos vaga-lumes* (DIDI-HUBERMAN, 2011).

<sup>40</sup> Aqui estamos nos referindo ao narrador presente nos ensaios “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza”, publicados em *Magia e técnica, arte e política*. (BENJAMIN, 1987).

Os *topoi* que se depreendem das configurações de corpos utópicos, tanto heterossexuais quanto homossexuais, são (des)organizados por heterotopias nas quais memórias involuntárias irrompem e memórias voluntárias são atualizadas. Aqui, portanto, a constituição de um movimento dialético em que uma interdependência é elemento constante, ao mesmo tempo em que alimenta, também mina heterotopias, (des)constrói corpos utópicos, (re)cria *topoi*. Sérgio seria, por esse viés de análise, metáfora e metonímia. É ele o próprio Ateneu alegórico que rui e se atualiza e sobrevive e narra, no espaço outro, os *loci* oficiais e os não-lugares.

Por meio do que até aqui foi exposto, ao considerarmos *O retrato de Dorian Gray* (1891), escrito pelo irlandês Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900), importantes *topoi* relacionados às homossexualidades masculinas presentes na narrativa nos oferecem certo fôlego para prosseguirmos.

Dândi e *flâneur*, Dorian Gray, protagonista da narrativa, é construído por Wilde como um corpo-monstro que ao mesmo tempo causa atração e repulsa, indicando, mostrando, denunciando um *status quo* imperativo e cerceador, conforme podemos apreender das passagens da narrativa a seguir:

[...] E é possível que exista, mesmo, muita coisa a dizer em favor desse ponto de vista. Pois os cânones da boa sociedade são, ou deveriam ser, os mesmos que os cânones da arte. Para ela, de modo absoluto, a forma é essencial. Ela almeja a dignidade, e também a irrealidade, de uma cerimônia, e a combinação da natureza insincera de uma peça romântica com a sabedoria e a beleza que fazem que tais peças nos sejam deliciosas. A insinceridade é assim tão terrível? Creio que não. É um simples método por que podemos multiplicar nossas personalidades.

Essa era, de um modo ou de outro, a opinião de Dorian Gray. Costumava pensar na psicologia rasa daqueles que concebem o Ego, no homem, como uma coisa simples, permanente, fidedigna, e de uma só essência. Para ele, o homem era um ser de vidas miríades, sensações miríades, uma criatura multiforme, complexa, que traz, no interior, legados estranhos de pensamento e paixão, e que tem a própria carne contaminada pelos males monstruosos dos mortos. (WILDE, 2010, p. 184).

E Dorian arrancou a cortina da travessa, jogou-a no chão.

Uma exclamação de horror irrompeu dos lábios do pintor, quando viu, à luz penumbrosa, aquele rosto repugnante que, ali na tela, sorria para ele, em escarninho. Algo naquela expressão encheu-o de revolta e repulsa. Céus, o rosto que via era mesmo o rosto de Dorian Gray! E o horror, por maior que fosse, ainda não viera estragar-lhe por completo a maravilhosa beleza. Um pouco de dourado havia, ainda, naqueles cabelos que raleavam e um pouco de escarlate na boca sensual. Os olhos injetados ainda mantinham algo de graça do azul, as curvas nobres ainda não se haviam, de todo, esvaecido daquelas narinas esculpidas, daquela garganta plástica. Claro, era Dorian em

peessoa. Mas... quem o fizera? Basil parecia identificar as próprias pinceladas e a moldura era desenho seu. A ideia era monstruosa, tanto que sentiu medo. Apanhou a vela acesa, apontou-a para o quadro. Ali estava, no canto esquerdo, o próprio nome, traçado em letras compridas, em vermelho-claro. (WILDE, 2010, p. 199).

Ao estabelecermos uma analogia entre a etimologia da palavra monstro e as características góticas que compõem o personagem, o que se mostra através da atmosfera homoerótica da narrativa é um velar e desvelar lúdico que conduz o leitor a uma apreensão de Dorian como um corpo abjeto<sup>41</sup>, ambíguo. Um corpo que não interessa<sup>42</sup>, que não importa às imposições heteronormativas explicitadas pelos trâmites sociais que regem os jantares, reuniões, interações sociais na narrativa, mas que ao mesmo tempo exerce certo fascínio e denuncia o desgaste das normas e condutas que regem essas interações. Interações essas em que as características burguesas de comportamentos sociais se fazem presentes como atualizações do comportamento vitoriano<sup>43</sup>, denunciando um frágil controle social regrado por

---

<sup>41</sup> Sobre as relações entre o construto de abjeto, a indissociabilidade da materialidade dos corpos, as normas regulatórias e os meios discursivos pelos quais o imperativo heterossexual possibilita certas identificações sexuadas e impede ou nega outras identificações, Judith Butler escreve: “Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são ‘sujeitos’, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação [sic] de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio.” (BUTLER, 2016, p.155).

<sup>42</sup> Sobre essa questão, rever nota de rodapé 29.

<sup>43</sup> Conforme Michel Foucault, “O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras. [...] Isso seria próprio da repressão e é o que a distingue das interdições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutra lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro. O *rendez-vous* e a casa de saúde serão tais lugares de tolerância: a prostituta, o cliente, o rufião, o psiquiatra e sua histeria — estes “outros vitorianos”, diria Stephen Marcus — parecem ter feito passar, de maneira sub-reptícia, o prazer a que não se alude para a ordem das coisas que se contam; as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto. Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso

meio do que pode e do que não pode ser dito, ou ainda, de como se deve dizer, do que se pode e do que não se pode fazer, ou ainda, de como se deve fazer, do que se pode e do que não se pode ser, ou ainda, de como se deve ser. Nesta passagem, temos um vislumbre de como o autor constrói essas relações:

Naquela noite, às oito e meia, num traje exótico, com uma botoeira larga, de violetas de Parma, Dorian Gray era conduzido, por criados em reverência, à sala de visitas de *lady* Narborough. Com nervos enlouquecidos a latejar na testa, num nervosismo caótico, ao curvar-se, porém, à mão da anfitriã, Dorian esteve, como sempre, à vontade, gracioso. Talvez jamais pareçamos tão à vontade quanto nas vezes em que temos que fazer uma encenação. Naquela noite, com certeza, quem visse Dorian Gray jamais acreditaria que passara por uma tragédia. Horripilante, como a tragédia da nossa época. Dedos assim tão bem moldados jamais poderiam ter empunhado a faca do pecado, nem tampouco lábios assim tão sorridentes poderiam ter invocado a Deus, à bondade. Ele mesmo não conseguia evitar pensar na calma com que procedia e, por instantes, sentiu, com intensidade, o prazer terrível da vida dupla. (WILDE, 2010, p.223).

Por meio da figura de Dorian, que transita, na narrativa se demonstra, através das interações entre os personagens, o desgaste da nobreza e a ascensão burguesa em um plano congruente de decadência, posto que são ambas, nobreza e burguesia, parametradas por semelhantes valores de apego à estagnação do tempo e dos comportamentos que esse tempo poderia fornecer às pretensas hierarquização e distinção sociais. Nesse sentido, o retrato do jovem e belo Dorian pintado por Basil Hallward é uma metáfora premonitória da impossibilidade de se estancar o tempo, o tempo da nobreza, o tempo da burguesia. Ao mesmo tempo, o corpo do personagem é também uma metáfora de aspectos da permanência desse tempo, uma vez que, por forças sobrenaturais, o retrato sofre todas as intempéries da passagem do tempo e do comportamento considerado abjeto de Dorian, modificando-se, enquanto o corpo do personagem permanece visualmente igual, embora em ambos, no corpo e no retrato, vislumbre-se o elã desse tempo, através do vestígio, como aspecto residual dessa relação dual de sobrevivências, de presentificações, em certa ordem imponderáveis, e que, por isso, fogem ao controle dos sujeitos. No seguinte diálogo entre os personagens Henry (intimamente chamado de Harry por Dorian) e Dorian, podemos ter menções às questões sobre as quais discorreremos nesse parágrafo:

– Ah, então deve ser ilusão. As coisas de que temos certeza absoluta jamais são verdadeiras. É essa a fatalidade da fé, a lição do romance. Você está muito casmurro;

---

clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo.”(FOUCAULT, 2017, p.8-9).

não fique tão sério assim. O que você, ou eu, temos com as superstições de nossa época? Não, nós dois já desistimos de nossa fé na alma. Toque alguma coisa para mim. Toque um noturno, Dorian, e, enquanto toca, diga-me, baixinho, como foi que conseguiu manter a juventude. Qual o segredo que você guarda? Eu sou apenas dez anos mais velho que você e estou enrugado, gasto, amarelo. Você, Dorian, na verdade, é maravilhoso. E nunca esteve tão encantador quanto esta noite. Faz-me lembrar o dia em que nos conhecemos. Você tinha as maçãs do rosto rosadas, era tímido, era extraordinário, sob todos os aspectos. Você está mudado, é claro, mas não nas feições. Gostaria que você me contasse seu segredo. Faria qualquer coisa no mundo para recuperar minha juventude, que não seja fazer exercícios, levantar cedo, e ser respeitável. Ah, a juventude! Não há nada que se iguale a ela. É um absurdo dizer que a juventude é ignorante. Hoje em dia, as únicas pessoas cujas opiniões ouço, com respeito, são pessoas muito mais jovens que eu, pois parecem que estão na frente, que a vida acaba de revelar-lhes a maravilha mais recente. Quanto aos velhos, sempre os contradigo. Por princípio. Peça que opinem sobre algo ocorrido ontem, e eles, solenes, emitirão a opinião corrente em 1820, época das meias compridas, as pessoas acreditavam em tudo e não conheciam nada. Que música maravilhosa você toca! Será que Chopin a escreveu em Maiorca, com o mar a envolver-lhe a vivenda num lamento, com os borrifos do sal a chicotear-lhe as vidraças? É de um romântico maravilhoso! É uma bênção que ainda exista uma arte não-imitativa! Não interrompa. Esta noite, quero música. Você parece o jovem Apolo, e eu, que o escuto, sou Márcias. Carrego tristezas, Dorian, minhas tristezas, que nem você conhece. A tragédia da velhice não é a existência do velho, mas, sim, a existência do jovem. Surpreendo-me, às vezes, com minha própria sinceridade. Ah, Dorian, como você é feliz! Que vida tão singular você levou! Você sorveu de tudo, em profundidade. Esmagou uvas no céu da boca. Nada se escondeu de você. E tudo, para você, não passou de um som musical. Você não se desfigurou, ainda é o mesmo.

– Eu não sou o mesmo, Harry. (WILDE, 2010, p. 273-275).

Dorian é a musa – no feminino mesmo – impassível e incorruptível do já desgastado Basil, que nutre pelo mancebo um amor silente. Virginal, puro, assexual e de uma beleza infantil, o corpo utópico de Dorian é perpassado e construído paradoxalmente por heterotopias e heterocronias. Se por um lado é esse corpo a própria utopia do legado da pureza de alma da nobreza, por outro, esse mesmo corpo esgarça os limites dessa utopia, instaurando uma outra – a utopia da experiência – que custa a Dorian a própria alma que o personagem barganha em troca da juventude e de não ter que ver, no próprio corpo, as marcas do tempo e das consequências dos atos considerados infames que o aprendiz Dorian pratica. A palavra aprendiz importa a essa análise na medida em que o que o jovem Dorian sabe e comunica sobre si é relegado a um plano inferior de um saber menor, subalternizado. Dorian é visto pelos outros personagens como uma tela em branco que passa a ser preenchida conforme as cores e pinceladas do cânone social monstíparo, uma vez que é a imposição da hegemonia de comportamento desse cânone que pare o monstro, que pare o abjeto que rompe o ventre desse mundo social heterotópico, subvertendo-o. Monstrívoro, Dorian passa a devorar nos guetos outros monstros, alimentando o retrato-corpo abjeto que dele é pintado, ao mesmo tempo em

que deixa esfaimada a própria alma. Ao fim da narrativa, Dorian chega mesmo a assassinar Basil, cuja homossexualidade é inviabilizada pela absorção que o pintor faz das normas e regras vitoriano-burguesas que regem o comportamento consoante deste personagem, ao considerarmos os padrões de masculinidades construídos naquela sociedade, como podemos perceber no seguinte diálogo em que Basil é questionado pelo velho dândi, Lorde Henry Wotton, acerca dos motivos pelos quais o pintor não pretende expor o retrato que ele havia pintado de Dorian, e ainda, em outro diálogo entre os dois personagens.

– Então, por que não quer expor-lhe o retrato?  
– Porque, sem intenção de fazê-lo, coloquei nele um pouco da expressão de toda essa curiosa idolatria artística, de que, é claro, nunca me preocupei em conversar com ele. Ele não sabe nada a respeito dela, e jamais saberá. Mas é possível que o mundo a perceba, e eu não vou desnudar minh'alma aos olhos superficiais e intrometidos do mundo. Meu coração jamais se deitará debaixo do microscópio de tais olhos. Há muito de mim, Harry... há muito de mim! (WILDE, 2010, p.25).

[...] Basil Hallward, então, voltou-se para lorde Henry.  
– Dorian Gray é o amigo que mais prezo. É dotado de uma natureza simples e bela. A descrição de sua tia estava correta. Não tente influenciá-lo, sua influência seria nociva. O mundo é grande e contém pessoas maravilhosas. Não tente tirar de mim a única pessoa que dá à minha arte todo o charme que ela porventura possua; minha vida, como artista, depende dele. Portanto, Harry, confio em você.  
Basil falou bem devagar, e as palavras pareceram arrancadas à força, quase contra a vontade.  
– Quanta bobagem você diz!  
Lorde Henry sorriu, tomou Hallward pelo braço, e quase o arrastou para dentro. (WILDE, 2010, p. 28-29).

Experiência e legado são construídos por intermédio do tempo na narrativa como elementos em conflito que mostram aspectos da moral, da ética, da estética, das sexualidades e da religião da sociedade inglesa do final do século XIX, demonstrando o caráter ambíguo constitutivo de uma sociedade em que tecnologias tradicionais e tecnologias da modernidade disputam espaços em um campo minado. Dorian é um colecionador de antiguidades, no entanto essas antiguidades são exóticas, remetendo ao mesmo tempo a uma tradição (o ato de colecionar) e a um retorno a um passado lacunar de civilizações “primitivas”, conforme a passagem seguinte da narrativa:

[...] De todas as partes do mundo, reuniu os instrumentos mais estranhos que conseguiu encontrar, quer das tumbas de nações extintas, quer dentre as poucas tribos selvagens que sobreviveram ao contato com as civilizações ocidentais; gostava de apalpá-los, experimentá-los. Possuía juruparis, misteriosos, dos índios do rio Negro, a que não se permitem olhar as mulheres, e tampouco os jovens, antes de serem submetidos ao jejum e ao

açoite, jarras de barro dos peruanos, que contêm os gritos esganiçados dos pássaros, flautas de ossos humanos, como a que Alfonso de Ovalle ouviu no Chile e os jaspes verdes, sonoros, encontrados nas proximidades de Cuzco, que emitem notas de doçura singular. Pintou cucúrbitas, repletas de pedras roladas que farfalhavam quando sacudidas; o clarín, comprido, dos mexicanos, em que o instrumentista não sopra, e sim inala o ar; o tori, acre, das tribos amazônicas, tocados por sentinelas que se sentam no topo de árvores altas, o dia inteiro, ouvidos, diz-se, a uma distância de três léguas; a *teponaztli*, que conta com duas línguas vibratórias de madeira, que tem seus monstros, coisas de forma bestial e com uma goma elástica obtida do líquido leitoso de certas plantas; os sinos *yotl* dos astecas, qual uvas pendurados em cachos; e um tambor imenso, cilíndrico, encimado por peles de enormes serpentes, como a que viu Bernal Díaz quando entrou com Cortez no templo mexicano, e de cujo som melancólico deixou-nos descrição tão vívida. Fascinava-o o caráter fantástico desses instrumentos, e ele sentia um sabor curioso em pensar que a arte, como a natureza, tem seus monstros, coisas de forma bestial, de vozes repugnantes. (WILDE, 2010, p.174-175).

Já a pintura realista clássica que dele é feita remete à prática típica da nobreza de contratação de pintores para retratar a distinção social dos nobres, porém, o retrato sinaliza a fotografia em movimento, prenuncia o cinema. Aqui, simulacros e simulações<sup>44</sup>, ao mesmo tempo em que nos deixam entrever um *debut* da modernidade, anunciarão aspectos de como ela irá se consolidar. Nesse sentido, aspectos relacionados à escrita folhetinesca, à escrita melodramática, presentes na narrativa de Oscar Wilde, sugerem um porvir e uma recepção controlada, uma vez que a narrativa possui não só uma cronologia linear, como também uma antecipação de fatos passível de ser feita pelo leitor, já que os aspectos morais, dentre eles os

---

<sup>44</sup> Em certa ordem, na esteira pessimista dos pensadores da Escola de Frankfurt, Jean Baudrillard atualiza as relações entre aspectos da modernidade, das culturas de massa e da construção de sentidos provenientes dos desdobramentos tecnológicos, como podemos ler, de forma sumarizada, nos trechos: “Hoje a abstracção já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O *deserto do próprio real*. (BAUDRILLARD, 1991, p.8); “Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade. Sobrevalorização de verdade, de objectividade e de autenticidade de segundo plano. Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objecto e a substância desapareceram. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa — uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão.” (BAUDRILLARD, 1991, p.14).



heteronormativos, ditam as mudanças que ocorrem e que irão ocorrer por meio das modificações no retrato-monstro de Dorian<sup>45</sup>.

Nesse sentido, notamos, por intermédio do tripé formado pelos personagens Dorian Gray, Lorde Henry Wotton e Basil Hallward, um narrador quase ausente, que pouco se intromete no narrado, uma vez que a narrativa se desenvolve quase inteiramente em diálogos, o que importa a esta análise, posto que é a “fala” que rege nossa argumentação. Henry e Dorian são apresentados como vértices que têm em Basil um segmento adjacente. Dorian é o espelho amoral catalisador de Henry, ao passo em que Basil é a interpelação moral aos dois. O narrador, portanto, é uma instância que une esses três vértices demarcando uma teatralidade que é instaurada pela ausência que denuncia a irreversibilidade temporal, a ambiguidade, a ambivalência e, com isso, uma impossibilidade de coexistência, conforme se depreende das páginas finais da narrativa:

[...] A prova contra ele era mínima: o quadro, a única prova. E ele o destruiria. Aliás, não sabia por que o guardara por tanto tempo, pois, outrora, sentia prazer em vê-lo mudar, envelhecer, prazer que ora já não mais existia. Tirava-lhe o sono da noite e, quando viajava, sempre se aterrorizava receoso de que outros o vissem. Trouxe melancolia a suas paixões. A simples lembrança do quadro servira para estragar muitos momentos de alegria. Para ele, o quadro agira como a própria consciência. Não, fora mesmo a própria consciência. Ele o destruiria.

Dorian olhou em volta, viu a faca com que apunhalara Basil Hallward. Limpara-a diversas vezes, até deixá-la sem nem uma única mancha sequer. Estava clara, reluzente. E, do mesmo modo com que matara o pintor, mataria a obra do pintor e tudo o que ela significava. Mataria o passado e, logo que aquilo morresse, ele estaria livre. Mataria aquela vida-espírito, monstruosa, e, sem seus conselhos repulsivos, ele alcançaria a paz. Dorian agarrou o objeto e esfaqueou o quadro.

Ouviu-se um grito e um baque. Um grito de uma agonia tão pavorosa que os criados, amedrontados, acordaram e, acuados, saíram dos respectivos aposentos. [...] Subiram, devagar. Bateram, sem resposta. Gritaram, tudo quieto. Por fim, depois de tentarem, em vão, forçar a porta, subiram ao telhado, pularam a sacada. As janelas cederam, com facilidade; os trincos estavam velhos.

Ao entrarem, encontraram, pendurado na parede, um retrato esplêndido: o padrão, tal como estava na última vez em que o viram, era toda a maravilha daquela juventude e beleza singulares. No chão, deitado, de fraque, um homem morto, com uma faca no coração. Encarquilhado, enrugado, horrendo de fisionomia. Depois de examinarem-lhe os anéis, só então, reconheceram-no. (WILDE, 2010, p.282-283).

---

<sup>45</sup> A síntese feita neste parágrafo retoma e reitera os aspectos referentes à modernidade, à escrita folhetinesca e ao melodrama já explicitados nas notas de rodapé 22 (PEIXOTO, 2004), 25 e 27 (HUPPES, 2000).

Como fecho dessa análise, percebemos que os *topoi* associados às homossexualidades masculinas como o zelo com a imagem, o comportamento delicado e feminino, o apreço ao conhecimento formal e às questões relacionadas com “a moda”, a culpa, a religiosidade, a subversão, a *flânerie* que conduz ao gueto, entre muitos outros, são frutos de consensos sociais heteronormativos colonizadores dos corpos sociais, estejam esses corpos em consonância ou não com essas regras e padrões. Esse tipo de colonização abstrata virtual, por sua vez, é uma reverberação da colonização de territórios concretos e em ambas reside a máxima da tentativa de permanência do dominador. Dessa forma, o imperialismo<sup>46</sup> inglês, ao mesmo tempo em que parece ruir no *locus* de origem, expande-se aos territórios colonizados por meio também da difusão de valores culturais, como veremos nas expressões literárias e de comportamentos ressignificadas nesses territórios.

