

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

CYRO ROBERTO DE MELO NASCIMENTO

STELLA MANHATTAN DE SILVIANO SANTIAGO E *ONDE ANDARÁ DULCE
VEIGA?* DE CAIO FERNANDO ABREU: DOIS ROMANCES HOMOTEXTUAIS
BRASILEIROS

NATAL/RN
2019

CYRO ROBERTO DE MELO NASCIMENTO

STELLA MANHATTAN DE SILVIANO SANTIAGO E *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?* DE CAIO FERNANDO ABREU: DOIS ROMANCES HOMOTEXTUAIS
BRASILEIROS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem PPGEL-UFRN, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutorado, Área Literatura Comparada, Eixo temático Literatura e Memória Cultural.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira

NATAL/RN
2019

CYRO ROBERTO DE MELO NASCIMENTO

STELLA MANHATTAN DE SILVIANO SANTIAGO E *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?* DE CAIO FERNANDO ABREU: DOIS ROMANCES HOMOTEXTUAIS
BRASILEIROS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira
Orientador – PPGEL UFRN

Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues
Membro externo – UERN

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves
Membro externo – UEPB

Prof(a). Dra. Juliane Vargas Welter
PPGEL UFRN

Prof. Dr. Mauro Dunder
PPGEL UFRN

NATAL/RN
2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Nascimento, Cyro Roberto de Melo.

Stella Manhattan de Silviano Santiago e onde andará Dulce Veiga? De Caio Fernando Abreu: dois romances homotextuais brasileiros / Cyro Roberto de Melo Nascimento. - 2019.

191f.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas e Letras. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira.

1. Homotextualidade - Tese. 2. Santiago, Silviano, 1936-. Stella Manhattan - Tese. 3. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. Onde andará Dulce Veiga? - Tese. I. Oliveira, Andrey Pereira de. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 82.091

Elaborado por Ana Luísa Lincka de Sousa - CRB-15/748

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Andrey Pereira de Oliveira, pelo suporte ao longo destes quase dez anos de graduação, mestrado e doutorado. Sem a sua paciência, abertura ao diálogo e disposição para entender minhas ideias esse trabalho não seria possível.

Agradeço aos grandes amigos que fiz na pós-graduação, especialmente Peterson, e sua capacidade de me ouvir; Odara, e sua leveza constante; Nadier, e o senso de compromisso que compartilhamos em relação aos nossos trabalhos; Michelle, e sua companhia divertida; e a Lázaro, e os abraços carinhosos que sempre guardava para os amigos. Certamente essa jornada foi mais doce graças a vocês.

Às irmãs Medeiros por me acolherem tão generosamente.

A Santiago por aceitar compartilhar uma vida.

DEDICATÓRIA

Essa tese é dedicada à memória do professor Antônio Eduardo de Oliveira, pioneiro dos estudos homotextuais na UFRN. Sua coragem em desbravar o tema foi fundamental para que eu me tornasse pesquisador da área e, mesmo que ele tenha nos deixado fisicamente, sua luta, sua escrita e sua memória são responsáveis para que trabalhos como o meu e o de tantos outros sujeitos vítimas da homofobia sejam possíveis.

SUMÁRIO

Resumo	7
Abstract	8
Resumé	9
INTRODUÇÃO	10
1 REFERENCIAIS TEÓRICOS E ANÁLISE HISTÓRICA	16
1.1 Referenciais teóricos	16
1.2 A literatura homoerótica e o naturalismo-realismo brasileiro	25
1.2.1 A tensão homoerótica na amizade entre homens em <i>O Ateneu</i>	29
1.2.2 <i>O cortiço</i> : a particularidade de um homoerotismo nos trópicos	38
1.2.3 <i>Bom crioulo</i> e a recepção literária ao homoerotismo naturalista	44
1.2.4 Epílogo: homotextualidade em outros autores do naturalismo-realismo	52
2. UM CONTEXTO HISTÓRICO PARA UMA NOVA HOMOTEXTUALIDADE BRASILEIRA	57
2.1 Considerações biobibliográficas sobre Caio Fernando Abreu	58
2.2 Considerações biobibliográficas sobre Silviano Santiago	63
2.3 O contexto cultural brasileiro nos anos 1960 e 1970	67
2.4 Um breve olhar sobre a narrativa brasileira dos anos 1960 e 1970	77
2.5 Uma homotextualidade brasileira nos anos de contracultura	86
3 HOMOTEXTUALIDADE EM <i>STELLA MANHATTAN</i>	95
3.1 <i>Stella Manhattan</i> : um breve resumo	97
3.2 Onde andaré Stella Manhattan? Relações entre exílio e homossexualidade	100
3.3 Eduardo ou Stella? Relações entre homossexualidade e feminino	111
3.4 Raça, nacionalidade e homoerotismo em <i>Stella Manhattan</i>	121
3.5 Começo: o narrador homoerótico em <i>Stella Manhattan</i>	126
4 HOMOTEXTUALIDADE EM <i>ONDE ANDARÉ DULCE VEIGA?</i>	131
4.1 A trajetória da homotextualidade na narrativa de Caio F. Abreu	132
4.2 <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i> : um breve resumo	144
4.3 Exílio e homoerotismo em <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>	147
4.4 Homoerotismo e identidades sexuais em <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>	157
4.5 A escrita da AIDS em <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>	166
4.6 Além de Dulce: homoafetividade e AIDS no ocaso de uma obra	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181