Neste ponto da nossa argumentação, apresentamos de forma condensada outro importante momento de colisão entre os parâmetros heteronormativos e a subversão homossexual masculina, talvez o mais direto, o mais categórico deles. Por intermédio do livro *Querelle* – publicado pela primeira vez em 1947, sob o título *Querelle de Brest* – escrito pelo francês Jean Genet, o que aqui se explicita é o avesso da moral burguesa como construção heterotópica homossexual. Em *Querelle*, a marginalidade e o crime são associados às (homo)masculinidades, às transgressões e consolidam um espaço central em que parâmetros de comportamento fora desse espaço não são abarcados, a não ser mesmo como uma norma a

---

<sup>46</sup> Sobre as imposições de poder que são estabelecidas por meio das dinâmicas de colonização, Edward Said designa, em *Cultura e Imperialismo*, uma relação entre cultura como “todas aquelas práticas, como as artes da descrição, comunicação e representação, que têm relativa autonomia perante os campos econômico, social, político, e que amiúde existem sob formas estéticas, sendo o prazer um de seus principais objetivos.” (2017, p. 10) e o imperialismo como “a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante [...]” (2017, p.42). Ainda sobre essas questões, inferimos, por meio das análises de Edward Said, que a Inglaterra tenta se impor como um “eu”, construindo como “outro”, o colonizado, por meio de uma violência epistêmica. Said observa que as “formas culturais, como o romance [são] de enorme importância na formação das atitudes, referências e experiências imperiais.” (p.9-10) e salienta que “[...] as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos.” (p.11), revelando como os processos imperialistas se consolidaram e se mantiveram através das narrativas/representações espalhadas através da educação, da literatura, das artes e outras manifestações culturais. Ainda segundo o autor “É difícil vincular esses diversos âmbitos, mostrar o envolvimento da cultura com os impérios em expansão, fazer observações sobre as artes que preservem suas características próprias e, ao mesmo tempo, indiquem suas filiações, mas digo que devemos tentar, e devemos situar a arte no contexto mundial concreto. Estão em jogo territórios e possessões, geografia e poder.” (p.39) E, “Pelas mais variadas razões, sente-se uma nova premência de entender o que permanece ou não permanece do passado, e essa premência se introduz nas percepções do presente e do futuro.” (p.40)

ser subvertida. Por meio de figuras arquetípicas masculinas, Genet constrói um texto-testosterona em que essas figuras são transpostas para o ponto de referência, invertendo a dinâmica “eu” versus “o outro” heteronormativa. O “eu” da narrativa de Genet é o abjeto social, o não-heteronormativo, embora seja esse “eu” também, em alguma instância, perpassado por padrões heteronormativos no que tange às construções de masculinidades, uma vez que os personagens da narrativa são elaborados por meio de *topoi* associados às masculinidades que regem as construções de certos pensamentos ocidentais como a pré-disposição à agressividade e a subjugação pela força como mecanismos de reafirmação de poder.

Na narrativa de Genet, as figuras do tenente, do marinheiro, do policial, do ladrão, do cafetão, do pedreiro, por exemplo, são fetichizadas, catalisando o masculino arquetípico, dessa forma, subvertendo-o, desconstruindo-o, ao mesmo tempo em que por meio dessa narrativa são construídas novas dinâmicas para a percepção dessas masculinidades. Aqui, o *camp*<sup>47</sup>, o *kitsch* e o *trash* são acionados como estratégias discursivas para a construção desses

---

<sup>47</sup> Sobre o *camp*, Denilson Lopes historiciza e conceitua: “Mais do que uma forma de recepção, ‘categoria de gosto cultural’ (ROOS, A.: 1993, 55) ou modo de comportamento (BOOTH, M.:1983, 179), o *camp* é uma categoria que estabelece mediações, transita entre objetos culturais e o conjunto do social, é mutável no decorrer do tempo e possui uma história e uma concreção delimitáveis, constituindo um conjunto de imagens e atitudes, que por ora podemos chamar não de uma tendência artística, um estilo, mas de um imaginário que tem um papel singular e relevante.

A relação entre *camp* e cultura pop foi íntima desde o início. ‘O pop *camp* emerge como leitura dominante da práxis homoerótica (queer)’ diante do discurso dominante (MEYER, M.: 1994, 13). A partir dos anos 70, o *camp* passa a ser central na arte pop e na música pop – do glam rock ao new romantics, da disco à house (CURRID, B.: 1995, 165/196) –, bem como relevante para a determinação de uma narrativa de pós-vanguarda, seja no cinema de Derek Jarman, Rainer Fassbinder e Pedro Almodóvar, seja na literatura de Caio Fernando Abreu.

Esta capacidade de perceber o mundo como teatro não faz do *camp* apenas uma percepção frivolamente desimportante e alienante, um riso fácil e nervoso incapaz de lidar com as diferenças, um gosto excludente e depreciativo, apenas uma ‘forma de humor declinante, produto da opressão, segregação e auto-ódio’ (Edmund White apud BERGMAN, D.: 1993, 6), perpetuador do estereótipo afeminado do homossexual, ‘negação da especificidade de um desejo homoerótico’, na medida em que é definido a partir de um modelo hetero (TYLER, C. A.: 1991, 35) e, ao mesmo tempo, misógino (idem, 41), num momento em que as mulheres buscam romper sua imagem como associada exclusivamente ao mundo das aparências, à passividade, à submissão, à fragilidade e à afetividade. O *camp* ‘seria decorrente da condição de oprimido do homossexual, que torna possível que ele enxergue a natureza artificial de categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento’ (MACRAE, E.: 1990, 231), sem pretender a idealização que seria considerar o *camp*, sobretudo na sua associação com travestimento, como basicamente transgressor (BUTLER, J.: 1993, 125 e 235), ao invés de valorizar sua situação intervalar, corrosiva, para além da instabilização entre masculino e feminino.

O *camp* ‘está vinculado a uma sensibilidade gay, não necessariamente a pessoas gays’ (BABSCIO, J.: 1993, 20), ‘é uma invasão e subversão de outras sensibilidades, trabalhando via paródia, pastiche e exagero’ (DOLLMORE, J.: 1991, 311), o que afirma uma conexão entre heterossexuais e homossexuais, fato extremamente relevante na medida em que os movimentos homossexuais querem

espaços-outros em que se passa a narrativa, além de serem expressões de atualizações das composições melodramáticas, folhetinescas, como já apontamos anteriormente.

O sobrenome do protagonista, Querelle, ao ser traduzido para o português “querela” remete a importantes significações por meio das quais embasamos nossa argumentação. Querela pode ser pensada como uma forma de queixa, que, por extensão, reflete um conflito de interesses, uma divergência, uma demonstração de sofrimento, um canto lastimoso. Assim, Genet reclama para si um lugar de fala, um rompimento ao silêncio e se desloca do *locus* de corpo subalternizado/colonizado para o local de produtor de sentido do próprio corpo. Dessa forma, é acionado na narrativa um processo de investigação e recognoscibilidade de si ao qual o ingresso é negado a quem não esteja inserido nesses trâmites. Contundente e direto, o texto de Genet desconforta o leitor pela explicitude, embora, ao mesmo tempo, o escritor recorra a figuras poéticas e construções metafóricas que remetem a uma espécie de neo-barroco, por meio do qual maneirismos literário-linguísticos colocam em xeque instâncias como santidade e pecado, esgarçando, assim, os períneos heteronormativos de contenção.

Culpa e ritualização são dois outros importantes elementos constitutivos da narrativa de Genet. Esses elementos são açambarcados pela transgressão, resultado da obnubilação que antecede o reconhecimento de si, reconhecimento esse que, por sua vez, fará com que o protagonista acione mecanismos estratégicos de conquista de poder, como podemos perceber na sequência de trechos seguintes:

---

atuar no conjunto da esfera pública, sem apagar suas especificidades e discutir a importância de suas problemáticas fora de guetos. [...]

O camp redimensiona o espaço público através do ludismo das massas, do gosto pela fantasia no cotidiano e da valorização da beleza; nesse sentido, é um dos herdeiros de uma atitude aristocrática na sociedade de massas. ‘O comportamento aristocrático, diz-se, é aquele que mobiliza todas as atividades secundárias da vida, situadas fora das particularidades sérias de outras classes e injeta nessas atividades uma expressão de dignidade, poder e alta categoria’ (GOFFMAN, E.: 1989, 39), ainda que não represente necessariamente o comportamento de uma aristocracia como classe, mas de uma aristocracia estética. Esta tradição tem origens medievais, mas seu apogeu se deu na corte de Luís XIV, onde a etiqueta representava uma hierarquização e ao mesmo tempo uma estetização do social (RIBEIRO, R.: 1983), e sofreu um deslocamento a partir do século XIX, quando os valores burgueses de uma ética do trabalho se firmaram em detrimento de uma estética do ócio, o dinheiro ocupou o lugar de uma formação (*Bildung*) e o modismo consumista, o lugar da elegância. Novos valores que só se tornaram vitoriosos a partir da Primeira Guerra Mundial (MEYER, A.: 1987). Uma linhagem de estetas da vida, artistas ou não, foi delineada, dos poetas malditos românticos aos dândis decadentistas e punks góticos. Moldou-se uma ética estética que nutre a atualidade, seja na formação de tribos de jovens ou no próprio camp, ambos decorrentes de uma culturalização do político e de uma estetização do cotidiano.” (LOPES, 2002, p. 96-100).

“Em que seria transformado? Num enrabado. Pensou nisso com terror. Qual a matéria de um enrabado? De que massa é feito? Que iluminação particular lhes indica? Que novo monstro nos tornamos e qual o sentimento dessa monstruosidade?” (GENET, 1986, p. 66).

Querelle já via em si mesmo – e pela primeira vez pensava em tirar partido disso – a perturbação do tenente Seblon, traído pelo franzir das sobrancelhas e pela súbita severidade da voz. Querelle engana-se no início. Enquanto era apenas um marujo, não entendia nada dos modos de seu tenente, que o punia por qualquer coisa, procurando minuciosamente o mínimo pretexto. (GENET, 1986, p. 76)

Importa ressaltar que em um dos trechos supracitados, uma vez mais, é apresentada a metáfora por meio da qual a homossexualidade masculina e a monstruosidade são associadas. Aqui, porém, o que ocorre é um questionamento em relação a essa associação, ao passo em que, por exemplo, em *O Retrato de Dorian Gray*, essa correlação está posta, não é questionada de forma tão explícita.

A sacralização do abjeto pode ser pensada como instrumento para a construção de uma possível nova ordem moral em que as dimensões de poder e colonização do outro são comportadas por uma estância marginal. Nesse sentido, não cabe ter o centro hegemônico como parâmetro, uma vez que é esse próprio centro que insufla a construção heterotópica. No excerto abaixo, além de podermos perceber o que até aqui tentamos explicitar, podemos também vislumbrar como Genet constrói algumas simbologias transgressoras, como ele as manipula, ressignificando os aspectos de submissão e subjugação, subalternização e subversão, desvelando o que é tido como imoral, normalizando, em certa ordem, o estranho, o abjeto, por meio da exposição de argumentos sócio-comportamentais que deixam de ser encarados como categorias sociais distantes e constituintes de exceções da humanidade. Embora ocorra nessa ordem moral uma hierarquização, ela é ambígua e cambiante, fazendo ruir o que se pode perceber de forma estanque como “passivo” ou “ativo”. Na passagem abaixo, podemos perceber, de forma mais ou menos explícita, todos os aspectos de análise supracitados:

Tentando fazê-lo virar-se, Norbet pegou-o pelos ombros. Querelle tentou empurrá-lo, mas sua calça desabotoada deslizou um pouco. Para segurá-la, abriu mais as pernas. Os dois homens se olharam. O marujo sabia que seria o mais forte, apesar da estatura atlética de Norbert. No entanto, levantou a calça e recuou um pouco. Os músculos de seu rosto se descontraíram. Levantou as sobrancelhas e franziu a testa, fazendo com a cabeça um leve movimento de resignação.

– Bem.

Os dois homens postados face a face descontraíram-se e simultaneamente colocaram as duas mãos para trás. Esse duplo gesto tão perfeitamente afinado espantou a ambos. Existia ali um elemento de entendimento. Querelle sorriu de forma deliciosa.

– Você foi marujo.

Norbert fungou e respondeu mal-humorado, a voz ainda transtornada pela raiva:

– Zéfiro.

Querelle reconhecia agora a qualidade excepcional da voz do cafetão. Era sólida. Era como uma coluna de mármore que lhe saía pela boca, sustentava-o, e sobre a qual ele se apoiava. Foi sobretudo por ela que Querelle foi submetido.

– Hem?

– Zéfiro. Legionário, se você preferir.

Suas mãos soltaram o cinto e o cinturão que os marujos, por razões práticas, afivelam nas costas – a fim, por exemplo, de evitar uma protuberância na barriga quando o casaco é justo. Assim, certas categorias de aventureiros, sem outro motivo que a lembrança de seus tempos na Marinha, ou sua submissão aos prestígios da farda dos marinheiros, conservaram ou adotaram essa mania. Um pouco de doçura amoleceu Querelle. Sendo o cafetão da mesma família que ele, da mesma família das descendências profundas nascidas nas mesmas terras tenebrosas e perfumadas, essa cena seria algo como uma dessas aventuras banais sob as barracas dos Batalhões da África e das quais não se fala mais, caso nos encontremos na vida civil. Enfim, tudo estava dito. Querelle devia executar-se. Resignou-se.

– Vá pra cama.

Como o vento no mar, a cólera havia caído. A voz de Norbert estava plana. No momento em que dissera “Bem”, Querelle sentira seu pau endurecer. Tinha agora retirado por completo dos passadores o cinturão de couro que conservou na mão. A calça deslizando pelas panturrilhas deixava nus seus joelhos e fazia sobre o tapete vermelho uma espécie de charco espesso onde se atolavam os pés.

– Anda. Se vira. Vai ser rápido.

Querelle virou-se. Não tinha conseguido ver a pica de Norbert. Curvou-se, apoiando os punhos – estando um deles fechado sobre o cinturão – na beira do divã. Desabotoado, em pé diante da bunda de Querelle, Norbert estava só. Com um dedo tranqüilo e leve, liberou o pau da curta cueca e o segurou, pesado e erguido, com a mão toda. Viu sua imagem no espelho diante dele e a adivinhou vinte vezes repetida naquele cômodo. Ele era forte. Era o senhor. No salão, o silêncio era total. Norbet liberou o saco e por um segundo deixou seu pau livre para bater na barriga, depois, avançando com calma, colocou a mão sobre ele como se estivesse apoiado num galho flexível – e parecia-lhe apoiar-se em si mesmo. Querelle esperava, a cabeça abaixada e congestionada; Norbert viu a bunda do marujo: era pequena e dura, redonda, seca, e coberta por uma pelugem castanha que continuava sobre as coxas e subia – porém mais espalhada ainda – até a curva das costas, onde a camiseta listrada aparecia um pouco, debaixo do casaco levantado. A sombra de alguns desenhos representando coxas de mulheres é obtida através de traços curvos comparáveis aos círculos de cores diferentes das meias de antigamente: é assim que eu gostaria que fosse representada a parte desnuda das coxas de Querelle. O que as torna indecentes é o fato de poderem ser reproduzidas segundo esse procedimento de traços encurvados que precisam sua curvatura volumosa com a textura da pele e o cinza um pouco sujo dos pêlos encaracolados. A monstruosidade dos amores masculinos está contida na descoberta daquela parte do corpo e sua moldura de casaco e calças arregaçadas. Com os dedos, habilmente, Norbert besuntou de saliva o seu pau.

– É assim que você me agrada.

Querelle não respondeu. O cheiro do ópio colocado sobre a cama o enjoava. E o cacete já começava seu trabalho. À sua memória veio a lembrança do armênio que havia estrangulado em Beirute; sua doçura, sua gentileza de serpente ou de pássaro. Querelle pensou se devia tentar agradar o executor com carícias. Não sendo sensível ao ridículo, teria aceitado ter a ternura da bicha assassinada.

“Apesar de tudo, foi aquele cara que me deu os apelidos mais bonitos de minha vida. E que foi o mais doce”, pensou.

Mas fazer quais gestos de ternura? Que carícias? Seus músculos de ferro não sabiam de que lado amolecer para obter uma curva. Norbert o esmagou. Penetrou tranquilamente, até a base do pau, até seu ventre tocar a bunda de Querelle que puxava contra si o ventre do marinheiro, cuja pica, não estando mais esmagada sobre o veludo da cama, levantou-se, bateu na pele do ventre no qual estava enraizada, e nos dedos de Norbert, indiferente a esse contato. Querelle entesava como tesa um enforcado. Suavemente, Norbert fez alguns movimentos apropriados. O calor de dentro de Querelle o surpreendia. Penetrou ainda mais, com muita precaução, a fim de sentir melhor sua alegria e sua força. Querelle espantava-se de sofrer tão pouco.

“Num tá doendo. Não posso reclamar, ele sabe fazer a coisa.”

Sentia vir e estabelecer-se nele uma nova natureza; sabia deliciosamente que se produzia uma alteração que fazia dele um enrabado.

– “O qu’ê qu’ele vai dizer depois? Tomara que não fale”, pensou.

Tendo seus pés escorregado, a barriga esmagava-se novamente na beira do divã. Tentou levantar um pouco o queixo, tirar o rosto enfiado no veludo preto, mas o cheiro do ópio o deixava tonto.

Vagamente, era grato a Norbert por protegê-lo, cobrindo-o. Vinha-lhe uma leve ternura por seu carrasco. Virou um pouco a cabeça, esperando contudo, apesar de sua ansiedade, que Norbert o beijasse na boca, mas não conseguiu ver o rosto do patrão, que, não sentindo nenhuma ternura por ele, nem sequer imaginava que um homem beijasse outro. Em silêncio, a boca entreaberta, Norbert se empenhava como num trabalho importante e sério. Ele apertava Querelle com a mesma paixão aparente que uma fêmea de animal segura o cadáver de seu filhote – atitude pela qual compreendemos o que é amor: consciência da separação de uma única pessoa, consciência de ser dividido, e que o seu próprio ser lhe contempla. Os dois homens ouviam apenas suas duas respirações. De nada serviria a Querelle chorar sobre os despojos que abandonava – onde? Ao pé das muralhas da cidade de Brest? – seus olhos abertos numa das dobras fundas do veludo permaneceram secos. Ele esticou a bunda para trás.

– É agora que’eu vou me foder.

Levantando-se de leve sobre os pulsos, esticou ainda mais energicamente as nádegas – a ponto de quase levantar Norbert – mas este colocou todo o seu vigor para esmagá-lo, e de repente, puxando para si o marujo que acabava de agarrar nos ombros, deu uma sacudida terrível, uma segunda, uma terceira, até seis, que se espaçaram atenuando-se num total afrouxamento. No primeiro golpe, que tão forte o matava, Querelle gemeu primeiro baixinho, depois mais alto, até estertorar sem pudor. A expressão tão viva de sua alegria provava a Norbert que o marujo não era homem, já que não conhecia, no momento do gozo, a discrição, o pudor de um macho. O assassino sentiu uma grande inquietude, quase não formulada:

“Será que ele é mesmo um dedo-duro?”, pensou. Mas logo se sentiu acochado por todas as forças policiais da França: sem contudo consentir por completo, o rosto de Mario tentava substituir o daquele homem que o esmagava. Querelle esporrou no veludo. Um pouco mais acima, enfiou

molemente a cabeça de cachos negros estranhamente desfeitos, soltos, mortos como a grama de um torrão desenterrado. Norbert não se mexia mais. Sua mandíbula se abria, afrouxava-se, soltando um pouco a nuca gramada que no momento de espasmo ele havia mordido. Por fim, a massa enorme do cafetão, com infinitas delicadezas, retirou-se de Querelle. Este endireitou-se. Não soltara o cinturão. (GENET, 1986, p.68-72).

“Não banca o inocente, Robert, eu enrabei eles. Enchi minha caceta de merda, se você prefere. Todos. Todos mesmo, menos você. Com você não quis, entende. Então, posso dizer que minha mulher trepou com veados. Menos você. Não sei por quê. Mas olha, não to dizendo que você não toparia, ou que eu fiquei com cagaço. Porque os outros eram tão fortões quanto você – sem querer te ofender – e qu’eu não sou desses qu’esfriam. Só que não. Nem te propus nada. Não m’interessava. Olha que a patroa não sabe de nada. Nunca falei. Não vale a pena. Tô cagando. Só tenho uma certeza, e tô te falando, é que eram todos veados. Menos você, claro.”

Se não era Robert, pelo menos ele, o chifrudo, acabava de foder um cara que carregava, e bem alto, seu rosto, seu belo rosto de garoto adorado das mulheres. Nonô sentia sua força; com uma palavra podia aniquilar a paz dos dois irmãos. No entanto essa idéia, apenas ventilada, já estava destruída pela certeza de que o estivador e o marujo tirariam da semelhança deles, do duplo de amor, força suficiente para conservar a admirável indiferença, pois só enxergavam a si mesmos onde quer que estivessem, de tanto que a dupla beleza mutuamente se atraía.

Sua feminilidade por vezes se exalava através de um gesto delicado demais como, por exemplo, nessa graça precisa ao desengatar o anzol de uma linha da cabeleira de um salgueiro. Mas sua potência esmagava Querelle pelo estalido no chão, de seus sapatos. O peso de seu corpo os fazia soar segundo um ritmo pesado e amplo que não se podia supor, entretanto, por causa do próprio barulho e desse ritmo, que ele não esmagasse sob cada pé todo um céu noturno e estrelas. (GENET, 1986, p.72).

Jean Genet, por meio da narrativa em *Querelle*, denuncia a fragilidade das construções heteronormativas de *topoi* associados às homossexualidades masculinas, ao mesmo tempo em que nos deixa entrever como pretendem se instaurar alguns aspectos do poderio masculino heteronormativo nas relações sociais de embate, em que esta instância tenta se afirmar sobre a outra. Embora haja na narrativa uma percepção antitética desses pólos em conflito, o que o autor constrói é uma interdependência entre esses pretensos opostos, ditada e reiterada por uma masculinidade heterossexual compulsória que necessita dessa oposição para se manter como ponto de referência. Nesse aspecto, uma vez mais, a associação feita por meio de parâmetros da construção heteronormativa entre a homossexualidade masculina homogeneizada e a mostruosidade, essa associada ao crime, ao marginal, tenta se impor como um padrão irrefutável também por meio, inclusive, da tentativa de medicalização do corpo homossexual. Assim, o que move nossa argumentação neste ponto é a forma como os corpos são construídos no interior da cultura, podendo, dessa forma, ser constituídos ou destituídos



de poder e agência, conforme os aspectos normativos que esses corpos engendram. Na passagem abaixo, que ilustra os aspectos supracitados, o assassino de Théo, Gil, comparsa e aprediz de Querelle, é conduzido por um jovem tenente e pelo experiente policial Mario – o qual se sabe ser homossexual por outras passagens da narrativa – ao Comissariado de Brest para ser encarcerado:

[...] Gil disse:

– O que querem comigo?