RESUMO

Na presente tese analisamos como a escrita homoerótica brasileira, a que chamaremos de homotextualidade, se reconfigura a partir dos anos 1960 e 1970. Neles, a emergência de novos sujeitos de direito, influenciados pelo rápido desenvolvimento urbano do país e seus valores culturais em transformação, vai permitir uma escrita sobre a homossexualidade a partir de um prisma até então inédito, em que os próprios sujeitos podem falar de seu desejo de forma aberta. Para nortear nossa análise, elegemos os romances *Stella Manhattan* (1985) de Silviano Santiago e *Onde andará Dulce Veiga?* (1990) de Caio Fernando Abreu, dois autores de grande repercussão entre crítica e público e cujas obras, mesmo escritas posteriormente, situam suas narrativas à época. Recorremos às ideias de Michel Foucault (1988) e Judith Butler (2000, 2013) sobre a sexualidade como um dispositivo historicamente demarcado e discursivamente instituído, rompendo com uma concepção do desejo e identidade dos indivíduos como algo previamente determinado por aspectos meramente biológicos. Essas concepções serão fundamentais para entendermos como a abordagem do homoerotismo varia entre épocas ao retratar sujeitos que se revelam muito diversos entre si. Recorremos também à ideia de entre-lugar do discurso latino-americano apresentada por Silviano Santiago (2013) para pensar como a identidade das personagens é marcada pela experiência do exílio e pelas trocas entre culturas distintas. Nessa complexa ligação, verificamos a possibilidade da escrita do homoerotismo e do desejo de liberdade de seus sujeitos dentro de uma sociedade que passou por profundas transformações ao longo de seu processo de modernização.

Palavras-chave: Homotextualidade. *Stella Manhattan*. *Onde andará Dulce Veiga?*. Entre-lugar.

ABSTRACT

In this thesis we analyze how Brazilian homoerotic writing, which we will call homotextuality, was reconfigured in the 1960s and 1970s. During those decades, the emergence of new subjects of rights, influenced by the country's rapid urban development and its changing cultural values, allowed a writing about homosexuality from a new prism, in which the subjects themselves can speak openly about their desire. To guide our analysis, we chose the novels *Stella Manhattan* (1985) by Silviano Santiago and *Onde andar Dulce Veiga?* (1990) by Caio Fernando Abreu, two authors of great repercussion both for critics and public, whose works, even written later, situate their narratives at the 1960s and 1970s. We use Michel Foucault (1988) and Judith Butler's (2000, 2013) concepts about sexuality as a historically demarcated and discursively instituted sexual device, breaking the conceptions of the desire and identity as something previously predetermined by purely biological aspects. These conceptions will be fundamental to understand how the approach of homoeroticism varies between different times when portraying subjects that prove very diverse among themselves. We also use the concept of "The place in-between of Latin-American discourse" presented by Silviano Santiago (2013) in order to think how the identity of characters is marked by the exile experience and by exchanges among different cultures. In this complex connection, we verify the possibility of writing homoeroticism and the desire for freedom by subjects within a society that underwent through profound transformations throughout its modernization process.

Key-words: Homotextuality. *Stella Manhattan*. *Onde andar Dulce Veiga?*. The in-between.

RESUMÉ

Dans la présente thèse nous analysons comment l'écriture homoérotique brésilienne, qu'on appellera homotextualité, se configure à partir des années 1960 et 1970. Dans ces années, l'émergence de nouveaux sujets de droit, influencés par le rapide développement urbain du pays et ses valeurs culturelles en transformation, va permettre une écriture sur l'homosexualité à partir d'un prisme jusqu'alors inédit, dans lequel les sujets eux-mêmes peuvent parler de leur désir de manière ouverte. Pour guider notre analyse, nous avons élu les romans *Stella Manhattan* (1985) de Silviano Santiago et *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) de Caio Fernando Abreu, deux auteurs de grande répercussion entre la critique et le public et dont les œuvres, même écrites ultérieurement, placent leurs récits à l'époque. Nous avons recouru aux idées de Michel Foucault et Judith Butler sur la sexualité comme un dispositif historiquement délimité et discursivement mis en place, pour rompre avec la conception du désir et de l'identité des individus comme quelque chose préalablement prédéterminé par des aspects purement biologiques. Ces conceptions seront fondamentales pour que nous comprenons comment l'approche de l'homoérotisme varie entre les époques lorsqu'on représente les sujets qui se révèlent très divers entre eux. Nous avons recouru aussi à l'idée de l'entre-lieu du discours latino-américain présenté par Silviano Santiago pour penser comment l'identité des personnages est marquée par l'expérience de l'exil et par les échanges culturels distinct. Dans cette liaison complexe, nous avons vérifié la possibilité de l'écriture de l'homoérotisme et du désir de liberté de ses sujets dans une société qui a passé par de profondes transformations au long de son processus de modernisation.

Mots-clés : Homotextualité. *Stella Manhattan*. *Onde andaré Dulce Veiga?*. Entre-lieu.

INTRODUÇÃO

A ideia do amor entre iguais tem encontrado recepções diversas e ensejado polêmicas ao longo dos tempos, desde sua questionável aceitação no mundo clássico antigo, até o repúdio que sofre na absoluta maioria das sociedades de diversos períodos. Em nosso país, não tem sido diferente e fatalmente a história do homoerotismo brasileiro é uma história de repressão e silenciamento de sujeitos que ousam se identificar com esse desejo.

Na presente tese analisamos como a escrita homoerótica brasileira, a que chamaremos de homotextualidade, se reconfigura a partir de um contexto histórico específico nos anos 1960 e 1970. Durante estes, a emergência de novos sujeitos de direito, influenciados pelo rápido desenvolvimento urbano do país e seus valores culturais em transformação, vai permitir uma escrita sobre a homossexualidade a partir de um prisma até então inédito, em que os próprios sujeitos podem falar de seu desejo de forma aberta. Para nortear nossa análise, elegemos dois romances que consideramos basilares para o que seria uma homotextualidade brasileira: *Stella Manhattan* (1991), de Silviano Santiago e *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007b), de Caio Fernando Abreu. Por razões metodológicas, diante da grande produção cultural que marca o período, optamos por focar em dois autores de grande repercussão entre crítica e público e cujas obras foram escritas após as turbulentas décadas de 1960 e 1970. Assim, analisaremos dois romances que, embora escritos posteriormente, lançam um olhar para a época ao situarem suas narrativas nesse período. No caso de *Stella Manhattan*, ela se passa em 1969 e 1978, tendo sido lançada em 1985. Já *Onde andaré Dulce Veiga?* de 1990, fala do desaparecimento de uma cantora da MPB 20 anos antes. Logo, as duas narrativas olham os anos 1960 e 1970 com um distanciamento temporal que lhes permite tecer uma crítica sobre a experiência cultural que torna a homotextualidade brasileira possível.

Quanto ao termo homotextualidade, emprestamo-lo de Denilson Lopes em seu *O homem que amava rapazes* (2002), no qual traça um breve panorama do que seria essa escrita em nosso país. Adotamos o termo na acepção de uma escrita que fala do homoerotismo em suas diversas e possíveis manifestações mesmo que seus autores não se identifiquem como homossexuais. Assim como o próprio desejo homoerótico, a ideia de homotextualidade ou literatura homoerótica não escapa de controvérsias. O próprio

Lopes (2008), em outro texto, afirma que ser um escritor gay não se trata de apenas considerar a homossexualidade como um tema, uma representação social ou discurso que atravessa saberes distintos, mas afirmar uma experiência que interliga vida e obra, sem reduzir a obra a um dado da biografia. Se, para ele, ser um escritor gay traz essa implicação, produzir literatura homoerótica não implica uma ligação entre vida e obra do autor, como deixa claro na primeira obra citada ao defender, por exemplo, que a homotextualidade brasileira emerge já no Naturalismo, tendo sido produzida por autores que não se identificavam como homossexuais. Já Darío Sánchez (2012), refletindo não sobre o que seria um escritor gay, mas sobre o que seria uma literatura homoerótica, afirma que ela não existe no sentido de uma manifestação ontológica, de uma identidade fixa, e sim como uma temática narrativa que se ocupa das relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Mais próximo a Lopes, Roberto Muniz Dias (2013), classifica como literatura homoerótica tanto conteúdos de temática homoafetiva, quanto os escritos de autores gays, ou ainda a literatura que sirva como forma de atuação política por leitores gays. Para ele trata-se, prioritariamente, de assuntos e temas referentes ao universo homossexual. Heloísa Buarque de Hollanda (2004), insistindo no caráter político desta literatura, afirma que este é seu principal aspecto, por trazer uma subjetividade dissonante da masculinidade ortodoxa, não possuindo, contudo, uma forma estética específica que a represente.

Considerando tais concepções, reiteramos que o termo homotextualidade, ou literatura homoerótica, é aqui adotado como uma escrita que fala do homoerotismo nas mais diversas e possíveis manifestações, independente de seus autores se identificarem ou não como homossexuais. Nesta tese, tentamos entender como essa escrita, embora presente desde o século XIX, alcança uma nova forma na literatura contemporânea brasileira a partir da assunção por parte de sujeitos homossexuais de um lugar que os legitima enquanto senhores de suas próprias narrativas.

Obviamente, ao longo de séculos o tema não tem sido exclusividade desses sujeitos, daí a necessidade de iniciarmos nossa tese pensando sua representação literária desde o século XIX, quando temos a homotextualidade presente em obras de autores não identificados como homossexuais, mas que se ocupam em fazê-lo dentro de uma perspectiva cientificista e patologizante ao gosto dos movimentos literários então dominantes, o Realismo e o Naturalismo. Essa é a discussão que propomos em nosso primeiro capítulo, ao abordar as transformações sociais do Brasil de então, desde a

derrocada do Império e o nascimento da República e as produções literárias que abordam esses conflitos e associam, por exemplo, o homoerotismo ao decadentismo da Monarquia. Para tal, analisamos três textos clássicos de nossa literatura, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo; *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia; e *O Bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, três romances que abordam o tema de formas diversas, sendo mais explícito e central na última obra, mas que trazem entre si a mesma patologização do desejo entre iguais característica do discurso cientificista da época. Apresentamos esse capítulo no intuito de situar a homotextualidade ao longo da história de nossa literatura, demonstrando que a abordagem do tema não se deu apenas há poucas décadas, mas que ela foi possível ainda em fins do século XIX, ressaltando toda sua especificidade historicamente determinada. Analisaremos também os tênues limites que marcam a amizade entre homens e o desejo homoerótico, numa ideia de homosociabilidade, conceito que explicamos oportunamente, contínua à ideia de homossexualidade.

Antes disso, porém, apresentamos os referenciais teóricos que norteiam nossa análise, especialmente as ideias de Michel Foucault (1988) e Judith Butler (2000, 2013) sobre a sexualidade como um dispositivo sexual historicamente demarcado e discursivamente instituído, rompendo com uma concepção do desejo e identidade dos indivíduos como algo previamente predeterminado por aspectos meramente biológicos. Essas concepções serão fundamentais para entendermos como a abordagem do homoerotismo pode variar tanto entre épocas, ao retratar sujeitos muito diversos entre si, tendo várias vezes como denominador comum apenas o desejo que carregam por seus iguais e o ódio socialmente instituído contra seu direito de amar. Ressaltamos que as ideias ali apresentadas servirão de suporte para a análise e serão retomadas ao longo do texto, muitas vezes de forma implícita, assimiladas pela discussão que nos propomos a fazer e dentro de um enfoque mais centrado no texto literário do que na preocupação de encaixá-lo a uma ou outra teoria específica.