E tremendo, acrescentou:

– ... Senhor ...

O jovem inspetor respondeu:

– A gente vai te mostrar o que quer.

Por essa arrogância, Gil compreendeu com estupor que o jovem policial estava aliviado pelo gesto definitivo de Mário, que acabava de prender as mãos do assassino com um par de algemas. [...] Gil virou-se para Mário. Sua alma infantil, por um instante reaparecida, abandonou-o. Após ter invocado mil legiões de anjos voando para socorrê-lo, ele soube que a vontade de Deus deveria ser cumprida. [...] ele disse: “É a vida.” No momento em que entrou no escritório do Comissário, ele ficou arrasado [...] Era submetido pelo medo e pela vergonha. Ele se censurava por não ter sido magnífico o suficiente. Adivinhava nas paredes enigmas sangrentos, mais terríveis que o seu. Quando o viu, o comissário ficou surpreso. Ele não imaginava um assassino daquele jeito. Enquanto dava conselhos a Mario sobre como proceder melhor, não podia deixar de inventar, com todas as peças, um assassino sob medida. [...] Sentado defronte à sua mesa e brincando com uma régua, ele tentava dar vida a um pederasta criminoso. Mario o escutava sem acreditar.

– Existem precedentes. Temos Vacher. São indivíduos que o vício conduz à loucura. São sádicos. E esses dois homicídios são obra de um sádico.

Com a mesma leviandade, o comissário debatera com o Prefeito Marítimo. Tanto um quanto o outro tentavam fazer coincidir o que sabiam dos invertidos – a aparência física – com a atividade dos assassinos. Inventavam monstros. O comissário procurava em torno do morto os detalhes insólitos correspondentes ao célebre frasco de óleo que um famoso assassino utilizava para foder melhor suas vítimas, às defecações no local do homicídio. Ignorando que os dois homicídios tinham autores diferentes, ele tentava ligar um ao outro, entremear os motivos. Ele não podia saber que cada homicídio obedece, quanto à execução e ao motivo que o comanda, a leis singulares que fazem dele uma obra de arte. À solidão moral de Querelle e Gil juntava-se a solidão do artista que não pode encontrar nenhuma autoridade, nem mesmo em outro artista. (Querelle então estava ainda sozinho, por causa disso.) Os pedreiros contaram que Gil era pederasta. Para os policiais eles revelaram cem detalhes que confirmavam que o assassino era uma bicha. Eles não viam que o descreviam não como ele era, isto é, uma criança perseguida por um obcecado, mas justamente como Théo queria que se visse o garoto, como ele o teria mostrado. Tímidos diante dos inspetores, aventuravam-se numa descrição louca, hesitante – e louca por causa do tremor na hesitação – e cada vez mais insistente à medida que falavam. Sem dúvida eles percebiam que todas as afirmações não tinham bases efetivas, que não passavam de um lirismo que lhes permitia falar finalmente com seriedade daquilo com que sempre tinham enriquecido seus palavrões – seus

cantos, portanto – mas ao mesmo tempo essa repentina exalação os embriagava. Sentiam que o retrato estava inchado como o cadáver de um afogado. Eis aqui alguns traços que indicavam aos pedreiros a inversão de Gil: a beleza do rosto, o jeito de cantar tentando aveludar a voz, a preocupação com as roupas, a preguiça e negligência no trabalho, a timidez diante de Théo, a brancura e a lisura da pele etc., tantos detalhes que lhes pareciam reveladores por terem ouvido Théo e outros caras no decorrer da vida zombarem das bichas, dizendo: “É uma moça... ele tem uma carinha de boneca... ele gosta do trabalho tanto quanto uma puta de luxo... ele é feito para trabalhar deitado... arrulha que nem uma pombinha... e o lencinho que aparece no bolso, parece com as meninas que rodam bolsinha [...] ...” Esses traços, mal interpretados, desenhavam uma bicha como nenhum pedreiro jamais vira. Eles conheciam as mariconas e os veados por aquilo que Théo dizia, por aquilo que eles próprios diziam, interpelando-se rindo, com estas frases: “Pronto, a bicha ficou nervosa... Você comeu no palito ou no frango assado?... Vai tomar onde as patas tomam... Vai lá com a titia, ela paga melhor...” Mas essas expressões, atiradas rapidamente, não representavam nada de preciso para eles. Nunca uma conversa pôde ensinar-lhes algo de verdadeiro sobre isso, tão pouco a coisa lhes interessava. Ao contrário, os preocupava. Queremos dizer que essa ignorância os deixava justamente numa ligeira inquietude, indestrutível por ser tão imprecisa e tão mole, desconhecida em suma, por não ser nomeada, mas que mil reflexões revelam. Todos eles pressentiam a existência de um universo abominável e maravilhoso ao mesmo tempo, onde faltava pouco para nele terem acesso: com efeito, faltava o mesmo tanto que separa de seu discurso, leitor, a palavra fugitiva procurada, vislumbrada, e da qual você diz: “Está na ponta da língua.” Quando tiverem que falar de Gil, de cada um dos traços que lembravam, ou podiam, de modo superficial, lembrar o que conheciam das mariconas, resultava numa aparência caricatural que, com uma verdade assustadora, faziam um retrato exato de uma bicha.” (GENET, 1986, p.136-138).

Síntese das possibilidades performativas, possibilidades essas, simbolicamente contrangidas entre a norma e a abjeção, Querelle, monstrívoro, transgride e subverte o poderio masculino heteronormativo. Querelle ocupa o lugar do próprio irmão Robert na cama de Madame Lysiane, faz com que o Tenente Seblon – o imediato superior de Querelle – desvele-se, desautoriza Norbert (Nonô) – patrão no bordel La Féria – e sai ileso, acobertado pelo Tenente Seblon e devido à relação que o personagem desenvolve com o policial Mario, sem ser responsabilizado na justiça pelos crimes que comete. Nos embates de poderes narrados entre os personagens, Querelle é sempre vitorioso, embora essa vitória não seja contruída na narrativa de forma unívoca. Assim, entre a culpa e a expiação, Querelle é algoz, vítima e mártir. Os aspectos paradoxais dessa construção neo-barroca são permeados por um lirismo catártico consonante com o *queer*<sup>48</sup>, que é o espaço em que Genet desvela o que é tido como

---

<sup>48</sup> “Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Butler (1999), a força de uma invocação

imoral, perturbando e contestando as heteronormatividades compulsórias. Como fecho da nossa argumentação neste ponto, nas passagens abaixo, vislumbramos esses aspectos:

[...] Aos pés da cama, Madame Lysiane ficou convencida do abandono.

– Está vendo! Está vendo!

Ela só conseguia repetir essas pobres palavras, misturadas às lágrimas e ao catarro.

– Sou eu que não te entendo. Com vocês, a gente nunca sabe. Além do mais, você me enche com tuas lágrimas. Eu sou um marinheiro. Minha mulher é o mar; minha amante é meu capitão.

– Você me dá nojo!

Madame Lysiane sentia cruel e passionalmente que era graças a Querelle que tinha, como Mário e Norbert, saído da solidão para onde sua partida os fazia voltar. Ele aparecera no meio deles com a súbita rapidez e elegância do curinga. Ele embaralhava as figuras mas dava-lhes um sentido. Quanto a Querelle, ao deixar o quarto da patroa, sentia uma estranha sensação: ele a abandonava com pena. Enquanto se vestia devagar, com um pouco de tristeza, seu olhar pousou sobre a foto do patrão, pendurada na parede. Um após o outro, reviu os rostos de seus amigos: Nonô, Robert, Mario, Gil. Sentiu uma espécie de melancolia, um temor quase inconsciente de que eles envelhecessem sem ele e, vagamente, já embalado até ficar enjoado pelos suspiros – e no espelho do armário – pelos gestos demasiado elegantes de Madame Lysiane, que se vestia atrás dele, desejou arrastá-los para o crime a fim de fixá-los nele, a fim de que eles não possam amar em outro lugar ou de outro modo senão através dele apenas. (GENET, 1986, p. 264-265).

[...] Quando o tenente o reencontrou próximo ao desembarcadouro, Querelle estava bêbado. Titubeando de leve, aproximou-se do oficial, colocou pesadamente a mão em seu ombro e lhe disse:

– Você é meu chapa! São uns babacas. Mas você, 'cê é um verdadeiro chapa. Vencido pela bebida, deixou-se cair sobre uma abita de amarração.

– Pode me pedir o que quiser.

Cambaleou. Para retê-lo, o tenente pegou-o pelos ombros. Suavemente, disse:

– Se acalma. Se tivesse um oficial...

– Tô cagando! Só tem você!

– Não grita, já te disse. Não quero que você seja preso.

Estava contente por não ter sucumbido ao desejo de puni-lo. A partir desse momento, afastava-se do policial. Afastava-se dessa ordem que havia respeitado demais. E, de um jeito maquinal, mas com uma precisão regulada, levou a mão à boina de Querelle, onde a manteve, de leve primeiro, depois pesadamente sobre os cabelos. Querelle cambaleou de novo. O oficial

---

sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Esse termo, com toda a sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2008, p. 38-39).

aproveitou para reter com o quadril a cabeça do marujo, que nele apoiou a face.

– Ia ficar sentido se você fosse preso.

– Verdade? Oh, você fala agora! Você é oficial, tá pouco ligando!

Foi então que o tenente Seblon ousou acariciar a outra face e dizer:

– Você bem sabe que não.

Querelle envolveu a cintura com o braço, puxando-o para si e, obrigando-o a curvar-se, beijou-o violentamente na boca; mas no gesto que executou em seguida para levantar-se, suspendendo-se no pescoço do oficial, ele colocou tanto abandono, tanta languidez pela primeira vez, que uma onda de feminilidade, afluindo não se sabe de onde, fez desse gesto uma obra-prima de graça viril, pois aqueles braços musculosos conscientes de estarem formando uma coroa em torno da cabeça mais encantadora que um buquê, ousavam despojar-se do sentido habitual e revestir outro que indicava sua verdadeira essência. Querelle sorriu por estar tão perto da vergonha de onde não se pode mais voltar e na qual é preciso encontrar paz. Sentiu-se tão fraco, tão vencido, que em sua mente formulou-se este pensamento deplorável por causa do que evocava para ele de outonal, de sujeiras, de feridas delicadas e mortais:

– Pronto, tá ocupando terreno.

No dia seguinte, já o dissemos, o comissário de Polícia prendia o oficial.

“Só conhecerei a paz fodido por ele, mas de tal modo que, penetrado, ele me guardará estendido sobre suas coxas, como uma ‘Pietà’ guarda Jesus morto.” (GENET, 1986, p. 260-261).

Denotando a potencialidade subversiva do texto de Genet, a imagem da Pietá homossexual será mais tarde atualizada, presentificada, ressignificada por Caio Fernando Abreu, que associará essa imagem à peça de Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto* (1960), na seguinte passagem do livro *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), em que a teatralidade, a ritualização, o caráter performático, o *camp*, dentre outros elementos, colocam em evidência as fragilidades das construções hegemônicas heteronormativas:

Sem se mover, ainda estatizado como se abraçasse Arandir, o homem grisalho gritou:

– Belisca os peitinhos devagar, até ficarem bem duros.

Arandir obedeceu. Só parou para subir a mão até o pescoço do, eu suponha, atropelado. Então segurou o rosto dele, voltou-o para a luz. Num baque, reconheci: o homem nu deitado era o argentino que morava no meu prédio.

– De língua – ele gemeu. – Pelo amor de Deus, me beija.

Arandir curvou-se. Beijou-o demoradamente na boca. Achei que iam começar a trepar ali mesmo, mas as sombras chinesas aplaudiram. *Bra-vô!* gritou alguém. No praticável mais baixo, o homem grisalho soluçava, a cara enfiada na cueca de Arandir.

Levantei para sair. Talvez eu fosse mesmo meio careta, mas aquilo tudo estava parecendo patológico demais para um sujeito que. A cadeira estalou, o homem grisalho largou a cueca, olhou para o meu lugar e gritou:

– Quem está aí? Esta cena é secreta, não quero nenhum espião do Antunes aqui.

– Sou o cara do jornal – falei. Essa estava se transformando na minha senha favorita para amansar dramáticos temperamentos da família Veiga.

Ele desceu do palco, veio caminhando para mim. Naturalmente, era o próprio Alberto Veiga. A mil:

– Você chegou na hora exata. Este é o grande momento da peça, a cena que Nelson Rodrigues não se atreveu a escrever. Reparou no texto do atropelado? A pontuação sincopada, perseguindo o ritmo da respiração coloquial, tudo coisa minha. – Apontou para o palco, onde os dois pelados continuavam abraçados. – Uma Pietá *gay*, é isso que eu quero. Uma Pietá *gay* desesperadamente erótica, ao fundo. Como um arquétipo de Eros e Thanatos. Estática, eterna. E o pobre Aprígio ali, jogado no meio do palco, no meio da vida, do crime que cometeu, cheirando a juventude impossível de Arandir. Essa a mensagem final: o amor é pura miragem. Aos que não renunciaram encontrá-lo, como Aprígio, resta o consolo de cheirar os restos da juventude morta por ele mesmo.

Muito ousado, comentei.

– É nesse momento que me remeto a determinados trechos daquele patético diário dos últimos dias de Roland Barthes. Quando ele renuncia ao amor dos rapazes e opta definitivamente pelo amor dos michês. – Ele berrou: – “*Só me restarão os michês!*” – E sem pausa: – Já leu Barthes, claro.

– O prazer do texto – eu disse.

– O prazer é todo meu – Alberto sacudiu minha mão. As cabeças na primeira fila estavam todas voltadas para nós. Ele bateu palmas: – Todo mundo dispensado. Vão tomar café na esquina, bater o texto. Só ficam o Marco Antônio e o Arturo.

Marco Antônio e Arturo, eu supunha, eram Arandir e o argentino-michê-do-meu-prédio, isto é, o atropelado. As sombras chinesas começaram a se mexer. Na verdade, mais pareciam peruanas que chinesas. Selminha devia ser a garota magra de óculos, saia de batique e bolsa indiana.

– Não quero tomar seu tempo.

Alberto Veiga me puxava para o palco:

– Mas meu tempo é todo seu. Você conseguiu decodificar o simulacro da *imagérie* da cena final? A cena de amor entre Arandir e Arturo na verdade acontece apenas na mente erotizada do pobre Aprígio. Não é real, mas mítica. Como o fantasma que perseguirá eternamente os heterossexuais apavorados: a possibilidade de um amor entre machos. O amor que Aprígio sente é impossível, e o amor que acontece entre os outros dois, arquétipo da morte, mera fantasia. Mas o amor verdadeiro, se é que existe, entre homens ou mulheres, onde fica?

Numa gaveta fechada, tive vontade de dizer. Nas costas de um cartão postal, sobre uma ponte do Sena: *mélancolie*.

– Tem mais, tem muito mais. Quando o Marco Antônio vai tirando a roupa, no meio de uma nuvem de gelo seco, entra uma daquelas músicas bem características de *striptease* de boate *gay*. Dona Summer, algo assim. Pura ilusão, desejo. Desejo louco, perverso, desejo alucinado. Desejo que não se atreve a violar as barreiras do estabelecido. Desejo que não se sacia nunca, a não ser na fantasia solitária ou na própria morte. Essa a essência de Nelson Rodrigues, da sociedade contemporânea, do Brasil e do teatro que eu quero fazer.

– Realmente *muito* ousado – repeti. – Nunca pensei.

– Você que ligou hoje de manhã? – perguntou Arandir.

- Foi – eu estava meio tonto com as teorias de Alberto Veiga, aqueles cavalões cheirando a suor nus na minha frente.
  - Conheço você – disse o argentino. Entre os pêlos crespos, mais escuros à medida que desciam pelo umbigo, os bicos rosados do peito continuavam duros.
  - Desculpa – continuou Arandir. – Achei que era por causa do concurso.
- Alberto Veiga interferiu:
- Verdade, fiz um concurso para escolher o Arandir. Queria uma cara completamente nova. Um verdadeiro macho, uma lasanha. Teve mais de cinqüenta candidatos, o Arturo aqui tirou o segundo lugar. Físico perfeito, pena o sotaque. Mas foi quando pensei na possibilidade de aproveitar um talento como o dele que me veio a idéia da Pietá *gay*.
- O talento de Arturo, qualquer um podia ver, era realmente enorme. (ABREU, 2007, p.144-146).

A partir das leituras dos contos *Terça-feira gorda*, publicado no livro *Morangos mofados*, escrito por Caio Fernando Abreu, e do conto *When I fall in love*, componente do livro *Keith Jarrett no Blue Note*, escrito por Silviano Santiago, pretendemos aqui tecer, de forma sucinta, paralelos entre as estratégias utilizadas nas composições dessas narrativas, associando-as a questões acerca das homossexualidades masculinas, com as concepções que permeiam as ideias presentes no ensaio *O homossexual astucioso. Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações*, publicado no livro *O cosmopolitismo do pobre*, da autoria também de Silviano Santiago. Tais paralelos terão como propósito tentar construir uma argumentação que se pautará na análise de estratégias de subversão ou resistência à heteronormatividade presentes nos três textos.

Partícipes de um mesmo momento histórico do Brasil, os dois tendo vivenciado a experiência do exílio no período da ditadura militar, ambos os autores publicam as narrativas supracitadas na década de noventa e é possível perceber elementos similares nas construções dessas narrativas. As duas narrativas são compostas, por exemplo, a partir de uma percepção panóptica do ambiente e principalmente dos personagens inseridos nos espaços narrativos nos quais se dão as ações narradas. Os personagens são construídos e percebidos como se flagrados por uma câmera cinematográfica que os enquadra do alto, promovendo uma sensação de estarem sendo eles o tempo todo vigiados.

Fechando os olhos então, como um filme contra as pálpebras, eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos. (ABREU, 2005, p. 59).

Dessa forma, também os protagonistas são vistos, observados de fora, a partir de um ponto de vista externo. A essa visão externa aos protagonistas se contrapõe uma visão interna, a partir das digressões para o passado acionadas por esses protagonistas. O espaço da memória em ambas as narrativas poderia simular um ponto de vista interno, um lugar de narração de si, de narração da homossexualidade, configurando-se ao mesmo tempo como uma aproximação e um distanciamento, ao passo que a estruturação de visualidade panóptica dada pela sensação de presente do narrado poderia simular a vigia heteronormativa e o receio em rechaçar essa heteronormatividade que se impõe “de cima”. Essas simulações de visualidades, de afastamentos e aproximações não correspondem necessariamente ao foco narrativo ou ao tempo do narrado, mas são conseguidas a partir de um jogo lúdico que se estabelece através da manipulação desses elementos, o que confere ainda às narrativas um caráter de roteiro de cinema, reforçado pelas frases curtas que regem o sequenciamento das ações e pelas descrições ora longas, ora curtas que perpassam esse sequenciamento.

O mesmo jogo de aproximação e distanciamento se estabelece também na construção dos protagonistas. Além de não possuírem nomes nas narrativas, eles são construídos em camadas, a partir dos outros personagens. Camadas que, no decorrer das narrativas, se desgastam deixando entrever outras camadas, outras construções desses mesmos protagonistas. *Pentimento*<sup>49</sup> é a palavra utilizada por Caio Fernando Abreu no romance *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990) para descrever esse processo que poderia também ser descrito como palimpséstico, no qual as camadas exteriores, mais superficiais e mais propensas ao

---

<sup>49</sup> Este é um dos trechos no qual Caio Fernando Abreu cria essa imagem diegética: “[...] Certa tarde, outro tempo. Fui me encolhendo dentro daqueles braços que pertenciam a um corpo do qual eu não via o resto ou o rosto, nem tronco ou cabeça, enquanto os círculos concêntricos continuavam a girar, cogumelos cresciam monstruosos na umidade da cozinha, o cheiro adocicado do incenso deslizava por baixo da porta, a luz diminuía lentamente em resistência, como num fim de peça teatral, até que o último objeto visível, uma mesa ou cadeira, ficasse tão envolvido pelo escuro, apenas entrevisto na luz cada vez mais fraca, um tampo, uma perna, dois braços, e embora comuns, esses objetos perfeitamente reconhecíveis na luz clara, se vistos assim pela primeira vez, à medida que a luz vai apagando e você mais começa a adivinhá-los no que realmente são ou a transformá-los mentalmente na infinidade de outros que poderiam ser, você começa mais a inventá-los do que a vê-los realmente nos seus contornos pouco a pouco diluídos em tão lenta treva que ninguém saberia determinar o ponto exato de transição entre o início dessa treva e o fim da luz, e nesse ponto exato – *pentimento* – nem eu nem ninguém poderíamos afirmar com certeza do que se trata realmente. Aqueles objetos, estas memórias. Se duas pernas de cadeira, mesa ou mulher. Se dois braços de poltrona, de fera ou macho.” (ABREU, 2007, p. 80).

desgaste, poderiam ser as que abarcariam, na nossa análise, as heteronormatividades, através das quais irrompem, como falhas tectônicas<sup>50</sup>, as homossexualidades.