Já em nosso segundo capítulo, pensamos sobre o contexto histórico dos anos 1960 e 1970 e as profundas transformações que marcam a sociedade brasileira, seu rápido processo de urbanização e o surgimento de metrópoles que permitiriam um anonimato fundamental a seus cidadãos para o afloramento de uma identidade homossexual. Especialmente os valores das vanguardas da época, notadamente o que se usou chamar de contracultura, nos permitirão entender como essas mudanças sociais

criaram o cenário para o surgimento de uma homocultura, ou seja, uma cultura marcada notadamente pela representação do desejo afetivo e sexual entre sujeitos do mesmo sexo, não só na literatura, mas no campo das artes em geral e também na imprensa e na militância política. Para tal, dividimos o capítulo em quatro partes. Nas duas primeiras fazemos um breve resumo da vida e obra dos dois autores em que demonstramos as relações entre aquilo que escrevem, os fatos que marcam suas biografias e aqueles que marcam o país de então. Em seguida, falamos sobre os movimentos sociais daquelas décadas desde a dura repressão imposta pelo regime civil-militar, até a perspectiva de abertura política, passando pelos movimentos sociais “engajados”, pelo desbunde da contracultura e suas pautas libertárias e inovadoras, até o ocaso dessas forças de vanguardas e o surgimento de novas forças impulsionadas pelo processo de redemocratização. A seção seguinte traça um panorama específico sobre a escrita da época, desde autores perseguidos por sua militância política até aqueles perseguidos por deterem-se sobre temas tidos como ofensivos pela censura oficial. Buscamos sempre relacioná-los com a escrita de Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago, revelando a sintonia entre estes e seus contemporâneos, reconhecendo na produção literária de então um conjunto de valores e ideias recorrentes.

Em nosso terceiro capítulo, pensamos especificamente a obra de Silviano Santiago, especialmente o romance escolhido como tema de nossa tese. Trata-se de uma vasta obra, iniciada em 1955 e ainda em construção, que engloba poesia, coletâneas de contos, romances e uma influente crítica literária. Assim, tornou-se premente adotar um recorte específico e, por isso, optamos pelo romance *Stella Manhattan*, já que sua narrativa se passa entre as décadas de 1960 e 1970, sendo a primeira obra do autor em que o homoerotismo é central. Além disso, ela aborda temas como o exílio, a violência, a repressão social e política, o trânsito de identidades entre o masculino e o feminino, entre outros que tentaremos demonstrar serem aspectos inerentes à vivência homoerótica brasileira. Nossa intenção é nos deter sobre eles, analisando como se dá a abordagem literária desses temas, no intuito de construir o que seria nossa homotextualidade com as especificidades inerentes a um país tachado como subdesenvolvido. A própria ideia de subdesenvolvimento e de subalternidade cultural é questionada por Silviano em sua obra crítica, em textos basilares como “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2013) e vários outros que desconstruem uma hierarquia imposta a nossa cultura baseada mais em critérios econômicos que artísticos.

Recorreremos reiteradamente a essa crítica como uma forma de entender não apenas a própria obra, mas o campo cultural brasileiro de então e a conjuntura que permite não só a Caio e Silviano, mas também a outros autores escreverem sobre o desejo homoerótico em termos historicamente demarcados e distintos do que havia sido feito em períodos anteriores. Ressaltamos ainda a peculiaridade da história do romance que se passa em Nova York, mas é tomada de brasileiros que não conseguem se livrar do Brasil, ao mesmo tempo em que não podem voltar para ele, seja pela repulsa familiar a Stella, seja pela impossibilidade de viverem livremente seu desejo sexual. Esse deslocamento geográfico e cultural alimenta ainda mais a perspectiva crítica ao discurso subalterno dedicado ao universo latino-americano pelas culturas ditas centrais, neste romance representadas pelos Estados Unidos.

No quarto capítulo, analisaremos *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu e aspectos como identidades sexuais fugidias, a AIDS e sua representação como metáfora para a solidão na metrópole contemporânea, a busca por si mesmo num passado idealizado ou num ambiente bucólico que nega a modernização autoritária que marca o Brasil de tempos de Ditadura, e até mesmo a indústria cultural de massas que fabricava divas como a desaparecida cantora que une as personagens no romance. Reiteramos que, embora sejam romances de 1985 e 1990, o olhar das duas obras é voltado para esse passado comum das duas décadas anteriores e as transformações sociais que as tornam possíveis.

Em nossas considerações finais, proporemos uma comparação entre as obras, pensando os aspectos que as aproximam e as afastam, como as nuances que o exílio alcança em ambas, seja numa fuga para Nova York ou para um idealizado interior do Brasil. Ou ainda, pensaremos as múltiplas possibilidades de realização do desejo em sujeitos assustados pela solidão, pela AIDS, obrigados a assumir múltiplas identidades, seja por meio do couro fetichista, seja pelo travestismo em homenagem à diva amada. Reforçamos que, ao longo dessa jornada analítica, estaremos retomando outros autores brasileiros e buscando estabelecer uma conexão entre suas escritas e as dos autores centrais, comprovando haver um contexto comum em que se dá o advento de uma homotextualidade brasileira. Nessa complexa ligação, História, literatura e demais artes testemunham a possibilidade da escrita do homoerotismo e do desejo de liberdade de seus sujeitos dentro de uma sociedade que passou por profundas transformações ao longo de seu processo de modernização.

Por fim, achamos válido reforçar que trabalhos como o nosso servem para chamar a atenção para esses sujeitos historicamente silenciados, assim como fazem os pesquisadores que nos antecederam e nos servem de referência bibliográfica. Nossa pesquisa pode e deve servir para colocar em suspensão um conjunto de interpretações literárias que passaram ao largo do tema: antes de tudo esse é um trabalho de reconstrução de uma memória coletiva apagada por séculos de predominância de um discurso que normatizou as relações sexuais com intuítos políticos. E essa normatização não se deu apenas num campo religioso, legal ou médico, ela se desdobrou até o horizonte estético num esforço de dominação ideológica bem empreendido. Sem dúvida, nosso mister deve ser a reescritura dessa história estética e política em que nos valem de seus diversos registros para comprovar nossa tese.

CAPÍTULO I

REFERENCIAIS TEÓRICOS E ANÁLISE HISTÓRICA

Como dito em nossa introdução, a perspectiva central de nosso trabalho é entender como a abordagem literária do homoerotismo, ou em outras palavras, como a homotextualidade tem sua inscrição alterada em nossa literatura a partir da segunda metade do século XX. Iniciamos explicitando os referenciais teóricos que lastreiam nossa análise, os fatos históricos e autores que permitiram a reescritura dessas identidades e sujeitos buscando entender porque uma determinada época pode ser tão propícia ao desenvolvimento do tema enquanto em outras ele se encontra legado ao quase completo esquecimento.