Nas narrativas, portanto, o que se constrói é um jogo em que o velar e o revelar deixa transparecer o caráter subalternizado ou periférico que ocupariam as homossexualidades no contextos hegemônicos impositivos heteronormativos. Nessas construções narrativas, os protagonistas são interpelados e levados a se expor. Em *When I fall in love*, no hospital onde Adolfo acaba de falecer, o protagonista do conto havia sido chamado porque o morto teria algo a lhe dizer e havia comunicado isso aos familiares. É importante ressaltar também que a maioria das cenas aqui se passa no ambiente hospitalar, um lugar asséptico, imune a germes patogênicos, higienizado ao extremo, heterotópico. Em *Terça-feira gorda*, a exposição do protagonista se dá pela violência. O ambiente aqui é o oposto – o narrado se dá em pleno carnaval, à beira-mar, de acordo com Foucault, uma heterotopia heterocrônica. A obrigação de explicar, de tornar inteligíveis esses fatos, entra, como metáfora, em consonância com as obrigações de tornar inteligíveis as homossexualidades – subalternizadas – para os que não fazem parte dos lugares de enunciação onde as construções homossexuais se instauram. Ao não explicitarem, os protagonistas devolvem a quem os interpela a responsabilidade de construção de uma inteligibilidade<sup>51</sup>. Ora, como vocês que são da família do morto não sabem

---

<sup>50</sup> “Sinfield (1992) chama essas contradições internas de *falha tectônica*, a qual, por sua vez, produz a *potencialidade dissidente*. (1) As *falhas tectônicas* encontram-se em todas as culturas e, evidentemente, em textos literários. Embora sob controle ideológico, a literatura abre espaço onde as contradições e as tensões podem ser localizadas e trabalhadas. Mesmo nos textos mais reacionários, o Materialismo Cultural detecta pontos de dissidência que permitem ouvir a voz dos indivíduos socialmente marginalizados e expõe o sistema ideológico responsável pela exclusão.” (BONNICI e ZOLIN, orgs., 2009, p. 155).

<sup>51</sup> Conforme Silviano Santiago em *O homossexual astucioso. Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações*, temos: “Costuma-se perguntar ao intelectual brasileiro, quando em viagem aos países metropolitanos, em que a produção cultural feita no Brasil contribuiu, ou pode chegar a contribuir para essa, ou aquela outra teoria crítica. É um modo de salientar não só o caráter periférico da produção cultural no país (e por consequência, do intelectual que a representa), como também a condição subalterna da experiência brasileira e, ainda, a ignorância sobre a *especificidade histórica* da nossa cultura nacional na atualidade do Ocidente letrado. Periférico, subalterno e particular correspondem semanticamente ao *enunciado* da pergunta cosmopolita sobre o *valor* da cultura brasileira e se opõem, respectivamente, a metropolitano, superior e universal, fatos da *enunciação*. Tenho também uma resposta saudável para o metropolitano curioso, resposta educada. Aceitar o diálogo com ele não significa que busco uma *inversão* grosseira na hierarquia de valores proposta pela pergunta. Talvez possamos juntos (estou falando menos de resposta e mais de convite a diálogo, insisto) buscar uma estratégia para *suplementá-la*. O diálogo visa a levar aquele que pergunta a uma tomada de consciência da sua enunciação, aparentemente neutra e, na realidade, sobrecarregada dos valores econômica e politicamente hegemônicos. Respondo ao meu interlocutor, dizendo-lhe que prefiro redirecionar a pergunta que me faz aos textos produzidos na própria metrópole. Proponho a todo e qualquer texto de intelectual e autor influente, autêntico representante da cultura ocidental, a



o que ele teria querido dizer antes de morrer? Como vocês conseguem não desejar aquele corpo de homem sambando suado bonito em plena terça-feira de carnaval? Como vocês que impõem heteronormatividades não sabem explicar que, ainda assim, homossexuais continuam nascendo, vivendo e construindo afetividades, em certa ordem, mais intensas que as construídas por parte dos heterossexuais que teriam todo o respaldo da sociedade?

Em ambas as narrativas, o interlocutor/leitor é interpelado e cabe a ele preencher as lacunas deixadas pelas narrativas. Em *Terça-feira gorda*, é perguntado, através da construção narrativa, qual ou quais camadas da construção palimpséstica o leitor integra ou quer integrar, ao mesmo tempo em que é mostrado que as camadas relativas ao heteronormativo estão desgastadas, são falhas, falidas, reducionistas, como podemos perceber neste trecho:

[...] O que você mentir eu acredito, eu disse, que nem marcha antiga de Carnaval. A gente foi rolando até onde as ondas quebravam para que a água lavasse e levasse o suor e a areia e a purpurina dos nossos corpos. A gente se apertou um contra o outro. A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo metade perdida do corpo do outro. Tão simples, tão clássico. A gente se afastou um pouco, só para ver melhor como eram bonitos nossos corpos nus de homens estendidos um ao lado do outro, iluminados pela fosforescência das ondas do mar. Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor.

E brilhamos.

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai, ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre outras caras de homens. (ABREU, 2005, p. 59).

Em *When I fall in love*, a interpelação ao interlocutor/leitor se dá de forma mais direta, construindo uma dualidade que é, ao mesmo tempo una, a partir da focalização cambiante entre a segunda pessoa “tu”, que é pontuada também pelo pronome de tratamento “você”, que é também primeira pessoa – todas essas instâncias pessoais observadas de cima por duas terceiras pessoas, uma simulada pelo morto e outra por um agente “panóptico” ainda mais externo, mais distante, como podemos perceber abaixo:

Você lhe diz, quase sussurrando, que sempre sentiu uma enorme ternura por ele. Ao mesmo tempo em que você lhe diz isso, estica o braço direito e, com a ponta dos dedos, toca o rosto balofo e sofrido dele, passando em seguida os dedos pelas pálpebras cerradas como se as quisesse fechar pela segunda vez.

---

tarefa que o colega curioso tinha delegado a mim. Digo-lhe, indiretamente, que existe uma *instância de mediação* no nosso diálogo. A ela deve ser dada primeiramente a palavra, pois é quem na verdade legitima os valores universais embutidos na pergunta inicial.” (SANTIAGO, 2008, p. 193-194).

Ela continua em silêncio. Não move um só músculo da face. Os olhos dela, você os vê, continuam secos e vermelhos. Você os vê, mas ela não te vê. Ela vê o filho. Ela deve ter visto a ponta amputada dos seus dedos passando pelo rosto dele, caminhando a seguir para as pálpebras cerradas. Deve ter visto e deve ter aprovado, porque não inventa nenhum gesto para te afastar dele. Naquele momento, você pensa, o Adolfo vê a ela ou vê a você? Ou pela primeira vez ele nos vê os dois juntos? (SANTIAGO, 1996, p. 138).

Além do que até aqui tentamos explicitar, ainda outros elementos nas construções dessas narrativas promovem jogos de distanciamentos e aproximações, através de tentativas de erigir comunicabilidades nos âmbitos das relações de interdependências horizontalizantes entre o homossexual e o heterossexual – construindo embates que sinalizam simulações homogêneas heteronormativas hegemônicas ideais das quais heterossexual algum conseguiria se sentir parte – em que redes de relação nas quais o outro é afetado e, ao mesmo tempo, é-se afetado por esse outro são cingidas por ambiguidades, efemeridades, fugacidades. Nesse âmbito, em ambas as narrativas, em maior ou menor intensidade, por meio também de uma escrita melodramática, o *camp*, o *kitsch* e o *trash*<sup>52</sup> compõem as nuances dessas relações.

---

<sup>52</sup> Sobre o *camp*, Denilson Lopes esclarece: “O *camp*, nas suas origens, não pode ser chamado de fundamentalmente gay, mas especialmente nesse século tornou-se um elemento definidor, sem ser totalizador, da identidade homossexual. Apesar disso o *camp* só emerge teoricamente no clássico ensaio de Susan Sontag, ‘Notas sobre o Camp’ (1964), simultaneamente a um corte na história dos movimentos e representações homossexuais, representado pelo influxo da Contracultura nos anos 60, que procurou dar mais visibilidade e mesmo assimilar comportamentos originários de tradições culturais mais diversificadas e ‘menores’ dentro da história ocidental, momento decisivo para a disseminação do *camp* para longe dos guetos homossexuais.

O termo é de difícil tradução para o português ainda que muito presente na nossa cultura. Como comportamento, o *camp* pode ser comparado à fecheação, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já como questão estética, o *camp* estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas, tão presentes nos exageros de muitos dos ícones da MPB, especialmente no culto de certas cantoras e seus fãs. [...] O *camp* se caracteriza por uma predileção pelo artificial e pelo exagero, por um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético (SONTAG, S.:1987, 318/20). [...] A aparência do vestuário faz do próprio corpo algo indeterminado, indefinido, fluido. A valorização da afetação, da aparência, não é a simples reedição de um dandismo esteticista e paródico na sociedade de massas, mas um aspecto da formação de uma sociabilidade sustentada por códigos específicos de uma ética do estético em contraponto a uma moral universal (ver MAFFESOLI, M.:1989,1).” (LOPES, 2002, p. 94-95). Sobre a relação entre o *camp*, o *kitsch* e o *trash*, o autor continua: “No quadro de uma sociedade de massas, o *camp* embaralha, desqualifica a distinção entre cultura alta e cultura baixa, pela seriedade da sua postura estetizante e afetiva, mesmo na derrisão. O *camp* não considera a alta cultura como padrão do que seria o bom gosto, como no caso do *kitsh*, cuja pretensão em imitá-la decorre de um desejo de ascensão dos estratos médios (ROSS, A.: 1993, 63). O *camp* também não se confunde com o prazer *trash* extraído do mau gosto e seu culto, marcado pelo sarcasmo, sintetizado no lema: quanto pior, melhor. O *camp* traz algo recalcado na arte e crítica modernas: a afetividade, mesmo a identificação com a obra e com seu autor. (LOPES, 2002, p. 111-112).

Embora entendamos que o *camp*, assim como o *kitsch* e o *trash* sejam construtos estéticos diegéticos que extrapolam o âmbito do narrado, tentamos nas passagens seguintes dos contos dos dois autores, respaldados no que já desenvolvemos acima, instaurar uma percepção desses aspectos.

Em Caio Fernando Abreu, seria importante tentar considerar o caráter “esquizóide” que perpassa o gesto autobiográfico para a possibilidade de percepção dessa estética literária de simulações e de deslocamentos.

De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei, quase sorrindo também, a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodca com coca-cola, uísque nacional, gostos que eu nem identificava mais, passando de mão em mão dentro de copos de plástico. Usava uma tanga vermelha e branca, Xangô, pensei, Iansã com purpurina na cara, Oxaguiã segurando a espada no braço levantado, Ogum Beira-Mar sambando bonito e bandido. Um movimento que descia feito onda dos quadris pelas coxas, até os pés, ondulado, então olhava para baixo e o movimento subia outra vez, onda ao contrário, voltando pela cintura até os ombros. Era então que sacudia a cabeça olhando para mim, cada vez mais perto.

Eu estava todo suado. Todos estavam suados, mas eu não via mais ninguém além dele. Eu já o tinha visto antes, não ali. Fazia tempo, não sabia onde. Eu tinha andado por muitos lugares. Ele tinha um jeito de quem também tinha andado por muitos lugares. Num desses lugares, quem sabe. Aqui, ali. Mas não lembraríamos antes de falar, talvez também nem depois. Só que não havia palavras. Havia o movimento, a dança, o suor, os corpos meu e dele se aproximando mornos, sem querer nada além daquele chegar cada vez mais perto.

Na minha frente, ficamos nos olhando. Eu também dançava agora, acompanhando o movimento dele. Assim: quadris, coxas, pés, onda que desce, olhar para baixo, voltando pela cintura até os ombros, onda que sobe, então sacudir os cabelos molhados, levantar a cabeça e encarar sorrindo. Ele encostou o peito suado no meu. Tínhamos pêlos, os dois. Os pêlos molhados se misturavam. Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei! Você é gostoso, ele disse. E não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso era corpo de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também. Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também.

[...] Quero você, ele disse. Eu disse quero você também. Mas quero agora [...], ele disse e eu repeti quase ao mesmo tempo também, também eu quero. [...] Passou a mão pela minha barriga. Passei a mão pela barriga dele. Apertou, apertamos. [...] Ai-ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam.

Entreaberta, a boca dele veio se aproximando da minha. Parecia um figo maduro quando a gente faz com a ponta da faca um cruz na extremidade mais redonda e rasga devagar a polpa, revelando o interior rosado cheio de

grãos. Você sabia, eu falei, que o figo não é uma fruta mas uma flor que abre para dentro. (ABREU, 2005, p. 57).

Em Silviano Santiago, no conto em questão, importa ressaltar que por meio do título e subtítulo do livro – *Keith Jarrett no Blue Note* (Improvisos do Jazz) – no qual se encontra o conto, o autor já sinaliza a construção de uma estética literária do improviso, metaforizada pela simulação artificializada<sup>53</sup> do ritmo do jazz, à maneira do *scat singing* – a réplica vocal de um instrumento de sopro, a voz mimetizando um instrumento – , conforme é apontado por Heloisa Buarque na orelha do livro:

Quem não ficaria apaixonado por William Holden desde que ele assassinara Gloria Swanson em *Sunset Boulevard*? Na pergunta estava a razão maior para você ter escolhido exatamente aquele filme exatamente naquela noite. Depois da sessão, você ficou de pé na calçada, sozinho, à espera de algum amigo para o chope. Não apareceu nenhum conhecido no fluxo da multidão anônima.

---

<sup>53</sup> No contexto do camp, o artifício é uma categoria estética central e fundamental para a composição de uma identidade performativa do sujeito contemporâneo, conforme escreve Denilson Lopes em: “O artifício possui um vasto campo semântico, da teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo. Para estabelecer a genealogia de uma estética do artifício contemporânea, antinaturalista e anti-autêntica, seria necessário revisitar não só o Barroco, a partir da metáfora do teatro do mundo (LOPES, D.: 1999, 92/4) e estilos próximos, como o Maneirismo, o Rococó, o Preciosismo e, por extensão, o Neo-Barroco, como também o esteticismo decadentista (MUCCI, L.: 1990), o art nouveau e o dandismo na música pop.

Mas antes de falar sobre uma estética do artifício na contemporaneidade, é importante desenvolver o principal termo que atualiza o artifício: o simulacro. Quando se fala em simulacro, enfatiza-se a indistinção entre realidade e imaginário como um traço alienante da atualidade, sendo constantes as críticas à utilização desse conceito por Baudrillard, como as de Linda Hutcheon: na sua perspectiva, a realidade é inacessível a não ser via discurso (HUTCHEON, L.: 1989, 189) provisório, historicizado, e não é lugar de origem (idem, 193). A questão estaria não na negação do referente, mas na sua problematização: ‘de quem é a realidade que está sendo apresentada?’ (idem, 232). Ao que Baudrillard poderia responder que afirmar a realidade já é uma estratégia de poder (1991 a, 32).

Embora seja tentador identificar o simulacro como categoria totalizante na obra de Baudrillard, ele se constitui fundamentalmente numa via para procurar responder aos problemas específicos de nossa época derivados do influxo dos meios de comunicação de massa na vida cotidiana, ‘resultado de uma transformação cultural, associada à condição pós-moderna’ (HUYSEN, A.: 1997, 76/7). [...] Baudrillard desenvolveu, nos anos 80, uma maior positividade do simulacro, não como se ele fosse algo provisório, mas como algo constitutivo da contemporaneidade.

A questão do simulacro está longe de se distinguir exclusivamente pelas citações estéticas do passado, por pastiches. As consequências do simulacro como eixo de uma época, e não só como uma característica estética, implicam o declínio de parâmetros como real/irreal. Trata-se de uma crítica à noção de representação. Longe de um simples modismo entre intelectuais, o simulacro é uma mudança na forma de ver o mundo. Como nas sociedades primitivas, o irreal e o real voltam a se fundir. Predomínio do mito sobre a história? Não é que não haja distinção entre vida cotidiana e um filme de TV, mas as imagens midiáticas permeiam de tal forma o mundo que se tornam referências tão ou mais básicas de informação do que o cotidiano, a ponto de nossa visão do cotidiano ser filtrada pelo cinema, pela televisão e por outros meios de comunicação de massa.” (LOPES, 2002, p. 104-106).

Ao lado, estava ele, também sozinho, vendo o poveréu que saía da sala. Você só o notou porque tinha sido atraído pelos olhos marejados de lágrimas, que ele não fazia questão de esconder. Você criou coragem e perguntou a ele se as lágrimas eram de verdade ou de mentira.

“Errou”, ele te respondeu, “Você errou duplamente. Não são de verdade nem de mentira. São postiças.”

“Postiças?”

“Senão acreditar, pode tocar. Lágrimas postiças não mordem. Só ladram.”

“Confesse que você chorou durante o filme!”, a ordem que você deu não dependia de resposta.

“Confesso”, respondeu ele de maneira automática.

“Por causa do filme ou da canção?”

“Por causa dos dois.”

Você o convidou para um chope no bar alemão ao lado. (SANTIAGO, 1996, p. 143-144).

Considerando uma relação com os aspectos supracitados, Silviano Santiago compõe no ensaio *O homossexual astucioso*. Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações, do livro *O cosmopolitismo do pobre* (2008), estratégias de subversão e resistência a discursos hegemônicos, que ecoam o que por esse mesmo autor já havia sido explicitado, em outra e na mesma forma, no ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, componente do livro *Uma literatura nos trópicos – Ensaaios sobre dependência cultural* (2000). A contribuição do periférico e do subalternizado é conseguida, em certa ordem, através da força imposta pelo hegemônico para que o subalternizado ou periférico ao se enunciar, ao mesmo tempo, produza cognoscibilidades homogêneas acerca de si mesmo. Na concepção de Silviano Santiago, tais cognoscibilidades possibilitariam ambientes férteis para produção de mais assimilações e violências que poderiam ser perpetradas contra os grupos subalternizados pensados ou agrupados como homogêneos por essas forças que pretendem a manutenção do espaço de dominação. A astúcia pensada pelo autor reside, por exemplo, na enunciação ambígua pelo subalternizado que, por esse aspecto de construção evanescente, obrigaria o pseudo-dominador a se perceber como violento e, assim, ao tomar consciência desse lugar de agressor, negá-lo. Embora para a atuação militante homossexual masculina, essa pareça ser uma estratégia de resistência ingênua, é importante ressaltar que admitir somente uma estratégia de subversão – a dos grupos militantes – consiste em reconstruir as pluralidades homossexuais a partir de um viés também homogeneizador, mesmo que seja essa homogeneidade construída, supostamente, pelos integrantes desse grupo subalternizado. A astúcia pensada por Silviano Santiago consistiria ainda em deglutir o que seria imposto pelo dominador heteronormativo, regurgitando caracteres não-cognoscíveis pelo heteronormativo, devolvendo as “perguntas” impostas pelo hegemônico, esgarçando as fronteiras onde o poder

se imporia de forma unilateral e, ao mesmo tempo, deixando entrever por essas estratégias de resistência e subversão, a fragilidade da constituição heteronormativa nas sociedades do agora, suplantada, por exemplo, por questões mercadológicas que reificam os sujeitos, procurando homogeneizá-los como mercadoria.

No conto *O segredo de Brokeback Mountain* – originalmente publicado na revista *The New Yorker* em outubro de 1997, sob o título *Brokeback Mountain* –, que integra o livro *Curto Alcance* (2007) – no original *Close Range* (1999) – de Annie Proulx, uma vez mais a heterotopia e a homossexualidade masculina serão os aspectos basilares que regerão nossa argumentação.

A montanha não se configura na narrativa como um mero cenário em que Jack Twist e Ennis del Mar trabalham, cuidando de ovelhas. O isolamento da montanha, a tensão e a insalubridade do trabalho fazem aflorar em ambos a “percepção de si” como corpos sociais expelidos pelas dinâmicas de hierarquização social. Os dois personagens são descritos como sujeitos que ocupam as baixas camadas no âmbito dessa hierarquização. Podres, sozinhos e sem perspectiva de mobilidade social, na montanha, eles começam a subverter as normas de trabalho a que foram impostos, o que culmina com a subversão das regras e padrões heteronormativos, quando os personagens, não querendo ou incapazes de se conter, rendem-se a uma paixão avassaladora. Já no início, com a descrição dos personagens, o que se pode depreender da narrativa, é a falta virtual de possibilidade de mudança, a ausência de horizonte. Ao considerarmos a montanha Brokeback nesse contexto, ela concretiza essa falta de perspectiva, ela é simbólica e fisicamente expressão da subjugação, metafórica e metonimicamente a expressão do *status quo* social no contexto do Wyoming americano. Os trechos abaixo ilustram essas questões:

Eles foram criados em fazendas de gado pequenas e pobres em cantos opostos do estado. Jack Twist em Lightning Flat, na fronteira de Montana, Ennis del Mar era dos arredores de Sage, próximo à fronteira de Utah, ambos garotos do interior sem o Ensino Médio completo e sem perspectivas, preparados para dar duro e passar necessidade, ambos de modos e fala rudes, acostumados à vida estóica. (PROULX, 2007, p.298).

[...] A montanha fervia com uma energia diabólica, laqueada com uma luz tremida de nuvem quebrada, o vento penteava a relva e tirava da mata raquítica e da rocha fendida um zumbido bestial. Enquanto desciam o morro, Ennis tinha a sensação de estar caindo em câmera lenta, mas de cabeça e de forma irreversível. (PROULX, 2007, p.307).

O conto, com demarcadas características melodramáticas, sintetiza vários anos das vidas dos personagens e, através da passagem do tempo em que fatos específicos são narrados como momentos de tentativa de ruptura, o leitor pode vislumbrar aspectos acerca das sexualidades que simbolicamente constroem políticas por meio das quais esses corpos são condicionados. O embate entre a heterossexualidade compulsória e a vontade/necessidade de fazer fluir o desejo não-heteronormativo, portanto, erige o conflito.