Na segunda seção, propomos traçar uma breve história de uma literatura homoerótica brasileira, procurando compreendê-la em conjunto com os diversos fatos históricos que a tornaram possível, centrando nossa análise naqueles classificados tradicionalmente como naturalistas ou realistas. Assim, analisamos três obras fundamentais para a compreensão do período: *O Ateneu*, de Raul Pompéia (1888); *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890); e *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha (1895). A justificativa para que as tenhamos escolhido é que elas podem ser consideradas as mais importantes representantes do homoerotismo à sua época tanto pela relevância dada ao tema, como pela repercussão alcançada junto a público e crítica. Ao final, nos detemos de forma mais breve sobre os autores Machado de Assis e João do Rio, num esforço de estender os exemplos literários que comungam com nossa análise, ainda que o homoerotismo não tenha sido abordado com centralidade em nenhuma de suas obras.

Isto posto, iniciamos o desenvolvimento das ideias principais deste capítulo.

1.1 Referenciais teóricos

Antes de iniciar nossa análise das obras literárias e aspectos históricos ligados a elas, acreditamos ser imprescindível explanar alguns dos conceitos que aqui mobilizamos ao falar de sexualidade e identidade. Para tal, recorreremos aos trabalhos de dois teóricos específicos, Michel Foucault (1988) e Judith Butler (2000, 2013). Ressalvamos que nossa intenção não é construir uma escrita totalmente vinculada a suas ideias, ou que sirva como pretexto para explanações teóricas alheias ao texto literário,

este sim nosso objeto central de estudo. Em nosso texto, referências aos dois autores aparecerão reiteradamente, de forma explícita ou não, lastreando a análise literária que pretendemos fazer de uma homotextualidade brasileira. Para facilitar a compreensão de nossa escrita, acreditamos ser imprescindível uma breve exposição dessas ideias. Os parágrafos que seguem não são, dentro do sentido tradicional, uma resenha crítica dos textos, mas sim uma breve explanação da compreensão que temos deles nos aspectos específicos em que, acreditamos, podem servir de suporte a nossa crítica literária.

Foucault inicia o primeiro volume de sua *História da sexualidade* (1988) cogitando uma hipótese repressiva para a sexualidade europeia a partir do século XVII. O autor se apoia numa ideia corrente de que o sexo seria historicamente reprimido e a desconstrói para afirmar que, na verdade, o dispositivo de controle da sexualidade é mais amplo que a simples repressão:

Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna. (FOUCAULT, 1988, p. 17).

Para o autor, nesse momento histórico, ocorre justamente o contrário: instauram-se, dentro da matriz cultural europeia, diversas técnicas de poder que vão transformar o sexo numa pauta comum, incitando-o crescentemente e instaurando sexualidades polimórficas a partir de uma vontade de saber que funda uma ciência com interesse de controlar (e não apenas reprimir) a sexualidade.

Esse dispositivo teria se instaurado inicialmente por meio da confissão religiosa, que buscava saber os detalhes do sexo e assim controlar os indivíduos. Confissão essa acelerada pela Contrarreforma, numa necessidade de conhecimento da vida particular e fé a um nível que levaria a um detalhamento da vida sexual do confidente como regra, transformando-a totalmente em discurso, ainda que dentro de uma linguagem higienizada e moralmente aceita pela Igreja. Se esse primeiro momento exigia uma discursividade ordenada da sexualidade como forma de controle exercido por uma Igreja cujo poder político encontrava-se ameaçado pela Reforma Protestante, o próximo momento seria marcado pelo interesse do próprio Estado em exercer tal controle, a partir do século XVIII.

É nessa época que os vários Estados europeus sistematizam o controle da sexualidade de suas populações com o intuito de produzir e controlar a mão de obra,

num salto em relação às teses populacionistas já presentes no Mercantilismo, ao adotarem políticas de controle mais elaboradas para ajustar os fenômenos populacionais aos processos econômicos:

Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre biológico e econômico. [...] Entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa [...]; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram. (FOUCAULT, 1988, p. 29).

Esses discursos vão ser desenvolvidos, por exemplo, em escolas, ensejando uma literatura sobre a sexualidade dos alunos a partir de um vocabulário considerado adequado para o tema. Foucault ressalta que essa discursividade sobre o sexo alcançaria outras instituições, como a jurídica e a médica, especialmente a partir do século XIX. No caso da Medicina, dá-se a nomeação das doenças mentais e das perversões sexuais por meio da Psiquiatria, num esforço para regulamentar os comportamentos tidos como desviantes. Daí os psiquiatras criarão termos como exibicionistas, fetichistas, zoerastas, automonossexualistas, mixoscopófilos, ginecomastos, presbiófilos, invertidos sexoestéticos e disparências para determinar sujeitos antes desprovidos de uma identidade clínica específica. No campo do Direito, em conexão com a Psiquiatria, tipificam-se sujeitos como criminosos a partir de suas características físicas: sua caixa craniana, sua ossatura facial, uma provável anatomia deformada são cuidadosamente anotadas em busca dos traços comuns que seriam inerentes a aqueles aptos a cometerem crimes e desvios sexuais.

Para o autor, se a Idade Média havia organizado um discurso unitário sobre “o tema da carne” e a confissão, o século XVIII vai ver essa unidade ser decomposta em diversos discursos, todos empenhados em delimitar o que seria aceitável dentro da prática sexual, tendo a relação matrimonial reprodutiva e monogâmica como centro. “Romper as leis do casamento ou procurar prazeres estranhos mereciam, de qualquer modo, condenação” (FOUCAULT, 1988, p. 38), fosse ela religiosa, jurídica ou médica. O projeto de controle do corpo e da sexualidade chegou mesmo ao extremo de criminalizar o corpo dos hermafroditas, cuja existência colocava em questão a “naturalidade” que distinguia os sexos e que prescrevia o que o poder dominante situava dentro de uma pretensa normalidade.

Essa “normalidade”, focada no casamento monogâmico heterossexual, vai render uma menor rede de discursos sobre essa instituição, ao contrário da prolixidade que irá marcar as outras práticas e discursos sexuais, como a medicalização do corpo das mulheres por meio de sua histerização (como forma de controle daquelas que deveriam educar e zelar pela saúde dos filhos) e a preocupação sobre a sexualidade precoce das crianças (e o risco que esta traria para a saúde dos futuros adultos e o futuro da sociedade). E ainda a sexualidade dos loucos, dos criminosos, dos que não amam o outro sexo, elas todas sob uma necessidade maior de serem tipificadas e expostas. “Se novamente interrogada, a sexualidade regular o será a partir dessas sexualidades periféricas, através de um movimento de refluxo.” (FOUCAULT, 1988, p. 39), num claro exemplo em que o tido como normal vai ser determinado por um exterior constituinte, a ele estranho, mas indispensável para sua caracterização.

A tipificação dessas sexualidades periféricas irá trazer à tona uma nova percepção da homossexualidade. Se o ato sexual praticado entre pessoas do mesmo sexo era antes tido como sodomia e seus autores eram sujeitos jurídicos, indivíduos que praticaram um crime sexual específico, o advento de uma nova identidade marca o século XIX:

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. (FOUCAULT, 1988, p. 43).

O autor chega mesmo a propor uma data inaugural para esse novo sujeito, esse novo personagem: o artigo do psiquiatra Carl Westphal em 1870 que versava sobre sensações sexuais contrárias. Foucault faz questão de ressaltar, contudo, que não se trata de uma nova prática sexual e sim de uma nova percepção dessa prática, saindo da noção de sodomia para “uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie.” (FOUCAULT, 1988, p. 43-44). Assim, a Psiquiatria transforma os indivíduos que mantêm relações sexuais com os de mesmo sexo numa categoria humana específica, dotada de traços e características capazes de identificá-los independente da realização

da prática sexual que, até então, era fundamental para a tipificação do sujeito como criminoso ou pecador.

Essa concepção historicamente marcada de uma nova categoria de sujeitos, como apresentada por Foucault (1988), será muito útil no curso de nossa análise literária, especialmente para entendermos como se dá um salto quantitativo na representação desses sujeitos dentro de nossa literatura a partir do que se convencionou chamar de Naturalismo. E também para entendermos como esse processo representacional se altera por uma nova perspectiva histórica instaurada a partir dos anos 1960.

Em continuidade às ideias de Foucault (1988) sobre a sexualidade como um discurso histórica e culturalmente demarcado, recorreremos também ao pensamento de Judith Butler, especialmente no que expõe em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade* (2013) e no artigo “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo” (2000).

Na primeira obra, Butler apresenta um panorama da tradição de estudos feministas representada por nomes como Irigaray, Beauvoir, Wittig, Kristeva e mesmo Foucault para, por meio de seu enfrentamento, trazer à tona suas ideias. Já no prefácio, a obra indica a ideia central da autora de que o conceito de gênero é produzido dentro de uma estrutura binária que opõe homens e mulheres e cria uma estabilidade precária que tenta naturalizar tal conceito dentro de uma heterossexualidade compulsória. Essa compulsoriedade é desde já denunciada como produtora da própria realidade que tenta naturalizar. Aqui nos deparamos com uma ruptura entre a proposta de Butler e uma ideia tradicional do feminino como categoria ontológica fixa ou pré-existente.

Para Butler, categorias como o feminino ou o masculino não são naturais e um estudo genealógico, como cunhado por Foucault, permitiria centrar-se em categorias definidoras de identidade como falocentrismo e heterossexualidade compulsória e formular novas perguntas para os problemas de gênero, como por exemplo: “que possibilidades políticas são consequência de uma crítica radical das categorias de identidade?” (BUTLER, 2013, p. 9). Corroborando sua tese, a autora menciona *Hairspray – éramos todos jovens* de John Waters em que a atriz drag Divine parodia, dentro dos limites da cultura gay e lésbica, o gênero, revelando a construção por meio da performance de um sexo tido como original e verdadeiro. Assim, considerando essa construção por meio da performance de categorias de gênero que a heterossexualidade

compulsória tenta impor como natural, Butler se permite discordar da militância feminista tradicional que parte dessas categorias como ontologicamente prévias e propõe uma forma de militância calcada em desconstruir as normas reguladoras a partir da exposição das fissuras na reprodução parodística de categorias que se querem crer naturais.

Num interessante movimento de partir do pensamento do outro para denotar pontos de convergência e divergência, a autora inicia seu primeiro capítulo considerando a identidade feminina definida na categoria “mulheres” como um pressuposto da teoria feminista e reconhece a importância dessa categoria para promover a visibilidade política das mulheres desde o início do feminismo. Importância essa mais clara quando releva a pouca ou nenhuma representabilidade das mulheres ao longo da história. Contudo, o enfoque de Butler é justamente no questionamento da estabilidade dessa categoria, por ser composta de sujeitos discursivamente constituídos num sistema em que determinados traços de gênero servem como marcadores da categoria. Ao apropriar-se dela como estável, a crítica feminista teria deixado de ponderar como o sujeito feminino foi produzido e reprimido pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais buscaria a emancipação. Em outras palavras: embora o reconhecimento de uma categoria estável, marcada por um conjunto de traços comuns, facilite, num primeiro momento, a fixação de um discurso emancipador para as mulheres, esse mesmo reconhecimento implica uma reprodução da estrutura de poder que inviabilizaria sua emancipação.