Um aspecto que nos chamou à atenção para continuarmos nossa sucinta análise neste ponto é o acréscimo da palavra “segredo” na tradução<sup>54</sup> do título do conto para o português. Se no original *Brokeback mountain* encerra a construção de sentido no que tange à percepção da montanha como uma heterotopia, no título traduzido para o português, a montanha ganha ares de personificação, ela “observa” e retém uma informação. Assim, embora ela se configure como um espaço-outro, há nesse contexto uma espécie de vigilância, uma reminiscência do panóptico foucaultiano, que atualiza nos personagens uma culpa interiorizada pelo que não se pode confessar, causando neles, remorsos que os perseguirão durante toda a narrativa.

Outro aspecto que importa à nossa análise está vinculado ao sobrenome dos personagens principais, Ennis del Mar e Jack Twist. Por meio dos sobrenomes, após uma rápida pesquisa, podemos traçar paralelos entre os aspectos geográficos, de localização e climáticos do estado do Wyoming – onde se desenrola a narrativa e onde se localiza a montanha que confere título ao conto. Os tornados naquela região de conflito climático são provocados pelo encontro das camadas de ar frias vindas do Canadá com as camadas de ar quente vindas do golfo do México. O golfo do México se conecta ao Oceano Atlântico através do Estreito da Flórida, localizado entre os EUA e Cuba, e ao mar do Caribe através do Canal de Yucatán, localizado entre o México e Cuba. “Twist” compõe a base etimológica da palavra “twister” – que é traduzida como “tornado” em língua portuguesa e “Mar” seria uma referência ao golfo do México. Em síntese metonímica, é o Mar que provoca o Twist(er), como podemos ler na passagem seguinte:

– Atirei num coiote assim que clareou – contou a Jack [...], enquanto Jack descascava batatas. – Grande filho-da-puta. Cada ovo do tamanho de uma

---

<sup>54</sup> Sobre o processo de tradução, no prefácio do livro *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Chakravorty Spivak, uma das tradutoras do livro, Sandra Regina Goulart Almeida, cita a autora que discorre acerca do tradutor como alguém “[...] que tem por ofício o papel [...] de tentar fazer falar o texto de outrem, em um constante processo de adiamentos, aproximações e, sobretudo, negociações.” (ALMEIDA, 2014, p.9).

maçã. Aposto que levou alguns cordeiros. Parecia capaz de comer um camelo. Quer um pouco dessa água quente? Tem muita.

– É toda sua.

– Bem, vou lavar tudo o que der para eu alcançar – disse tirando as botas e o *jeans* (nada de cuecas, nada de meias, Jack reparou), espirrando a água do esfregão para todo lado até o fogo chiar. (PROULX, p. 303).

A palavra “twist”, sem o acréscimo do sufixo “er”, pode ser traduzida para o português como “giro”, “torção”, “reviravolta”. Essa palavra, associada à palavra “plot”, configura-se como um recurso narrativo muito recorrente na literatura melodramática. No conto, é por meio das ações de Jack Twist que são explicitados na narrativa os *plot twists* que a compõem. O personagem rompe com normas pré-estabelecidas, instaurando, assim, novas possibilidades de acesso ao prazer, ao direito de sentir prazer e afeto, ao direito de ocupação de lugares negados na hierarquização social, conforme podemos apreender das passagens abaixo:

– Faço quatro horas de viagem por dia – disse, desanimado. – Venho para o café-da-manhã, volto para as ovelhas, boto elas para dormir, venho para o jantar, volto para as ovelhas, passo metade da noite pulando da cama para vigiar os coiotes. Por direito, eu devia passar a noite aqui. Aguirre não tem o direito de me obrigar a fazer isso. (PROULX, 2007, p.302).

– Caramba, pára de martelar e vem cá. O colchão é grande – disse Jack com um voz irritadiça e sonolenta. Era grande e quente o suficiente, e em pouco tempo eles aprofundaram consideravelmente a intimidade. Ennis [...] não queria nada disso quando Jack pegou a mão esquerda dele e levou-a até o próprio pau enrijecido. Ennis retirou a mão depressa como se tivesse tocado em fogo, ajoelhou-se, desafivelou o cinto, abaixou as calças, pôs Jack de quatro e, com a ajuda da superfície escorregadia e de um pouco de cuspe, penetrou-o, nada que tivesse feito antes, mas não havia necessidade de manual de instruções.

[...] Ennis acordou na aurora vermelha com as calças em volta dos joelhos, uma dor de cabeça violenta e Jack encostado nele; sem tocar no assunto, ambos sabiam como seria pelo resto do verão, as ovelhas que se danassem. (PROULX, 2007, p.305).

O quarto verão desde Brokeback chegou e, em junho, Ennis pegou uma carta de Jack Twist na posta-restante, o primeiro sinal de vida naquele tempo todo.

*Amigo esta carta é devida há muito tempo. Espero que receba. Soube que estava em Riverton. Vou passar aí no dia 24, pensei em dar uma parada e convidá-lo para uma cerveja. Me escreva se puder, diga se está aí.*

O endereço do remetente era Childress, Texas. Ennis respondeu, *é claro*, deu o endereço de Riverton. (PROULX, 2007, p.309).

Porém, todas essas pequenas reviravoltas no conto não instauram, de fato, uma nova ordem na narrativa. Não acontece na narrativa uma grande reviravolta que conduziria a um “happy ending”. Nesse sentido, a autora aciona um característico aspecto da escrita



melodramática, a possibilidade de antecipação por parte do leitor do final da narrativa. O personagem Jack morre ou é morto no fim. Ambigualmente, o que se instaura é a ausência de Jack Twist por meio de uma ausência de um “plot twist”, reviravolta essa que romperia com o “já dado”. A impossibilidade de uma nova ordem na narrativa é estabelecida pelo medo do novo que é explicitado pela falta de autonomia e de ação do personagem Ennis del Mar. Assim como o mar, Ennis sempre retorna ao ponto de origem, à solidão, ao lugar no âmbito da heteronormatividade que o personagem tenta, malsucedidamente, ocupar. Del Mar e Twist metaforizam a permanência em zonas de conflitos:

[...] Você tem uma idéia melhor?

– Já tive – o tom era amargo e acusativo.

Ennis ficou quieto, endireitou-se devagar, esfregou a testa; um cavalo correu dentro do reboque. Ele foi até sua picape, pôs a mão no reboque, disse algo que só os cavalos podiam ouvir e voltou com passo decidido.

– Já estive no México, Jack? – México era o lugar. Ele tinha ouvido falar. Agora estava cortando a cerca, invadindo a área onde a ordem era abater a tiros.

– Já estive, sim. Cadê o problema? – contida esses anos todos, lá vem a reação, atrasada e inesperada.

– Tenho que lhe dizer isso uma vez, Jack, e não estou brincando. O que eu não sei – disse Ennis –, essas coisas todas que eu não sei podiam fazer você morrer se um dia eu viesse a saber.

– Vou tentar essa – disse Jack –, e eu vou dizer só uma vez. Olha só, a gente podia ter tido uma boa vida juntos, boa mesmo, porra. Você não quis, Ennis, então o que a gente tem agora é a Brokeback Mountain. Tudo foi construído em cima daquilo. É tudo o que a gente tem, porra, tudo. Então espero que saiba disso se nunca souber do resto. Pode contar as poucas vezes em que a gente esteve junto em vinte anos. Pode medir a rédea em que me mantém. Depois você me pergunta do México e aí me diz que vai me matar por precisar disso e quase nunca conseguir. Você não tem idéia de como fica ruim. Eu não sou você. Não consigo viver com algumas fudas em grandes altitudes uma ou duas vezes por ano. Você é demais para mim, Ennis, seu filho de uma puta. Quem me dera saber como lhe deixar.

Como vastas nuvens de vapor de fontes termais no inverno, os anos de coisas não ditas e agora indizíveis – confissões, declarações, vergonhas, culpas, medos – se levantaram em volta deles. Ennis ficou parado como se tivesse levado um tiro no coração, a cara abatida e sulcada, contraída, olhos apertados, punhos cerrados, as pernas cedendo, caiu por terra de joelhos.

– Nossa – disse Jack. – Ennis? – mas, antes que ele saltasse do carro, tentando adivinhar se era um infarto ou o transbordamento de uma raiva incendiária, Ennis já havia se levantado, e, de alguma forma, como se desentorta um cabide para abrir um carro trancado e depois se torna a colocá-lo na forma original, eles torceram as coisas quase até o ponto em que estava antes, pois o que disseram não era novidade. Nada terminou, nada começou, nada se resolveu. (PROULX, 2007, p.324-325).

Uma vez mais, é por meio da reminiscência e do onírico que se constrói uma (des)organização. O espaço da memória, expresso pela melancolia, é um lugar de resistência,

de desconfiguração de *topoi*; é também um espaço heterotópico de tentativa de organização das sexualidades e das afetividades destoantes da norma heterossexual compulsória, é *locus* de enunciação de uma possibilidade de ser e sentir no mundo que não encontrou terreno fora desse espaço. Nos trechos abaixo, percebemos essas questões, além ainda de podermos vislumbrar sutilmente certos aspectos do *camp*, do *trash* e do *kitsch*<sup>55</sup>.

A coisa de que Jack se lembrava e com que sonhava de uma forma que não conseguia evitar nem entender era a vez, naquele verão distante na Brokeback, em que Ennis chegara por trás e o puxara para junto dele, o abraço mudo satisfazendo alguma fome compartilhada e assexuada.

Eles haviam ficado daquele jeito muito tempo diante do fogo, que ardia lançando reflexos vermelhos de luz, a sombra de seus corpos, uma coluna única de pedra. Ouvia-se o tique-taque dos minutos no relógio redondo no bolso de Ennis, dos gravetos virando carvão no fogo. Estrelas atravessavam as camadas de calor onduladas em cima do fogo. A respiração de Ennis saiu lenta e calma, ele gemeu, balançou um pouco no clarão, e Jack encostou-se no palpitar regular do coração, as vibrações do gemido como uma eletricidade fraca, e, em pé, pegou num sono que não era sono mas outra coisa sonolenta e hipnótica até que Ennis, desencavando uma expressão enferrujada mas ainda conveniente de sua infância antes de perder a mãe, disse:

– Hora de ir para cama, garoto. Já vou indo. Vamos, você está dormindo em pé feito um cavalo – e deu uma sacudida em Jack, um empurrão, e foi-se embora na noite. Jack ouviu o barulho de suas esporas quando ele montou, as palavras “até amanhã”, e o bufar do cavalo, atrito do casco na pedra.

Mais tarde, aquele abraço sonolento consolidou-se em sua memória como o único momento de felicidade natural e encantada em suas vidas separadas e difíceis. Nada estragava aquilo, nem mesmo o entendimento de que Ennis então não o abraçaria de frente porque não queria ver nem sentir que era Jack que tinha nos braços. E talvez, achava, nunca passassem muito daquilo. Que seja, que seja. (PROULX, 2007, p.325-326).

Por essa época, Jack começou a aparecer em seus sonhos, [nos sonhos de Ennis del Mar] Jack como era da primeira vez em que o vira, cacheado, sorridente e dentuço, falando em deixar de preguiça e assumir o controle, mas a lata de feijão com o cabo da colher para fora e equilibrada na tora de madeira também estava ali, com o formato caricatural e as cores gritantes que conferem aos sonhos um sabor de obscenidade cômica. O cabo da colher era do tipo que se podia usar como chave de roda. E às vezes ele acordava triste, às vezes com a antiga sensação de alegria e alívio; às vezes o travesseiro molhado, às vezes o lençol.

Havia um espaço aberto entre aquilo que ele sabia e aquilo em tentava acreditar, mas nada se podia fazer a respeito, e, se não dá para consertar, a gente tem que agüentar. (PROULX, 2007, p.333).

---

<sup>55</sup> Retomar esses conceitos nas notas de rodapé 47 e 53.

A presença da chave de roda no sonho de Ennis nessa última citação, passagem final da narrativa, quando Ennis já está velho e Jack, morto, atualiza as violências físicas homofóbicas que são narradas no conto em três outras passagens mais claramente. Ennis acredita, embora na narrativa esse fato não fique claro, que Jack tenha sido morto por homens que se utilizaram desse instrumento para desfigurar-lhe o rosto, causando sacramentos que sufocaram Jack quando este desmaia por força dos golpes desferidos contra ele, sendo abandonado sozinho. A crença de Ennis se deve ao fato de o próprio pai do personagem tê-lo feito presenciar, quando criança, o assassinato violento, em uma espécie de linchamento, de um homem que vivia junto de um outro, homens esses tidos como homossexuais.

[...] Imaginei isso, tenho um plano, Ennis, como a gente pode fazer isso, você e eu. O pai de Lureen, pode apostar que ele me daria algum se eu sumisse. Já disse mais ou menos isso...

– Calma, calma, calma. Não vai ser assim. A gente não pode. Estou atolado com o que tenho, preso no meu próprio laço. Não dá para sair. Jack, não quero ser como esses caras que às vezes a gente vê por aí. E não quero morrer. Tinha aqueles dois velhos que moravam juntos lá na minha terra, Earl e Rich. Papai fazia um comentário quando via os dois. Eles eram uma piada apesar de serem velhos bem durões. Eu tinha uns nove anos quando encontraram Earl morto numa vala. Acertaram o bicho com uma chave de roda, ataçaram ele, arrastaram ele pelo pau até o dito cujo cair, só uma pasta de sangue. O que a chave de roda fez parecia pedaços de tomates queimados pelo corpo dele todo, o nariz arrancado de tanto ralar no cascalho.

– Você viu isso?

– Papai fez questão que eu visse. Me levou para ver. Eu e K.E [irmão mais velho de Ennis]. Papai ria disso. Droga, pelo que sei, ele fez o serviço. Se estivesse vivo e metesse a cabeça naquela porta agora, pode apostar que ia buscar a chave de roda dele. Dois caras morando juntos? Não. Só consigo ver a gente se encontrando de vez em quando num fim de mundo... (PROULX, 2007, p.316).

Como fecho da nossa argumentação, ao pensarmos o romance contemporâneo<sup>56</sup> *Nossos ossos*, de Marcelino Freire, dentro de uma perspectiva autobiográfica<sup>57</sup>, podemos

---

<sup>56</sup> Schollhammer (2009), obviamente sem pretender esgotar a questão, dá-nos algumas diretrizes acerca da literatura e do contemporâneo na atualidade brasileira, ele escreve: “O filósofo italiano Agambem tentou recentemente (2008) responder à pergunta ‘O que é o contemporâneo?’, recuperando a leitura que Roland Barthes fez das ‘Considerações intempestivas’, de Nietzsche, aproximando o

perceber como as homossexualidades masculinas, nos contextos das brasilidades, são compostas a partir de parâmetros nos quais a sobrevivência, conforme a compõe Didi-Huberman (2014), configura-se por meio de um “vir-a-ser” de algo que não foi “destruído”. Nesse sentido, trataremos o romance como síntese da nossa argumentação. Por intermédio da narrativa, estabeleceremos, doravante, relações entre os textos literários até aqui analisados e a memória cultural, tentando, assim, instaurar, um *locus* de fala. Dessa forma, retomaremos e expandiremos as discussões e argumentação que suscitaram nossa análise até este ponto.

Marcelino Juvêncio Freire, o mais novo de nove irmãos, nasceu em Sertânia, no interior de Pernambuco, aos vinte dias do mês de março de 1967. Viveu com a família em Paulo Afonso, na Bahia, dos três aos oito anos de idade e no Recife até os vinte e quatro anos e, desde 1991, reside em São Paulo. É autor dos livros *AcRústico* (1995), *eraOdito* (1998), *Angu de Sangue* (2000), *BaléRalé* (2003), *Contos Negreiros* (2005) (Prêmio Jabuti 2006), *Rasif: mar que arreventa* (2008), *Amar é crime* (2015), em edição revisada e ampliada pela Editora Record. Em 2004, idealizou e organizou a antologia de microcontos *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Alguns de seus textos foram adaptados para teatro por outros escritores e por ele mesmo. Participa de várias antologias no Brasil e no exterior, entre elas: *Geração 90* (2001), *Os Transgressores* (2003), *Je Suis Favela* (2011, França) e *Je Suis Toujours Favela* (2014, França). No ano de 2002, idealiza e edita a *Coleção Cinco minutinhos*, com a qual inaugurou o selo eraOdito editOra. Participa como um dos editores da *PS:SP*, revista de prosa lançada em maio de 2003. É um dos integrantes do coletivo EDITH, pelo qual lançou, pela primeira vez, em julho de 2011, o livro de contos *Amar É Crime*. No final de 2013, publicou seu primeiro romance, intitulado *Nossos Ossos*, publicado também na Argentina e na França, livro com o qual ganhou o prêmio Machado de Assis 2014 de Melhor Romance pela Biblioteca Nacional, tendo sido um dos finalistas do Prêmio Jabuti de

---

contemporâneo ao intempestivo. ‘O contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.’ (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

<sup>57</sup> Sobre a perspectiva autobiográfica na América Latina, ver o artigo *Os espaços públicos da memória* de autoria de Suely da Fonseca Quintana, publicado no livro *Narrativas (auto)biográficas* (QUINTANA, 2014, p. 237-248).

Literatura de 2014, na categoria romance. Marcelino Freire ministra palestras e coordena oficinas de criação literária desde o ano de 2003. Em 2016, figura entre os 21 autores participantes do livro *Olhar Paris*, organizado por Leonardo Tonus, que reúne contos, crônicas, poemas.

O escritor considera-se e é considerado um agitador político e ativista cultural, sendo idealizador e curador da Balada Literária, evento que acontece anualmente, desde 2006, no bairro paulistano da Vila Madalena. E, recentemente, fez parte de um grupo de noventa artistas brasileiros, dentre eles, poetas e cartunistas, de todas as regiões do país, que integram o livro-manifesto *Lula Livre/Lula Livro*, coletânea de contos, poemas, crônicas e cartuns pela liberdade do ex-Presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O livro reúne autores como Augusto de Campos, Chico Buarque, Raduan Nassar, Aldir Blanc, Alice Ruiz, Chico César, Frei Betto, Laerte, Eric Nepomunceno, Noemi Jaffe, Chacal, Caco Galhardo, Marcia Denser, Gero Camilo, Raimundo Carrero, Roberta Estrela D’Alva, Xico Sá, entre outros. Segundo Marcelino Freire, que é também um dos organizadores da coletânea, o lançamento nacional do livro, ocorrido em 13/08/2018, no Teatro Oficina, pretendeu ser um ato político-literário pela liberdade de Lula, com leitura de textos e participações especiais de uma diversidade de artistas. Segundo os organizadores Ademir Assunção e o próprio Marcelino Freire, a publicação do livro manifesta o inconformismo dos autores, “que consideram a prisão de Lula uma aberração jurídica-política-midiática, com o objetivo maior de tirá-lo das eleições presidenciais deste ano [2018], no tapetão, na cara-dura”, conforme o texto de introdução. Ainda conforme os organizadores, “o propósito do livro é criar mais um fato de repercussão, a partir da tomada de posição dos escritores, poetas e cartunistas, para engrossar os movimentos nacionais e internacionais contra a farsa da prisão do ex-presidente – e o golpe anti-democrático que representa a sua exclusão do processo eleitoral de 2018.” Eles dizem ainda: “Fazia muito tempo que os escritores não tomavam um posicionamento conjunto tão vigoroso. Os descabros que estão acontecendo no País desde o golpe de 2016 é que criaram a necessidade dessa manifestação político-literária”. De acordo com Marcelino Freire, estão sendo planejadas ações junto aos movimentos sociais para imprimir, divulgar e repercutir o livro-manifesto em todo o Brasil e também no exterior<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> As informações sobre o escritor e os posicionamentos adotados por ele, contidos nesse parágrafo, foram extraídos da página que Marcelino Freire mantém no Facebook. O autor mantém ainda contas em outras redes sociais como no *Instagram* e no *Twitter*, além de escrever em *blogs* nos quais aborda

Por meio de *Nossos ossos*, o escritor e dramaturgo Marcelino Freire, ao ficcionalizar sua condição homossexual na figura do dramaturgo Heleno, estabelece um *locus* de enunciação, a partir do qual ele também, polifonicamente, irá ficcionalizar-se nas figuras do *boy* morto, de Carlos, do índio e dos outros personagens da narrativa, por intermédio do que Leonor Arfuch (2010) irá chamar de gesto autobiográfico. O jogo performático encontra na flexão de plural do pronome no título do livro, a sumarização de um coletivo que se expande e se contrai, que secciona-se e é novamente reunido e que em cuja organização, qualquer ausência é passível de ser recuperada pelo molde do espaço lacunar – como as articulações ósseas, cuja unidade óssea é metonímia de toda a estruturação do esqueleto –, mas que se mantém na primeira pessoa “nossos” e subverte, já nessa configuração, o “deles” ou o “eles”, demarcando um espaço simbólico de significação e enunciação. Nesse sentido, por meio da construção de um “espaço autobiográfico”<sup>59</sup>, o autor interpela leitores de toda ordem e interpela-se também ao mesmo tempo<sup>60</sup>. Há, nesse gesto, uma interpelação também ao

---

questões sobre literatura, política e atualidades. Disponível em: <<https://www.facebook.com/marcelino.freire.79>>. Último acesso em: 29 de agosto de 2018.

<sup>59</sup> Leonor Arfuch discute esse conceito ao refletir que: “[...] a tentativa de Lejeune de definir a especificidade da autobiografia se revela no final das contas infrutífera. A falha do ‘modelo’ aparece uma vez mais como inerente à perspectiva estrutural: ou sua indefinição é tão grande que a regularidade se apaga ou, se se trata de especificidade, é preciso sempre lhe acrescentar uma exceção. Na impossibilidade de chegar a uma forma ‘clara e total’, de distinguir com propriedade, para além do ‘pacto’ explicitado, entre formas ‘auto’ e ‘heterodiegéticas’, entre, por exemplo, autobiografia, romance e romance autobiográfico, o centro de atenção se deslocará então para um *espaço autobiográfico*, onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças. Nesse espaço, podemos acrescentar, com o treinamento de mais de dois séculos, esse leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos dos equívocos, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura.” A autora escreve ainda em relação à autobiografia: “[...] No limite, e numa perspectiva dissociativa, é possível pensar inclusive que cada uma delas propõe seu próprio tipo, uma combinatória peculiar de certos problemas comuns, em que se ganha a diversidade interna em detrimento de um unidade global do campo.” (ARFUCH, 2010, p.56-57).

<sup>60</sup> “Pela centralidade que a sexualidade adquiriu nas modernas sociedades ocidentais, parece ser difícil entendê-la como tendo as propriedades da fluidez e inconstância. Frequentemente nos apresentamos (ou nos representamos) a partir de nossa identidade de gênero, a referência mais ‘segura’ sobre os indivíduos [...]. Precisamos de algo que dê fundamento para nossas ações e, então, construímos nossas ‘narrativas pessoais’, nossas biografias de uma forma que lhes garanta coerência. [...] é aqui, justamente, que o corpo se torna a referência central [...].

Nossos corpos constituem-se na referência que ancora, por fim, a identidade. E, aparentemente, o corpo é inequívoco, evidente por si; em consequência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambiguidades nem inconstância. Aparentemente se deduz uma identidade de gênero, sexual ou étnica de ‘marcas’ biológicas; o processo é, no entanto, muito mais complexo, e essa dedução pode ser (e muitas vezes é) equivocada. Os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados. Talvez devêssemos nos perguntar, antes de tudo, como determinada característica passou a

hegemônico que se consolida com uma última frase “solta” em forma de dois versos em duas linhas, alinhados à direita, um pouco acima da metade da página, em que “Nossos” se sobrepõe a “vossos”, que o autor lança na última página (não numerada) em um espaço pós-texto: “Nossos ossos/esperam os vossos”. O “eu” e o “outro” aqui denotam ao mesmo tempo uma cisão e um ajuntamento e estabelecem com o leitor uma relação dialógica que o coloca em xeque, conforme a “tonalidade de afetividade” adotada que, por sua vez, estabelecerá uma espécie de “pacto” de leitura<sup>61</sup> pós-leitura.

Em diversas entrevistas disponíveis nas mais diversas mídias<sup>62</sup>, Marcelino Freire reiteradamente diz narrar em *Nossos ossos* experiências vivenciadas por ele, porém, ele é categórico em afirmar que o texto não se configura como um texto autobiográfico<sup>63</sup>. Embora

---

ser reconhecida (passou a ser significada) como uma ‘marca’ definidora da identidade; perguntar, também, quais os significados que, nesse momento e nessa cultura, estão sendo atribuídos a tal marca ou a tal aparência.” (LOURO, 2016, p.14).

<sup>61</sup> Arfuch, acerca da diversidade de (auto)biografias na atualidade, escreve: “Essa consideração do *outro* como fazendo parte do meu enunciado, prévia a toda consumação possível de comunicação, encontra seu correlato na ideia de uma linguagem *outra*, habitada por vozes que deixaram seu rastro com o uso de séculos, uma *palavra alheia* que expressa sentidos, tradições, verdades, crenças, visões de mundo, e que o sujeito assume de forma natural, mas da qual deverá se *apropriar* pelo uso combinatório peculiar que dela faça, pelos gêneros discursivos que escolher e, sobretudo, pelas *tonalidades de sua afetividade*.”

Expressa-se assim uma ideia dialógica da comunicação que não reconhece primazia ao enunciador, na medida em que este já está determinado por um outro, mas antes uma *simultaneidade* na atividade de inteligência e compreensão entre os participantes; trata-se de uma interação em presença, midiática ou de escrita. Nessa moldura, podemos situar agora a intersubjetividade gerada pelas formas biográficas também como um acordo, uma sintonia, e não somente como um ‘pacto’ assinado e ‘selado’ pelo autor, que obriga seu leitor, como na primeira versão de Lejeune. (ARFUCH, 2010, p.67-68).

<sup>62</sup> Estas são algumas das entrevistas em que se é possível perceber o autor e a relação que ele estabelece com as mídias em geral e com o processo de escrita que compõe a arqueologia da construção literária estabelecida por ele: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pwthf-wvfHw>> ; <<https://www.youtube.com/watch?v=uLRHSMaU7ro>> . Último acesso: 30 de agosto de 2018.

<sup>63</sup> O jogo performático autobiográfico em Marcelino Freire é reiterado metalinguisticamente no mais recente livro publicado por ele, *Bagageiro* (2018), como podemos ler nas seguintes passagens: “Não venham dizer que escrevo histórias. Ou mesmo que escrevo memórias. Monólogos. Não é nada disso. Meus personagens não são travestis, garotos, negros, favelados, caciques, canários, gigolôs, garçons, pterossauros.

Meus personagens são as palavras. Em permanente desalinhavo. É isto.” (FREIRE, 2018, p.65).

“Juro que tudo que escrevo é verdadeiro.

O mentiroso sou eu.” (FREIRE, 2018, p. 122).

cingido por diversas “coincidências”<sup>64</sup> entre a experiência vivida do autor e a experiência narrada por meio da figura de Heleno de Gusmão, o gesto que nos interessa está antes mesmo de a narrativa se instaurar, com a orelha do livro, na construção toda de uma cena teatral que “corporifica” a figura do protagonista em uma espécie de “psicografia” ditada para o escritor Paulo Lins – autor do livro *Cidade de Deus* (1997)<sup>65</sup>. Na orelha do livro lê-se:

Meu nome é Heleno. Sou dramaturgo, protagonista deste prosa longa, primeiro romance de Marcelino Freire, e tenho um corpo morto de um michê para entregar ao seu pai e à sua mãe, mas não sei quem são e nem onde estão.

Tudo porque nada escapa ao teatro. As coisas todas vêm ao palco e ficam aqui para sempre. Cheguei em São Paulo por causa de Carlos, meu primeiro amor, e para escrever peças, encarar plateias, “revelar esse mundo e inventar outros”. Para curar doenças, sofrer, amar, ser feliz, ser normal, ser outro, sempre outro narrando também a melancolia da infância, os restos mortais de tudo o que foi falado em minha casa e os fósseis que eu achava em meu quintal.

Ah, se não fossem o público, os diretores, os jornalistas, os atores, os preparadores de elenco, os produtores, os outros nordestinos da técnica, eu não poderia fazer cara de necrotério, essa cara de forte, cara de rico, cara de vingança e cara de nada quando fico representando só para mim.

E aí vêm meu amor pelo boy, Lourenço me levando para ser “enterrado no coração de meu pai”, o carinho por Picasso, a sinceridade arisca do michê, os seios de Estrela, o porteiro, o assassinato, o bancário, os outros michês, a fábrica de dominó, meus nove irmãos, o delegado, o IML, o cara do táxi no ir-e-vir dessa narrativa que Freire inventou. A malandragem paulistana. As pessoas da noite. As padarias...

O teatro para mim era besteira d’alma, eram as brincadeiras vespertinas de criança, a cruz da interpretação, era a lembrança de minha mãe (todas as personagens que inventei são ela).

Nesta vida, amei os aplausos, as viagens, as críticas de elogio, o sexo de curiosidade com os artistas bem-sucedidos, as metidas de rua, adorei foder gostoso atrás dos fliperamas.

Eu amei de tudo e vou continuar amando.

Heleno de Gusmão, em depoimento ditado para Paulo Lins  
(FREIRE, 2013, orelhas do livro).

---

<sup>64</sup> Sobre esse aspecto, podemos apreender em Schollhammer: “Na crítica contemporânea, fala-se muito de um ‘retorno do autor’, e há claramente, na literatura e na própria crítica contemporânea, uma acentuada tendência em revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real. Nesse mesmo movimento, são revalorizadas as estratégias autobiográficas, talvez como recurso de acesso mais autêntico ao real em meio a uma realidade em que as explicações e representações estão sob forte suspeita. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 107).

<sup>65</sup> Paulo Lins nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1958 e é graduado em Letras pela UFRJ. Morador da Cidade de Deus começou como poeta, integrante da Cooperativa de Poetas, por onde publicou seu primeiro livro, em 1986, *Sobre o Sol*. O trabalho do escritor ganha mais notoriedade em 1997, com a publicação de *Cidade de Deus*, que mais tarde é adaptado para o cinema pelo diretor Fernando Meirelles. O filme recebe quatro indicações ao Oscar. Em 2012, o escritor lança o livro *Desde que o Samba é Samba*, em que recria ficcionalmente a invenção do samba por músicos do bairro carioca Estácio, na década de 1920.



Nesse sentido, Marcelino não só rompe performativamente com o pacto autobiográfico, como propõe um gesto dramático de deslindamento da fragilidade desse pacto, ao performatizar através de uma voz subalternizada que “ganha vida” na literatura, e que já está “morta” no corpo desse texto, vozes subalternizadas na “realidade social” cujos “silenciamentos” são construídos por hegemônicos impositivos. No texto de Marcelino essas vozes não só falam como gritam de dentro desse espaço lacunar histórico fantasmático. Elas pretendem se vingar, ao mesmo tempo em que “velam” corpos mortos, presentificando o lacunar por intermédio do espaço autobiográfico<sup>66</sup>. No trecho a seguir, quase ao fim da narrativa, quando o corpo do boy morto já havia sido entregue à família, o protagonista descobre que está morto:

Precisei pensar, recapitular, morto, eu, morto, ao lado do boy eu viajei sem viajar, foi isto, eu quis entender, tentei ressucitar no fim do meu juízo tudo o que me aconteceu, não, não pode ser, não era possível, comigo, meu amigo, você nunca viajou, assim, Seu Lourenço me abria os olhos, com uma tal calma, incomum, ele falava sem interpretar, era natural a palavra que nascia de sua boca para a minha, entenda, por favor, Heleno, aqui se encerra sua ladainha, eu já estou acostumado com isto, digo, em ouvir espíritos recém-saídos da morte, reconheço a sua missão qual era, a de entregar o rapaz à família, ele já está entregue, agora parta, encare, seja forte, não sofra mais, você merece, mais do que ninguém, agora, Heleno, descansar em paz. (FREIRE, 2013, p. 116).

Esse espaço lacunar é um importante elemento da ficção literária brasileira na atualidade e a tentativa de “preenchê-lo” se reflete pela urgência<sup>67</sup> em fazê-lo. A urgência em Marcelino Freire é também metrificada pela concisão do texto e pela oralidade. A obra literária do escritor muitas vezes ecoa no “ritmo”, na “musicalidade” e na forma do texto, a

---

<sup>66</sup> Schollhammer (2009) cita Marcelino Freire como um desses autores contemporâneos, na época em que o escritor lançava o livro *Rasif: mar que arrebenta*, desenvolvendo questões que relacionam urgência e vingança na escrita contemporânea do escritor: “Marcelino Freire comentou um aspecto dessa urgência ao lançar seu livro, *Rasif: mar que arrebenta*: ‘De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhênhs. Quero logo dizer o que quero e ir embora.’” Schollhammer continua: “Dois argumentos se juntam aqui: uma escrita que tem urgência, que realmente ‘urge’, que significa, segundo o Aurélio, que se faz sem demora, mas também que é *eminente*, que *insiste*, *obriga*, *impele*, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma. Ao mesmo tempo, trata-se de uma escrita que age para ‘se vingar’, o que também pode ser entendido, recuperando-se o sentido etimológico da palavra ‘vingar’, como uma escrita que *chega a*, *atinge* ou *alcança* seu alvo com eficiência. O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10-11).

<sup>67</sup> Conforme Schollhammer: “O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10).

oralidade tão caracteristicamente presente no corpo da “cultura nordestina” da qual ele bebeu/bebe. Mas, em Freire, a oralidade não figura apenas como mera reedição de um regionalismo, senão como um recurso polifônico, através do qual o autor procura “incorporar” e reverberar fragmentos de vozes de personagens que “falam muito”, que chegam a “gritar” seus incômodos, tragicômicos; personagens esses que figuram em entre-lugares ou não-lugares, às margens, à deriva, desterritorializados (embora sustentem discursos e/ou “emblemas” de origem), entre o migratório rural/urbano. Nas seguintes passagens da narrativa, temos um relance de como se constrói essa polifonia, de como ele a dramatiza:

Minha dramaturgia veio daí, hoje eu entendo, desses falecimentos construí meus personagens errantes, desgraçados mas confiantes, touros brabos, povo que se põe ereto e ressuscitado, uma galeria teimosa de almas que moram entre a graça e a desgraça. (FREIRE, 2013, p. 27).

Nas peças, todas as peças que eu escrevo é pensando nela, nos movimentos, no pensamento de sua voz, todas as mulheres fortes que eu ponho no mundo têm um pouco da minha mãe, quando uma atriz sobe ao palco é minha mãe quem ressuscita, eu escrevo para dar vida de novo às pessoas que eu amei. (FREIRE, 2013, p. 46).

Dessa forma, há uma identificação entre autor e personagens<sup>68</sup>, todos originados em regiões marginalizadas, vivendo na vertigem entre um lugar de origem e o cosmopolitismo da urbe, procurando se ancorar no discurso<sup>69</sup>. Tal discurso, perpassado pela urgência e pela

---

<sup>68</sup> Sobre essa “coincidência” entre personagens e autor, Schollhammer retoma Barthes e escreve: “Durante um dos últimos cursos proferidos por Roland Barthes no Collège de France, em 1978, o tema discutido era esse ‘meio’ que dribla os binarismos entre sujeito e objeto, entre sentimento e razão e entre confissão e representação, denominado por ele *O neutro* (Barthes, 2003). Para Barthes, o O neutro é precisamente o lugar da escrita literária, nem o reflexo representativo do mundo exterior nem a expressão íntima do interior subjetivo, mas ‘uma relação justa com o presente, atento e não arrogante’ (p. 171), ou um ‘estar no mundo’ que desafia a confusão entre moderno, no sentido temporal e reivindicativo, e presente, no sentido de criar presença na literatura. Talvez seja uma maneira abstrata demais de dizer que a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta do engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 16).

<sup>69</sup> Ainda sobre as características da oralidade na literatura de Marcelino Freire, temos o seguinte trecho extraído do prefácio de *Angu de Sangue* (2005): “Não é [...] uma oralidade que vincule facilmente os contos de Marcelino Freire à tradição do que se chama de literatura oral e que, sobretudo no Brasil, encontra as suas raízes nas sociedades de extração rural, como é aquela de boa parte das obras ficcionais resultantes da literatura regionalista e que encontrou o seu apogeu nos anos 30. A sua oralidade é de uma espécie mais rara, embora, como escolha e técnica narrativas termine por responder, certamente, à pungência de significados veiculados por alguns desses contos, uma vez que o narrador cede, nesses casos, o seu lugar a uma voz narrativa entroncada em camadas sociais herdeiras da tradição oral.

vingança, contrai na estética literária de Marcelino Freire um caráter de concisão reiterada. O escritor, “herdeiro” da poesia concreta e do texto dramático, joga com as palavras, com o leitor, com o próprio texto, construindo uma arqueologia irônica por meio de um texto híbrido ágil. Microconto, cinema, teatro e poesia constitutivos dessa hibridação desvelam no corpo/texto os percalços oriundos das subalternizações construídas pelo caráter ambíguo/duplo das “micronarrativas”<sup>70</sup>.

O romance é dividido em duas partes e cada uma dessas partes é, por sua vez, subdividida em várias pequenas partes cujos títulos indicam partes do corpo que fazem referência a uma imagem de sentido em relação aos acontecimentos narrados. Ironica e ambigualmente, a primeira parte do romance é intitulada *Parte um* e poderia remeter à partida do protagonista Heleno de Gusmão de Sertânia, no estado de Pernambuco, rumo a São Paulo

---

Ou, melhor dizendo: as vozes narrativas desses contos são, quase em sua totalidade, vozes de personagens que são restos (no sentido literal e no figurado) da experiência rural, estilhaçados pela forçada adaptação ao universo, também ele, estilhaçado e violento da existência urbana.

Neste sentido, pode-se dizer que a violência de significado dos contos (e que se traduz no título da coletânea, e que é um dos contos, em que angu é tanto uma comida misturada pela farinha quanto um estado de confusão) tem uma duplicidade de origem que só faz intensificar os seus valores: é, por um lado, a violência da existência urbana em que se agitam as personagens e, por outro, a violência de adaptação a que são forçadas essas mesmas personagens, numa mistura de psicologia e sociedade em que a farinha não é mais a de mandioca ou de milho da tradição rural mas a do sangue que espirra das inadequações urbanas.

E como não existe distanciamento na mistura, a voz que narra é a mesma que experimenta, e sofre, o narrado e, por isso, a escrita da oralidade parece ser adequada para o registro da liga que resultou da experiência.” (BARBOSA, 2005, p. 11-13).

Já na apresentação do livro *Amar é crime*, de 2015, podemos perceber uma continuidade dessa presença da oralidade na obra de Freire: “Oralidade: eis a palavra-chave. A literatura de Marcelino Freire é erguida sobre falas, frases roubadas, pedaços vivos do cotidiano e da matéria social brasileira, que ele recolhe com inteligência crítica [...]” (MARQUES, 2015, p. 15).

<sup>70</sup> No livro *eraOdito* (2002), por exemplo, Marcelino Freire joga com a visualidade da poesia concreta e com vários *topoi* da cultura brasileira, recriando mensagens por meio da reconfiguração dos sentidos comuns, como neste exemplo em que o escritor procede também em certa ordem de forma metalinguística: “quem procura

**acha**”. (FREIRE, 2002, sem numeração).

Por intermédio do ditado popular “quem procura acha”, um impositivo para a estagnação, Marcelino propõe a seguinte resignificação: “quem procura acha a cura”, um conselho de ação. É possível também extrair que quem procura nas palavras nesses apócrifos – textos não-canônicos sem autoria (re)conhecida – pode encontrar no texto, na poesia, na literatura, uma cura. E ainda, o autor propõe uma micro-narrativa: “Alguém que decidiu/foi compelido a procurar, encontrou a cura”. Aqui, temos um(a) personagem que é também construído(a) pelo leitor, embora o leitor saiba de antemão que esse/essa personagem não se imobilizou perante o percalço. De onde vem esse/essa personagem? De algum lugar em que alguém (outrem ou ele/ela mesmo(a)) estava doente. Qual é o fim da narrativa? Esse/essa personagem atingiu seu objetivo. Esses recursos estilísticos são reiteradamente utilizados pelo escritor e, por isso, constroem uma “arqueologia” do/no texto.

e também poderia fazer alusão à morte do *boy*, à partida do *boy* do plano terreno e ainda, ao coração partido do protagonista. A segunda parte do romance, intitulada *Parte outro*, pode aludir à morte do próprio protagonista e narra também o retorno de Heleno ao sertão nordestino, ao seu lugar de origem. “Um” e “outro” instauram a jornada épica de Heleno e sinalizam as mudanças pelas quais o protagonista é ressignificado por si mesmo, a partir dos embates e vivências experienciados. Aquele que sai nunca mais será o mesmo que volta, não haveria, nesse contexto, uma possibilidade de retorno, de resgate de si. O partir é um parto de morte e o voltar, um fantasma do passado<sup>71</sup>.

Demorarão a encontrar o meu corpo na cama, no quarto 48, eu creio, talvez, apenas no final desta noite de quarta-feira, as pílulas espumarão, farão efeito rápido, certo, não há como falhar, na plaquetinha à porta está escrito, favor não perturbar um homem que dorme, cheio de cansaço, a funerária já sabe o que fazer com o boy morto, para onde levar, deixarei, por escrito, igualmente, todas as instruções para meu sepultamento, depois do suicídio, aviso, quero ser enterrado no quintal de minha antiga casa, no sertão de Pernambuco, procurar, por favor, pela funerária Novo Horizonte, a cidade de Sertânia, para quem morre, não é tão distante, é logo ali, sobre meus bens, direitos de obra, apartamento e gato, podem doar tudo para a família de Cícero, o excesso, a sobra, o que for preciso, será tudo deles. (FREIRE, 2013, p. 117-118).

Na passagem citada, em certa ordem, o personagem assina uma espécie de *mea-culpa*. O personagem, de família pobre, migra para São Paulo atrás de Carlos, o primeiro amor que era também de Sertânia e que de lá havia partido meses antes. Ao chegar em São Paulo, Heleno, rejeitado por Carlos, passa a sair com garotos de programa, dentre eles, Cícero, o boy morto, que era também um migrante nordestino pobre. Depois de passar por vários percalços, Heleno alcança a fama e o reconhecimento, tornando-se um conhecido dramaturgo, o que embaça a visão do personagem acerca da origem humilde de onde ele provem, dessa forma, ele nada faz pelos outros desvalidos, ao contrário, ele se aproveita também da condição subalterna deles, “usando” os corpos dos garotos de programa e vinga-se de Carlos. O personagem só recobra a ciência de si e da origem e do seu senso de pertença no momento em que se descobre soropositivo e sente a morte iminente. Nesse sentido, o devir-morte se conecta com o devir-pertença e com o devir-nascer. Ao mesmo tempo, o personagem se

---

<sup>71</sup> Copilando Schollhammer, tem-se: “O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou libertadoras. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 12-13).

perdoa e tem a sua urgência e vingança despotencializadas. Dos trechos a seguir depreende-se esse fluxo:

Um rapaz repleto de saúde, fazia exercícios ao ar livre, feito antigamente, se enchia de oxigênio, eu me recordo, era ali que pintavam alguns namoros, enroscos, na rede de pesca, barquinhos tranquilos, no cheiro fodido de peixes, no Pina, capoeiristas dando sopa e saltos, cheguei a pagar alguns trocados, a ver turistas, fígados pelas meninas, sonhadoras, um dia serei rica, terei vida de madame, às vezes acabava em vexame tanto desejo, o gringo levava para ser escrava a mocinha lá no estrangeiro.

Não há diferença entre mim e essa legião de alemães, espanhóis, argentinos, pesado, de culpa, eu me ofendo e sujo, para isso, a morte de Cícero serviu, pra que eu tomasse consciência do uso que eu fiz, dorsos nus, jovens putos, à venda, como uma mercadoria, exposta, eu sinto pena de mim, diante da orla, anoitecendo, me confesso, me arrevento [...]. (FREIRE, 2013, p. 112).