Butler estende seu pensamento ao considerar as diversas interseções que a categoria mulher pressupõe, como aspectos raciais, sexuais, classistas, étnicos e regionais que inviabilizariam uma concepção estanque de feminino e limitariam o erguimento de uma bandeira universal, que por si só, ignoraria as nuances das diversas experimentações e cruzamentos que a experiência feminina implicaria. Nem seria possível separar gênero das interseções políticas e culturais nas quais essa experiência é produzida e mantida, nem seria possível pressupor uma categoria única a partir de sua submissão ao poder falocêntrico do patriarcado, à medida que o próprio conceito de patriarcado universal tem sido contestado como incapaz de comportar a diversidade da experiência concreta de submissão feminina. Nesse esteio, a autora afirma:

a urgência do feminismo no sentido de conferir um *status* universal ao patriarcado, com vistas a fortalecer aparência de representatividade das reivindicações do feminismo, motivou ocasionalmente um atalho

na direção de uma universalidade categórica ou fictícia da estrutura de dominação, tida como responsável pela produção de experiência comum de subjugação das mulheres. (BUTLER, 2013, p.21).

Com essa crítica, Butler permite-se questionar se o sujeito feminino caberia numa universalidade distinta do masculino, apenas para concluir que a própria tentativa de universalização é minada pelo discurso representacional em que o feminino funciona. Ou seja: para pressupor-se universal, o feminino precisa ser pensado dentro da estrutura excludente que o formula e rege. Para romper essa estrutura opressora caberia, segundo a autora, não abolir a noção de identidade, mas formular uma crítica às identidades formuladas pelas estruturas de poder dominantes e buscar-se trabalhar a partir de uma política feminista de identidades variáveis, consideradas dentro da multiplicidade de experiências opressoras com que os sujeitos se deparam.

Butler desenvolve essa ideia ao considerar a própria possibilidade de diálogo condicionada à diversidade cultural, em que uma matriz dominante poderia focalizar o processo de opressão ao feminino e desconsiderar especificidades da experiência em escala regional, tornando-se assim urgente a superação da ideia de coalizão a partir de uma identidade feminina unitária.

Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativas instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (BUTLER, 2013, p. 37).

Outro aspecto abordado é a instabilidade que corpos não institucionalizados criam nesse campo identitário binário HOMEM/MULHER. Segundo Butler, “gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo.” (2013, p. 38). A matriz cultural da heterossexualidade compulsória impõe que determinados gêneros não possam existir, por estarem fora de uma matriz cultural que se quer hegemônica (transexuais, hermafroditas, por exemplo). Contudo, esses gêneros insubordinados ajudam a denunciar a artificialidade do gênero dito inteligível e a rompê-lo a partir da exposição de suas fissuras.

Note-se que a existência de gêneros marginais se torna mais evidente à medida que se dá a repetição da lógica heterocentrista e falocêntrica, que busca se naturalizar ao

mesmo tempo em que não consegue evitar uma repetição subversiva desses gêneros que testam suas fronteiras e expõem suas fissuras. Essa ligação inequívoca nos traz então um duplo vínculo muito peculiar:

é o estranho, o incoerente, o que está ‘fora’ da lei, que nos dá uma maneira de compreender o mundo inquestionado da categorização sexual como um mundo construído, e que certamente poderia ser construído diferentemente. (BUTLER, 2013, p. 161).

A autora exemplifica esse “estranho” recorrendo ao travestimento como pensado pela antropóloga Esther Newton:

O travesti diz [...]: “minha aparência ‘externa’ é feminina, mas minha essência ‘interna’ [o corpo] é masculina. Ao mesmo tempo, simboliza a inversão oposta: “minha aparência ‘externa’[meu corpo, meu gênero] é masculina, mas minha essência ‘interna’ é feminina” (NEWTON *apud.* BUTLER, 2013, P. 195-6).

Com o que a autora conclui: “essas duas afirmações de verdade contradizem uma à outra, assim eliminando toda a vigência das significações do gênero do discurso do verdadeiro e do falso” (BUTLER, 2013, p. 196). Estendendo seu raciocínio, Butler aponta ainda a performance *drag* como uma paródia feita em cima das identidades de gênero tidas como originais ou primárias, em que se brinca com a anatomia do performista e o gênero que ele performa (e aqui podemos retomar o exemplo de *Hairspray* e sua Divine). Haveria aí três dimensões corpóreas: a anatomia do agente, o gênero que incorpora e a performance desse gênero, tendo essa última a capacidade de revelar a imitação presente mesmo no gênero considerado “original” e despertar o interesse de seus espectadores:

parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. (BUTLER, 2013, p. 196).

Quebrada a ideia de unidade e naturalidade do gênero, a autora ressalta o conteúdo político presente nessas performances que parodiam seus modelos tidos como originais, por deixarem claro que mesmo o “original” é a repetição de um padrão cultural constituído historicamente e punitivamente regulado para fixar padrões a serem incorporados pelos sujeitos que visava fabricar.

É essa ideia que Butler desenvolve em sua conclusão, não por acaso intitulada “Da paródia à política”. Nela, a autora coloca como tarefa do feminismo criar estratégias de repetição de gênero subversivas, afirmando possibilidades locais de intervenção fora de um discurso universalista de identidade, trazendo essas variantes aos discursos culturais que criam a vida cultural inteligível.

O outro texto de Butler que nos serve de referência é o artigo “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo” (2000), capítulo introdutório da obra homônima ainda não traduzida para o Brasil. Nele a autora retoma diversos dos conceitos que expusemos aqui, mas os vincula à ideia de um corpo construído discursivamente por uma norma sexual que não só os fabrica, como os regula. Nesse artigo, a autora também estende sua fala, focada no texto anterior sobre o feminismo, para as categorias sexuais como um todo, revelando-se útil para nossa pesquisa por nos permitir pensar mais diretamente a construção discursiva de categorias sexuais como homossexualidade e heterossexualidade, uma questão central nos textos literários sob análise.

Mais um aspecto relevante do artigo é como a noção apresentada em *Problemas de gênero* de uma (in)inteligibilidade cultural para determinados sujeitos se torna uma metáfora mais clara ao ser designada como o abjeto, que seriam

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 (BUTLER, 2000, p. 112).