Carlos, falo baixo, mas falo, sozinho, neste quarto de hotel, digo, eu te perdô, meu amor, dos frascos, deitados, de todo tipo de veneno agora me alimento, São Paulo, por exemplo, foi sempre um mal necessário, seus apelos e prédios, viadutos e bichos, drogas e sexos, de nada eu me arrependo, compreendo o meu destino, trágico, dele construí a minha arte, o meu maior sacrifício, toda a minha liberdade. (FREIRE, 2013, p. 118).

Esquelético, meu corpo, cenográfico, eis que reaparece, miúdo, a minha velha capa de couro bovino, espada de fêmur, saio de cóccix, um guerreiro nobre, um cangaceiro, eu ainda sou, e me sinto, um vencedor, o meu pai tinha razão, sim, no futuro, quando outros homens vierem a esta região, minha história estará escrita em meus ossos, eles saberão de mim. (FREIRE, 2013, p. 120).

Para ilustrarmos ainda outras questões acerca da escrita literária de Marcelino Freire, consideremos a subparte do romance intitulada *As colunas*, que está na *Parte outro* do romance, na qual é narrado o reencontro de Heleno e índio (um garoto de programa com que o protagonista já havia transado logo que se mudara para São Paulo), durante o percurso para conduzir o corpo do *boy* para a cidade natal do morto, Poço do boi, no interior de Pernambuco, perto de Recife, ao lado da cidade de Sertânia, lugar de origem do protagonista:

O índio morreu de aids, foi o que ele me falou, o próprio índio, juro que eu o vi, sentado, em um dos bares onde paramos, na rodovia, eu e Seu Lourenço [motorista que trabalha para a funerária, cujos serviços para a condução do corpo foram contratados por Heleno], era ele, sem dúvida, estava magro, magérrimo, mas os olhos eram os mesmos, eu cheguei perto, para uma conversa, o cumprimentei, quanto tempo, não sei, recentemente fui à Estação da Luz, à sua procura, eu falei, ele, todo de bege, da cabeça aos pés, vestia um uniforme, do além, à sua frente uma xícara de chá, o líquido soltava uma fumaça que ia e voltava até suas narinas, não estava feliz nem infeliz, mirava, distante, avante, a serra, a paz do horizonte, apontei aquela imagem, mostrei o índio para Seu Lourenço, que resmungou algo, dentro de seu silêncio sepulcral.

Será que foi você quem me contaminou, difícil de saber, ele explicou, não sabe se pegou a doença fazendo sexo ou se drogando, foi afinando, de repente, sem forças, vomitava, grosso, depois as manchas, pela cintura, melhor eu não saber de detalhes, poderia me bater um medo, um pânico maior, o doutor me falou, há casos em que o paciente nem sente, sobrevive, quem olha para o corpo do índio, aí, sentado, nem imagina que ele já esteja morando do outro lado, em outra dimensão, existência, expliquei para Seu Lourenço, essa minha alucinação talvez tenha vindo das pílulas atrasadas que eu tomei, do balanço da estrada, do cheiro das flores que vazava do caixão, já completamos quarenta horas de viagem, já estávamos, afinal, chegando. (FREIRE, 2013, 108-109).

A primeira coisa que nos chama a atenção é a repetição das vírgulas no interior de cada parágrafo e, com isso, a ausência de outros sinais de pontuação. Somente um ponto final é usado no fim de cada parágrafo. Não há pontos de exclamação ou interrogação, o que confere às passagens um ritmo, um fluxo contínuo que se assemelha às ladainhas nordestinas, aqui, especificamente, às inselências<sup>72</sup>, um canto de lamento que chora e encomenda os mortos. Há também uma semelhança tênue, portanto, com a literatura de cordel, e, pela temática diaspórica e melancólica, da desolação, a João Cabral de Melo Neto. O trecho nos mostra ainda, o trânsito, um movimento, uma deriva, uma passagem, o que nos remeteria aos *Road movies*. O caráter melodramático é em si, uma atualização, conforme já dissemos. Podemos perceber também uma distância irônica instaurada pelo narrado em “[...] mostrei o índio para Seu Lourenço, que resmungou algo, dentro de seu silêncio sepulcral” e em “quem olha para o corpo do índio, aí, sentado, nem imagina que ele já esteja morando do outro lado, em outra dimensão, existência, expliquei para Seu Lourenço [...]”.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> No Dicionário do Folclore Brasileiro (1954), o estudioso Luís da Câmara Cascudo escreve sobre o verbete “Excelência”: “É um canto entoado à cabeça dos moribundos ou dos mortos, cerimonial de velório, ainda existente na Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco e, possivelmente noutros estados. Cantam sem acompanhamento instrumental, em uníssono, em série de doze versos ritualmente. Gonçalves Fernandes (*Folclore Mágico do Nordeste*, 67): ‘As *Excelências* são cantadas ao pé do morto, enquanto os benditos são cantados à sua cabeça.’ Informa Aluísio Alves (*Angicos*, 320): ‘Acreditava-se que a *inselência* tinha o poder de despertar no moribundo o horror ao pecado, incitando-o ao arrependimento.’” (CASCUDO, 2012, p. 285-286). Na boca do povo, a palavra virou “inselência” ou “inselença”. Os cantadores de “inselências” são associados aos carpideiros.

<sup>73</sup> Segundo Schollhammer, algumas das características apontadas nesse parágrafo são recorrentes entre os escritores brasileiros nas últimas décadas, conforme podemos ler em: “Desta maneira, chegamos talvez ao traço que melhor caracteriza a literatura da última década: o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970. Por exemplo, podemos detectar a sobrevivência do realismo regionalista, desde a década de 1930 [...]. Outra característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais [...]. Nos livros idiossincráticos [...], escritos ou elaborados durante as últimas quatro décadas, a apropriação peculiar da cultura visual das de 1940 e 1950 no Brasil se realiza graficamente por meio de verdadeiros catálogos. Aqui, desenhos, ilustrações, fotografias de

Associados a esses aspectos, na narrativa com o teor melodramático descrito, é possível ainda perceber vários outros elementos dela constitutivos como o pastiche, que é também perpassado pelo *camp*<sup>74</sup>, como podemos ver, por exemplo, na citação abaixo:

Estrela quando entrou a boate inteira parou, todo mundo a chamava de Deusa, um grupo fez um círculo em torno dela, o palco ficava no chão, ela desfilava entre as mesas, boquiabertas, soltava a voz, não dublava, havia uma gravação apenas com os instrumentos, eram dela, ao vivo, os gritos e trejeitos de Carmen Miranda.

Por que as travestis se parecem comigo, pensei, Estrela era mais velha do que tinha imaginado, cheguei a apostar que fosse ela uma garota, sei lá, os peitos ainda estivessem no lugar, as roupas fossem mais modernas, no entanto ela era uma dama, uma cantora de rádio, enfeitada de plumas, subia as mãos ao céu, mostrava os anéis, os colares magníficos, as falsas pérolas. (FREIRE, 2013, 108-109).

Voltemos ao título da parte selecionada anteriormente: *As colunas*. Por meio do título dessa parte do livro, podemos compor mais uma vez o jogo poético característico da escrita do autor. Em *ASCO lunas*, a palavra em destaque “asco” remeteria à aids, aos efeitos causados por ela no corpo de índio que o protagonista vê como seu devir e tenta evitar, como podemos resgatar em: “sem forças, vomitava, grosso, depois as manchas, pela cintura, melhor eu não saber de detalhes”, e também se refere ao olhar hegemônico social frente às pessoas soropositivas. Esse olhar hegemônico, calcado no preconceito, representa uma visão una da questão “as colUNAs”. Essa visão una sobre a questão é sustentada, como as colunas sustentam o corpo, por um parâmetro que não enxerga o todo, um parâmetro de sustentação frágil como o corpo (social) sustentado pela coluna. A fragilidade desse corpo social está no índio (doente) que se apresenta à frente de todos como um fratura na coluna e compele quem

---

revistas, quadrinhos, ilustrações comerciais, folhetins, enciclopédias, propaganda política, jornais e livros de ensino compõem um mosaico com textos em que a fronteira entre imagem e narrativa é dissolvida para uma experiência visual de leitura única. [...] Também o recurso ao pastiche e aos clichês dos gêneros considerados menores – melodrama, pornografia e romance policial – se reafirma com força, numa reelaboração vigorosa [...]. O Brasil é retratado satiricamente [...] [em] relato em estilo *road-movie* em que o tema central [...] [é] a decomposição moral produzida em meio à corrupção, ao oportunismo e à decomposição de estruturas e instituições sólidas.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 38-44). Para mais informações sobre esses aspectos, consultar: SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

<sup>74</sup> “O que há de estranho nos trejeitos, no gosto pela disco, pelas canções francesas ou por melodramas é menos o ridículo do exagero e mais o nosso fascínio pelo sentimentalismo que insistimos em revelar de outra forma, encobrimo-o pela ironia e pelo cinismo, considerando-o um escapismo idealizante. O que é difícil de ser enunciado na contemporaneidade revela-se no *camp*, sob capa de humor ferino: o medo de ser afetivo oculta o medo de ser feminino, e, por extensão, o medo de ser gay, especialmente em contextos tão decisivamente machistas como o brasileiro [...]” (LOPES, 2002, p.112).

o enxerga, mesmo sem que essa pessoa queira, à percepção do fracasso, da decomposição das instituições. Dessa forma, “as colUNAs”, tornam-se “as colUNAS”, denotando que a fragilidade do corpo social que poderia reagir está na exacerbação das individualidades que compõem esse todo (herança da burguesia, advinda da modernidade). O mesmo jogo aparece no título do romance em que a palavra “ossos” está contida na palavra “nOSSOS”. A reiteração, a repetição de formas, de recursos literários é, em si, uma estratégia, um gesto constitutivo dessa “meta-escrita-mercado” acionado para a composição da crítica social aos parâmetros herdados da burguesia, do tecnicismo mecanicista moderno. Aqui a técnica literária<sup>75</sup> é utilizada como gesto de subversão à própria “técnica” e “corporifica” o corpo simulado<sup>76</sup>, despontencializado pela dissuasão cultural que assimila, oferecendo sempre um novo que nunca é novo de fato<sup>77</sup>, mas que se renova pela repetição instrumentalizadora.

Outra questão que nos chama a atenção é a generalização para a construção da exclusão. Na passagem acima temos duas ocorrências: o “boy” morto e índio. Ambos os personagens não são retratados a partir de nomes próprios. O “índio” é todo índio em situação de vulnerabilidade e exclusão no Brasil, assim como o “boy” morto, migrante nordestino e garoto de programa, é todo garoto pobre, anônimo, que a metrópole matou. Esse aspecto entra em consonância novamente com a “urgência” e com a necessidade de “falar”, porém, por meio da concisão, que, ao mesmo tempo em que denota a subalternização e o silenciamento, expõe essa “fala” como uma estocada. Dessa forma, ao retirarmos da passagem a primeira frase que a compõe, o que temos é um microconto que reflete uma narrativa-micro, uma

---

<sup>75</sup> Sobre a técnica literária da escrita contemporânea associada à urgência, Schollhammer atenta para: “O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.11). Para informações mais detalhadas sobre essas e outras questões relativas à literatura brasileira deste momento, consultar ainda: SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

<sup>76</sup> “Simular não é dissimular. ‘Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem’ (BAUDRILLARD, J.: 1997, 23). Simular implica a permanência do jogo, da encenação, sem fim de peça, sem bastidor, a não ser com a morte.” (LOPES, 2002, p. 106).

<sup>77</sup> Conforme Baudrillard: “A massa só é massa porque sua energia social já se esfriou. [...] A energia que se dispende para atenuar a baixa tendencial da taxa de investimento político e a fragilidade absoluta do princípio social de realidade, para manter essa situação do social e impedi-lo de implodir totalmente, essa energia é imensa, e o sistema se precipita aí. Na realidade, é o mesmo princípio da mercadoria. Antigamente bastava o capital produzir mercadorias, o consumo sendo mera consequência. Hoje é preciso produzir os consumidores, a própria demanda [...]. (BAUDRILLARD, 2004, p. 26-27).



narrativa de “pessoas menores” no campo do social hegemônico: “O índio morreu de aids” que se dá ainda como uma espécie de manchete de jornal<sup>78</sup>.

Divididos entre o interior do Nordeste e a São Paulo cosmopolita, o protagonista-narrador Heleno e o *boy* morto refletem a subalternidade pela condição homossexual, mas em nuances diferentes. Heleno deve retornar ao interior do Nordeste para receber um prêmio pelo conjunto da obra, enquanto o *boy*, morto, garoto de programa, terá seu corpo conduzido para ser velado na cidade natal, também no interior nordestino, pela caridade de Heleno.

Ao pensarmos o subalternizado conforme apregoa Gayatri Spivak<sup>79</sup>, vemos na figura de Cícero, o “boy” morto, uma correspondência mais direta. O corpo de Cícero, ao parar no IML, é condicionado, por uma pseudorrepresentação legal do Estado, ao anonimato. Heleno, por não ter vínculos de parentesco com Cícero tem dificuldades em retirar o corpo do IML, mas depois de alguns estratagemas, consegue fazer a retirada do corpo; o que denota a fragilidade do aspecto factual da representatividade legal dos corpos subalternizados.

As muitas tipificações dos homossexuais – bicha, viado, bicha velha, *boy* – presentes no texto reverberam os muitos *topoi* construídos pelo impositivo heteronormativo associados a certos tipos homossexuais. Essas tipificações refletem também esferas de poder dentro do próprio grupo homossexual o que nos faz perceber o caráter heterogêneo constitutivo desse grupo. Assim, será também heterogênea a subalternidade, justificando o emprego, por exemplo, do termo “subalternidades em moldura”. Se contrapusermos a condição social de

---

<sup>78</sup> Sobre essas características presentes na narrativa de Marcelo Freire, Schollhammer escreve: “Freire procura as vozes sem voz, os murmúrios marginais que não se transformam em linguagem, reprimidos, mas também rudes e vingativos que se entranham nas ruas, no chão queimado do nordeste e nos infernos vários do Brasil. Às vezes, sua vontade de precisão e eficiência, as frases curtíssimas e o esmero nas palavras escolhidas aproximam sua literatura dos contos-haikai.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.68). E sobre aspectos gerais da escrita literária da década de 1990, reitera: “É importante aprofundar a potência diferencial de outra experiência narrativa que se consolida na década de 1990: a preferência pelos minicontos e outras formas mínimas de escrita que se valem do instantâneo e da visualização repentina, num tipo de revelação cuja realidade tenha um impacto de presença maior. No universo hipertextual, o texto literário se encontra em diálogo constante com a imagem, assim como com textos não literários – jornalismo [...]. É plausível ver, na recente popularidade do “microrrelato”, o reflexo da procura – por parte de leitores e escritores – de uma linguagem cuja matéria seja sensível, capaz de criar um efeito contundente de presença da realidade exposta. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.92-93).

<sup>79</sup> “Para ela, o termo deve ser resgatado, retomando o significado que Gramsci lhe atribui ao se referir ao ‘proletariado’, ou seja, àquele cuja voz não pode ser ouvida. O termo subalterno, Spivak argumenta, descreve ‘as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante’”. (SPIVAK, 2000, p.xx, Apud ALMEIDA, 2014, p.13-14).

Heleno – velho, homossexual, dramaturgo, escritor, premiado – à de índio – jovem, iletrado, indígena, homossexual e garoto de programa –, por exemplo, este, estaria localizado em uma camada muito mais inferior que aquele em relação ao estrato social dominante. Mas, por outro lado, cada um teria as suas formas de acionar mecanismos de resistência. Cícero e índio são jovens, belos, o que lhes permite ganhar o dinheiro de Heleno, que este ganha com a publicação de livros. É a partir da combinação de seus corpos literais e sociais que esses jogos de poder se instauram.

Repleto de simbologias, o texto de Marcelino Freire, presentifica o que a cultura brasileira recalca. Os ossos, nessa leitura, representam o fóssil vivo, e são metonímias e metáforas para a sobrevivência dos corpos homossexuais subalternizados. Devolver o corpo morto para o lugar de origem, representa a importância dos saberes locais e a São Paulo cosmopolita representa a globalização, o mercado e o *locus* contemporâneo da miscigenação cultural, uma heterotopia para os migrantes. A partir da inserção dentro desse espaço, Heleno/Marcelino, consegue publicar seus livros, cujo mote discursivo contra-hegemônico esgarça as fronteiras locais e globais ao mesmo tempo que reafirma os limites dessas fronteiras, desmistificando a ideologia centralizadora como saber hegemônico. Aqui, minar o discurso dominador é feito a partir das próprias estratégias utilizadas por esse discurso, é feito de dentro, pela absorção e deglutição dessas imposições hegemônicas, conforme o conceito de desconstrução derridiano<sup>80</sup>.

A ficcionalização de si e do outro, pelo gesto autobiográfico, é o lugar de fala; é o recurso enunciativo utilizado pelo autor para gritar a condição de violência imposta aos membros do grupo subalternizado do qual ele faz parte. O texto fluido de Marcelino Freire, assim como o próprio autor diz em entrevistas, é feito para ser lido em voz alta, para ser dramatizado, performativizado, ao apresentar um registro de escrita bastante próximo dos registros de fala. A cultura letrada misturada aos registros de fala compõe, na escrita narrativa autoficcional<sup>81</sup> do autor, a partir da exposição da homossexualidade, um mecanismo de resistência que aglutina saberes e corpos e denuncia, sem necessariamente ser panfletário, as imposições de *topoi* vários. A absorção e reconfiguração desses *topoi* só pode ser feita pelo

---

<sup>80</sup> Para mais detalhes sobre a desconstrução em Derrida, consultar DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005 e NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida – pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

<sup>81</sup> A respeito do conceito de narrativa autoficcional, ver: QUINTANA, 2014, p. 237-248.

subalternizado, nunca pelo dominador, e por isso, particulariza o lugar de fala e assegura a sobrevivência.

Ao tentarmos responder à pergunta feita no título do livro – *Pode o subalterno falar?* – de Gayatri Spivak, percebemos que o caráter heterogêneo dos processos de subalternizações impostos às heterogeneidades homossexuais não se configura de forma única, embora tenha um alvo pensado de forma generalizante. As “subalternizações em moldura” delimitaram e delimitam os espaços de fala e, por isso, exigiram e exigirão dos subalternizados homossexuais, mecanismos estratégicos de resistência tão variados quanto forem variadas as estratégias de dominação, conforme tentamos ilustrar no decorrer desta explanação.

O que entendemos até aqui é que o embate entre a heterossexualidade compulsória androcêntrica versus homossexualidade masculina cisgênera situa-se em uma espécie de campo minado, uma zona de conflito que coloca em choque culturas, Culturas, identidades e tradições. Dessa forma, a partir das leituras do capítulo *Guerras culturais*, escrito por Terry Eagleton, para o livro *A ideia de cultura* e da introdução do livro *A invenção das tradições*, escrita por Eric Hobsbawn, podemos tecer paralelos entre os conceitos de cultura (com inicial minúscula), Cultura (com inicial maiúscula), identidade, tradição e outras ideias que permeiam esses conceitos, conforme são apresentados por esses autores nos textos mencionados.

*A priori*, uma primeira aproximação entre os conceitos citados é feita pensando os *loci* nos quais esses termos são utilizados e em como, a partir do manejo dessas ideias, há a expansão dos espaços de batalha que vão, desde uma simples batalha de definições, por exemplo, de políticas acadêmicas, a um conflito global, demarcado por questões de políticas reais, sugerindo batalhas campais entre forças opostas, que podem ser analisadas através, por exemplo, da expressão “guerras culturais”, pensada por Eagleton.

Tais forças opostas disputaram e disputam territórios e impõem poder, podendo ser pensadas através da manipulação do que é considerado por esses grupos em choque como “civilidades” ou “barbarismos”, alta ou baixa cultura, universalidade ou particularismos, direitos adquiridos ou negados, tradição ou inovação, dentre outras tantas polarizações, estabelencendo-se, assim, estratégias “de guerra” cambiantes das quais faz-se uso ora para manutenção de territórios, ora para aquisição de novos espaços de atuação e poder, ou ainda, para ambas as finalidades.

Nesse sentido, Eagleton estabelece relações entre Cultura (com inicial maiúscula) e o caráter tradicional e homogeneizador pretendido por essa instância e cultura (com inicial minúscula) com os aspectos ideológicos a esse pólo inerentes, associando a esses elementos a arte e a política. Eagleton pontua como operadores de persuasão<sup>82</sup>, a utilização da correlação social entre essas esferas como catalisadora de conflitos.

No que tange a questões acerca do conceito de identidade, Eagleton associa os conceitos de cultura e Cultura ao de Estado-nação e explicita como, através de embates identitários, ocorrem, em certos âmbitos, (des)harmonizações, associando a esses aspectos, elementos relativos ao multiculturalismo e ao cosmopolitismo, no âmbito de um sistema econômico global. Nessa esfera, tentativas de reconciliações e conflitos se estabelecem, ora gerando crises intensas, ora se tentando resguardar alicerces<sup>83</sup>.

Corroborando as possibilidades de associação entre as ideias de Cultura e cultura e a inserção do Estado-nação nessa linha de pensamento em que, em dado momento, a cultura assentou os alicerces do Estado-nação, e em outro, essa própria cultura ameaça destruí-lo, causando o despedaçamento da unidade nacional selada pela Cultura ocorre uma espécie de fissura<sup>84</sup>. Tal linha de raciocínio nos conduz ao pensamento acerca das relações possíveis entre as tradições e o pós-modernismo<sup>85</sup>, elaborado a partir do elemento da “invenção”. No âmbito dessas ideias, a identidade ocidental continua pretendendo a sua potencial universalização e mantém, via tradição e outros mecanismos de dominação, seu *status quo* por

---

<sup>82</sup> “De qualquer modo, muitos dos advogados de Dante e Goethe jamais leram deles uma só palavra. Nesse sentido, também, não é o conteúdo dessa cultura que importa, mas o que ela significa, E o que ela significa hoje, dentre outras coisas mais positivas, é a defesa de uma certa “civilidade” contra formas novas de um assim chamado barbarismo. Contudo, uma vez que essas novas formas de barbarismo, paradoxalmente, também podem ser vistas como *culturas* particulares, a polaridade Cultura *versus* cultura toma forma.”(EAGLETON, 2005, p.81).

<sup>83</sup> “Se a migração é a forma popular do multiculturalismo, o cosmopolitismo é a sua versão elitista. Ambos são produtos do mesmo sistema econômico global. No entanto, uma vez que o capitalismo transnacional também gera isolamento e ansiedade, arrancando homens e mulheres de seus vínculos tradicionais e lançando sua identidade numa crise crônica, ele fomenta, como forma de reação, culturas de solidariedade defensiva exatamente ao mesmo tempo em que está ocupado na proliferação desse admirável cosmopolitismo novo.” (EAGLETON, 2005, p.94 – 95).

<sup>84</sup> “Tão logo o molde do Estado-nação esteja rachado, tipos de política cultural que nunca se enquadraram bem nessa estrutura, em especial políticas sexuais, são capazes de prosperar” (EAGLETON, 2005, p.95).

<sup>85</sup> Sobre questões acerca do “pós-modernismo”, consultar: HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

um lado e por outro, essa identidade ocidental é minada por dentro, a partir de uma invenção quase já considerada, em certa ordem, tradicional, criada em seu próprio seio: o pós-modernismo.

Ao pensarmos tradição inventada conforme apregoa Eric Hobsbawn<sup>86</sup> (salvaguardadas algumas dimensões, como por exemplo, a de uma continuidade exata com um passado preciso)<sup>87</sup>, percebemos, por exemplo, no que concerne a questões acerca da religião e das políticas de gênero, como o caráter conservador se articulou justamente a partir das aberturas propostas pelos pensamentos pós-modernos. Se por um lado, o pós-modernismo incitou rupturas, por outro, a partir dele, configuraram-se fundamentalismos, em ambos os casos acionados por culturas particulares que não se viam inseridas dentro do projeto unificador da Cultura que se pretende homogeneizada, seja ela alicerçada por tradições advindas de um remoto passado histórico, seja ela pautada em tradições inventadas recentes.

As diversidades culturais nas Américas, frutos de intensos embates, configura-se, portanto, como terreno fecundo, embora movediço para a crítica contemporânea. Limites difusos, dinâmicas de fronteiras, operações transculturais e entre-lugares são conceitos e formas de se pensar o multiculturalismo americano. Esses conceitos, portanto, embasam as reconsiderações a respeito do euro-colonialismo nas Américas, no Brasil, assim como as influências, problemáticas, disputas e impasses advindos como consequência dos processos de colonização.

Como reverberação dessas dinâmicas plurais, o surgimento de novos espaços discursivos e de diferentes sujeitos que reivindicam lugares de fala impõe ao pesquisador de hoje o desafio de lidar com questões que, outrora, eram tidas como estanques por proporem ou imporem uma visão homogeneizadora como forma de solução de conflitos e organização social. Tal visão de mundo tendia a um pensamento que dicotomizava as culturas em contato e, conseqüentemente, as relações de poder, verticalizando valorativamente os pólos

---

<sup>86</sup> “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita (sic) ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.” (HOBSBAWM, 1984. p. 09).

<sup>87</sup> “O termo ‘tradição inventada’ é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto ‘as tradições’ realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgem de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez.” (HOBSBAWM, 1984. p. 09).

Europa/Américas, centro/periferia, dominador/dominado, ignorando o caráter de movimento, de trânsito, inerentes às construções culturais.

Ao se considerarem, portanto, os elementos relativos à alteridade e ao trânsito culturais, dois importantes conceitos surgem na América pós-colonial, aguçando as reflexões acerca dos jogos de poder que por aqui se instauraram. O termo transculturação – cunhado por Fernando Ortiz em 1940 – e a expressão entre-lugar – definida por Silviano Santiago nos anos 1970 – refletem o pensamento pautado por construções identitárias que se fazem por uma dialética rarefeita entre o ser “eu” e o ser “outro”, que, em constante movimento, perfazem-se como construções-devires, elemento esse que, juntamente à questão continental, aproxima esses dois conceitos.

Por caracterizarem-se, ambos os conceitos, pelo elemento do dinâmico, foram eles apropriados e reconfigurados por outros teóricos e pensadores conforme, poder-se-ia dizer, “cores locais”, com o intuito, talvez, de refletir conflitos em contextos particularizados, nos quais outras instâncias de poder emergiam em outros campos minados, esgarçando o que, *a priori*, havia sido construído como premissa. Os lugares intersticiais pelos quais a transculturação e o entre-lugar podem ser pensados ampliam e diversificam a utilização desses conceitos, uma vez que serão esses lugares tantos quanto forem as zonas de contato e essas zonas diversas, conforme os pólos culturais que nelas interagem.

Mestiçagem cultural, hibridismo, heterogeneidade, *border-thinking*, *thirdspace*, *in-between*, *hors-lieu* e, no que tange mais especificamente à literatura, transculturação narrativa, são alguns termos e conceitos que dialogam com as noções de entre-lugar e transculturação, denotando, ora por acréscimos, contestações, ressignificações, ora por retomadas, pastiches, realinhamentos, as turbulências ideológicas, a tentativa de “resgate” de costumes, a consolidação de lutas por território e autonomia; características essas das dinâmicas do agora nos países pós-coloniais.

Na esteira desse tipo de discussão também estão as tentativas de ocupação de espaço no que tange às reflexões acerca das diversidades sexuais, de gênero, de sexualidades. Nesse sentido, a tentativa de imposição de um todo social inteligível e, com isso, estável e mais propenso às vigílias e punições sociais, configura-se como uma construção baseada em retificações e repetições. Construções pautadas na heteronormatividade, no falocentrismo e/ou na heterossexualidade compulsória, em contextos específicos, impõem, multivetorialmente,

poderes e comportamentos que, embora pretendam uma homogeneização, deixam entrever as fragilidades e as incoerências dessas construções ordenadas.

O trinômio pensado por Butler (sexo=> gênero=> desejo), a partir dessas construções que se pretendem estanques, denota, através da causalidade entre os elementos dessa tríade, uma totalidade “ficcional” pretensamente coerente. Estratégias múltiplas, – discursivas, psicossociais – enquanto operadores de poder, instituem e, em certa ordem, institucionalizam uma “naturalidade” que antecederia os sujeitos e os categorizaria univocamente dentro de esferas dicotômicas macho => masculino => heterossexual ou fêmea => feminino => heterossexual. No âmbito, portanto, dessas organizações/construções sociais, quaisquer corpos não-categorizáveis por essas conformações identitárias não poderiam “existir”<sup>88</sup>.

Os caracteres de fragilidade e paradoxo nas tentativas de configurações determinadas por essas matrizes se fariam perceptíveis, por exemplo, na erupção atual de outras “falhas tectônicas” erigidas pela interdependência entre os parâmetros heteronormativos e outros parâmetros não-abarcáveis ou transitórios e não-categorizáveis dos quais seriam exemplos pessoas-trans, intersexos, agêneras, *rubber dolls*, *drag queens*, pessoas assexuais e tantxs outrxs.

---

<sup>88</sup> As ideias sumarizadas neste parágrafo podem ser lidas em detalhes em BUTLER, Judith. Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

### 3 – *Post Scriptum* ou Os devires homossexuais

Pra mim, tudo é dois!

(Frase proferida por Serginho Brigitte)

Bicha burra nasce homem!

(Frase proferida por Warllison Giordanni Libânio Rodrigues)

Viesse quando eu vim!

(Frase proferida por Ney Far Senra de Oliveira)

Todo homem mata aquilo que ama

(Refrão da música cantada por Lysiane, no filme *Querrelle* (1982), de Rainer Werner Fassbinder, cuja letra é baseada numa frase do livro *A Balada do Cárcere de Reading* (1898) do escritor Oscar Wilde)

Agora vejo em partes, mas então veremos face a face

(Trecho apropriado da Bíblia (Coríntios 13;11), cantado por Renato Russo em *Monte Castelo*, música do álbum *As quatro estações* (1989))

Bom dia, meu bem! Eu digo bom dia porque estou percebendo uma nova aurora. Entendo que tu estranhes que eu use a palavra “nova” para significar esta aurora – no entendimento geral, toda aurora é nova, não!? Pois bem, eu te digo, meu querido! Talvez... Nem toda aurora renova, entendes? Eu vi ontem muito riso frouxo e pouco sorriso naturalizado – o sorriso natural, então, esse me espanta, a ele me rendo. Ontem na vendinha da esquina, a moça do balcão se sorriu inteira, para todos os fregueses e freguesas – que frescor, meu bem... que frescor! Ontem foi uma aurora renovadora! Hoje pela manhã, lembrei-me de ti. A aurora era nova, mas a lembrança, gasta! Soube no momento em que abri os olhos, pusilanimemente, que eu havia estado contigo. Meu querido, há pouco de renovador em ti. A moça da vendinha existe em faíscas e resiste nessa engrenagem fulgurante e tu, nos teus óbvios, ululas de empréstimos de vários alheios, de incontáveis repetições do mais do que sempre houve, das (re)apropriações do mais do mesmo. Percebo o dínamo dos teus atos... É ele que dinamiza meu asco. Não me entendas mal, é que quando se reverbera o outro, apenas se (re)atualiza o de sempre. É esse o jogo da memória, não!? O que se atualiza é novo, no entanto, não renova... Com isso, eu me vejo sempre me partindo, indo e vindo em fragmentos... Não serei eu também um pastiche, uma paródia da paródia de mim... Conheces bem Narciso... eu também. É dele o reflexo no lago. Meu bem, eu tevi de perto, de dentro, e no teu avesso, eu bocejei. Meu querido... Na minha memória, eu te vejo assim, todo refletido no teu avesso, no teu mais de sempre... Quando se fala sobre o “se” e o “talvez”, eu te digo, se talvez você houvesse sido, haveria a possibilidade de parto... na impossibilidade, eu parti.

(S/Cem cartas para Romeu – Texto autoral não publicado)

Há vários dias não te digo um olá! O jogo do “bom dia”, “boa noite”, “como estás?”, só me faz perder tempo. Existe nessa dinâmica um quê de algo estagnado – o visgo da lama da obrigação. Tão obscuro isso, não!? Pergunta-se sem querer saber, deseja-se sem querer rever ou reaver... Lembrei-me de que há muito tenho te desejado “toda a sorte das melhores coisas” e delas, nenhuma por minha própria ação... e perscrutando me veio outro óbvio ululante... Tudo quanto houve no tempo remoto se compunha de um desejo



real, concupiscente, cândido, cálido de fato... Abominei a tepidez dos gozos cotidianos... Os corpos devassados pelo falo que emudece e pelas reentrâncias surdas, ocas para o êxtase, edificaram-se – massas amorfas que se equivalem pela fôrma, limite da expressão. Houve então a dinâmica atroz que embala o mecânico ato. Nós nos víamos aquém de nossas extensões e disso resultava a dilatação do que não é expresso – dizem que a muralha da China é a única obra humana que se vê do espaço. A olho nu, não nos enxergávamos.

(S/Cem cartas para Romeu – Texto autoral não publicado)

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre  $n - 1$  (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a  $n - 1$ .

(Deleuze e Guattari)

Ao desconectarmos sexo, gênero, sexualidade e prazer do imposto hegemônico heteronormativo e, ao distendermos esse deslocamento para outros discursos hegemônicos, inserimos dissidências nas construções excludentes violentas que pretendem continuar regendo nossos fazeres, sentires e pensares, despotencializando-nos pela tentativa de construção de recognoscibilidades que não, necessariamente, teriam a possibilidade de nos ressignificar. Nesse sentido, portanto, o “vir-a-ser” homossexual<sup>89</sup> poderia configurar-se ainda como um devir, embora se embase em algo que “já é”, “foi”, apontando um caminho político

---

<sup>89</sup> Sobre essas questões, Preciado escreve: “A identidade homossexual, por exemplo, é um acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual, e estigmatizada como antinatural, anormal e abjeta em benefício da estabilidade das práticas de produção do natural. Essa maquinaria sexo-prostética é relativamente recente e, de fato, contemporânea da invenção da máquina capitalista e de produção industrial do objeto. Em 1868, pela primeira vez as instituições médico-legais identificarão esse acidente ‘*contranatura*’ como estruturalmente ameaçador para a estabilidade do sistema de produção dos sexos, opondo a perversão (que nesse momento inclui todas as formas não reprodutivas da sexualidade, do fetichismo ao lesbianismo, passando pelo sexo oral) à normalidade heterossexual. Durante os últimos dois séculos, a identidade homossexual se constituiu graças aos deslocamentos, às interrupções e às perversões dos eixos mecânicos performativos de repetição que produzem a identidade heterossexual, revelando o caráter construído e prostético dos sexos. Mesmo porque a heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural fundadora. É possível inverter e derivar (modificar o curso, mudar, submeter à deriva) suas práticas de produção de identidade sexual. A bicha, o [a] travesti, a drag queen, a lésbica, a sapa, a caminhoneira, a *butch*, a machona, a bofinho, as transgêneras, as F2M e os M2F são ‘brincadeiras ontológicas’, imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso.

É nesse espaço de paródia e transformação plástica que aparecem as primeiras práticas contrassexuais como possibilidades de uma deriva radical com relação ao sistema sexo/gênero dominante: a utilização de dildos, a erotização do ânus e o estabelecimento de relações contratuais S&M (sodomasoquistas), para citar ao menos três momentos de mutação pós-humana do sexo. (PRECIADO, 2014, p. 30-31).

cujo aspecto mobilizador não pode estar a serviço da conservação hegemônica da memória oficial e vise ao interrompimento da permanência dessa memória estática<sup>90</sup>.

Nos campos minados de disputas de agências e de espaços, a emergência de discursos que desgenitalizam não só o sexo (ato e biologia), como também o gênero e o prazer, instaura um amálgama de diversidades e potencialidades que, também por meio de tecnologias sexuais, sociais, materiais, despotencializam a recognoscibilidade heteronormativa.<sup>91</sup>

Dessa forma, nesses ambientes, tornam-se cada vez mais populares, tentativas de instauração de lugares-outros de fala e de comunicabilidades de si. O gesto autobiográfico constitui-se, aqui, como recorrente elemento estratégico e se estende desde reconfigurações e reiterações de suportes literários até a ocupação de outros espaços por meio de outros suportes.

A escrita de *fanfictions*<sup>92</sup> – gênero textual que se caracteriza por uma reescrita, através de apropriações e ressignificações de obras literárias *mainstream* com o objetivo, dentre outros, de inserir a vivência do fã na obra recriada – por exemplo, denota as possibilidades nestes contextos espaço-temporais de ocupação. Especificamente, no que tange às expressões das homossexualidades masculinas, blogs, sites e outras plataformas virtuais são utilizados para a publicação e divulgação das chamadas *Slash – Fanfics* cujo tema principal concentra-se na relação, geralmente amorosa, entre dois homens. A idealização amorosa nesse espaço outro, nessa ressignificação da reconfiguração melodramática, reitera o caráter de permanência da melancolia homossexual.

---

<sup>90</sup> As ideias presentes neste trecho foram apropriadas e ressignificadas a partir do seguinte excerto: “Fazer parte do mundo letrado confere ao intelectual o poder de usar a palavra a serviço da conservação hegemônica da memória oficial ou interromper a permanência dessa memória estática, apresentando o embate entre as outras memórias da nação.” (QUINTANA, 2014, p. 238).

<sup>91</sup> “Os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua ‘natureza’ (relações heterossexuais). Os contextos sexuais se estabeleceram por meio de delimitações espaço-temporais oblíquas. A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas. Voltamos a encontrar essa gestão do espaço em um nível corporal. A exclusão de certas relações entre gêneros e sexos, assim como a designação de certas partes do corpo como não sexuais (mais particularmente o ânus; como Deleuze e Guattari mostraram, ‘o primeiro de todos os órgãos a ser privatizado, colocado fora do campo social’) são as operações básicas da fixação que naturaliza as práticas que reconhecemos como sexuais. A arquitetura do corpo é política. (PRECIADO, 2014, p.31).

<sup>92</sup> Para informações mais detalhadas sobre *fanfictions*, ver o texto *Formas emergentes de la literatura: el fanfiction desde los estudios literarios* (AGUDELO, 2009).

As redes sociais, espaços (auto)biográficos na égide que os constitui, como o *Instagram*, *Facebook*, o *Twitter*, o *Youtube*, dentre muitas outras plataformas, como meios de publicização de si e do outro, por si e pelo outro, expõem e catalisam dilemas das subjetividades contemporâneas. Assim, o ciberespaço (em si um espaço virtual), portanto, configura-se como um lugar de enunciação das sexualidades e corpos, ainda hoje, marginalizados, e se estebelece como um lugar de resistência, de reparação de injustiças e da realização amorosa, assim como também retifica e ratifica heteronormatividades, colocando, uma vez mais, em xeque, identidades que se pretendem estáveis.

QUE REI SOU EU? (Uma valsa facebookiana)<sup>93</sup>

Um rei, um tolo, um gay, o Bozo, o Chacrinha ou o He-Man  
Um João-bobo, uma Maria-vai-com-as-outras, um Zé-ninguém  
O que sou hoje não quero mais ser  
O que fui ontem, amanhã serei  
Um puto, um santo, o Elvis, Sílvio Santos, Ringo Star, Jorge Bem  
O estranho, ovelha negra do rebanho, Chapolin ou X-man  
Ideologias por quais eu passei fizeram meu corpo uma jaula sem lei  
Eu já fui tantos que hoje nem sei: Príncipe, playboy, plebeu, deus e rei  
Pop star de all star e calça xadrez  
Roqueiro, hippie, brega, chique, beatnick, fora da lei  
Católico, caubói, rebelde, gogo boy, um lorde inglês.  
Tive, no Orkut, oitocentos amigos  
Mas eu nunca estava comigo  
Triste e sozinho, me sentia assim  
Como o Macaulay Culkin no “Esqueceram de mim”

---

<sup>93</sup> Canção composta em 2007, por Marco Michelângelo, “Que rei sou eu? (Uma valsa facebookiana) está disponível para ser ouvida nos seguintes links: <https://www.youtube.com/watch?v=4s1DgoQ0JSY> (na voz do próprio compositor) e em <https://www.youtube.com/watch?v=FwUqmt4mILo> (na voz do intérprete Rubi).

#### 4 – Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?* – Um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

AGUDELO, Jenny Natalia Díaz. *Formas emergentes de la literatura: el fanfiction desde los estudios literários*. Trabalho de Conclusão de Curso em Estudos Literários. Pontificia Universidad Javeriana – Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura Carrera de Estudios Literarios. Bogotá, 2009.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 7-21.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico* – Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: edUERJ, 2010.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: FTD, 1998.

BARBOSA, João Alexadre. Prefácio. In: FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, p. 09-17.

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas* – O fim do social e o surgimento das massas. Lisboa: Editora Brasiliense, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol.3. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Hosana (orgs.). *Teoria Literária* – Abordagen históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina* – A condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 151-172.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUCROT, Oswald. *Argumentação e “Topoi” Argumentativos*. In: GUIMARÃES, Eduardo (org.). *História e sentido na linguagem*. Campinas: Pontes, 1989, p. 13-38.
- EAGLETEON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- FONSECA, João Barreto da. “Descrevendo o inimigo: folhetim e romance como sistemas de vigilância da cidade moderna”. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Dossiê Literatura, espaço e paisagem*. Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. n. 30. Vitória: Ufes, PPGL, 2016. (Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/13740>).
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- FOUCAULT, *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- FREIRE, Marcelino. *Bagageiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- FREIRE, Marcelino. *eraOdito*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- FREIRE, Marcelino. *Nossos Ossos*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FREIRE, Marcelino. *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

- HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama*. O gênero e sua permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- LOPES, Denilson. O terceiro manifesto camp. In: *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2002. p. 89-120.
- LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MARQUES, Ivan. (Apresentação) Amor e Sangue. In: FREIRE, Marcelino. *Amar é crime*. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 13-18.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida – pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- NIN, Anais. *Delta de Vênus: histórias eróticas*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- NOGUEIRA, Conceição. *Interseccionalidade e psicologia feminista*. Salvador: Editora Devires, 2017.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu* (Crônica de Saudades). São Paulo: Ática, 1979.
- PROULX, Annie. O segredo de Brokeback Mountain. In: *Curto alcance*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007, p.295-333.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n – 1 edições, 2014.

QUINTANA, Suely da Fonseca. Os espaços públicos da memória. In: ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. (org.). *Narrativas (auto)biográficas*. Literatura, discurso e teatro. São João del-Rei: UFSJ, 2014. p. 237-248.

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

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. (org.). *Narrativas (auto)biográficas*. Literatura, discurso e teatro. São João del-Rei: UFSJ, 2014.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. Sobrevivência e edição: uma biografia da peça Tim tim por tim tim, de Sousa Bastos. In: SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia e BRAGANÇA, Gustavo Moura (orgs.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p.162-178.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SALES, Cristiano Lima. Arqueologia, arte e História indígena. In: RESENDE, Maria Leônia Chaves de. (org.). *Mundos Nativos: culturas e história dos povos indígenas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015, p. 13-50.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos – Ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 09-26.

SANTIAGO, Silviano. O homossexual astucioso. Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações. In: *O cosmopolitismo do pobre: Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 193-203.

SANTIAGO, Silviano. When I fall in love. In: *Keith Jarrett no Blue Note*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 119-147.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

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

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 115-148.

SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia e BRAGANÇA, Gustavo Moura (orgs.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave – um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2014.