Assim, uma ideia de um exterior constitutivo aos sujeitos inteligíveis torna-se fundamental a sua compreensão, já que os seres não admitidos pela cultura vão ser os marcadores da identidade daqueles aceitos e as fronteiras entre eles será uma zona de tensão e disputa constante em que se revelará a arbitrariedade da norma sexual dominante em determinado momento histórico. Novamente a autora retoma sua proposta política ao ver a exploração dessa zona fronteira por meio da exposição da artificialidade do gênero “como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas.” (BUTLER, 2000, p. 112).

Expostas as ideias dos dois autores a que recorreremos em nossa pesquisa, acreditamos relevante frisar, mesmo que brevemente, a crítica de Butler a Foucault

quanto à existência de um corpo anterior à inscrição cultural. Para ela, “ao afirmar um corpo anterior à sua inscrição cultural, Foucault parece supor a existência de uma materialidade anterior à significação e à forma.” (BUTLER, 2013, p. 187). Ou seja, para Butler, os corpos só se formam à medida que se dá um processo cultural de significação, à medida que se dá sua construção discursiva, sem uma base natural anterior prévia que possa ser identificada, uma vez que o próprio conhecimento dessa base se daria numa instância discursiva e cultural. O que nos permite afirmar que é a citação do sexo que faz com que ele se performatize, que é a repetição de uma norma sexual dentro de um padrão cultural e histórico que faz com que ele assuma um conjunto de significados específicos.

Obviamente, Butler apresenta outras críticas a Foucault, especialmente quanto às possíveis interpretações que eles fazem dos diários do hermafrodita Herculine e sua performatividade sexual dentro de um campo jurídico regulador. Contudo não é objeto do presente trabalho ater-se a todas as nuances do pensamento desses dois teóricos e sim aplicar algumas de suas ideias centrais na construção de uma crítica aos textos literários por nós eleitos como representantes de uma homotextualidade brasileira contemporânea. A aplicação dessas ideias encontra um terreno fértil nas obras escolhidas, por exemplo, quando pensamos a historicidade que marca a representação do tema em nossa literatura e a transitoriedade representada na identidade de suas personagens, avessas a uma sexualidade universal e atemporal, distantes de uma concepção natural e adeptas de uma prática instável e culturalmente performática.

1.2 A literatura homoerótica e o Realismo-Naturalismo brasileiro

Nossa intenção nessa seção é compreender a conjuntura que possibilitou a abordagem reiterada do tema do homoerotismo pela primeira vez em nossa literatura. Para tal, elegemos três das principais obras do fim do século XIX sobre as quais nos detemos mais detalhadamente, tentando compreender as formas de representação alcançadas pelo tema. Oportunamente listamos outros autores e obras com fins de reforço das ideias aqui desenvolvidas, sem, contudo, termos a pretensão de elaborar um rol exaustivo das obras que podem ter representado o homoerotismo. Fazemos isso tanto por questões metodológicas, uma vez que essa seção é preparatória para nossa discussão central sobre a conjuntura histórica que permitira sujeitos homossexuais de assumirem a autoria das narrativas que falam de seu desejo, como por entendermos que um rol por

nós elaborado jamais seria exaustivo, uma vez que muitos textos podem ter sido silenciados ao longo da história, juntamente com seus autores, devido ao controle do desejo homoerótico existente em nossa sociedade desde sua fundação. Assim, nós nos detemos com mais detalhe sobre três romances de grande repercussão crítica e apontamos os aspectos pertinentes em nossa análise em outros textos, mas de forma breve, com fins de reforço à nossa tese sem, contudo nos desviarmos de nosso foco.

Ressaltamos também que antes do Realismo-Naturalismo, encontramos algumas manifestações esparsas do homoerotismo na literatura brasileira. Um exemplo é o soneto satírico de Gregório de Matos em que ataca o governador da Bahia entre 1690 e 1694, Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, por este ter negado um cargo de soldado a seu sobrinho. O poeta o chama de sodomita, um viciado que “com pretexto paternal, aos filhos, e aos criados tenha sempre aferrolhados para o pecado mortal” (s. d., p. 88). Outro exemplo é Qorpo Santo, codinome do gaúcho José Joaquim de Campos Leão, autor de peças teatrais que passou boa parte de sua vida internado em manicômios. Sua comédia *A separação de dois esposos*, de 1866, apresenta dois homens, colegas de trabalho, que se envolvem sexualmente. Esses são exemplos de representações que o homoerotismo tem em nossa literatura em período anterior ao Realismo-Naturalismo, contudo apenas em fins do século XIX ele será abordado de forma central e em obras que seriam incorporadas ao cânone, como vemos a seguir.

Acreditamos ser necessário, num primeiro momento, situar historicamente a produção literária realista-naturalista. O último terço do século XIX será marcado pela influência do progresso científico sobre o pensamento artístico e filosófico. O Evolucionismo de Charles Darwin é um exemplo de como as ciências naturais tiveram seus métodos “adaptados” para as ciências humanas. Já a Antropologia Social, por ser mais próxima da Biologia, alcançou grande repercussão, com seus estudos de caso em que sujeitos são tipificados de acordo com seu físico, sexo e raça, presos a um determinismo que não só os condenava, como via na superação dos tipos tidos como inferiores a chave para a “ordem e progresso” a ser alcançado inexoravelmente no futuro.

Esse “cientificismo” garantiria, acreditavam os autores, a descrição biológica da reação das personagens, simplificadas a tipos pré-moldados pelas máximas evolucionistas, assegurada assim uma neutralidade na representação, numa clara oposição à subjetividade e ao idealismo românticos, então inadequados para uma

Europa que percebia, cada dia mais, as mazelas decorrentes da sociedade industrial. O idealismo fantasioso dá lugar a um objetivismo realista que, segundo Alfredo Bosi,

se tingirá de *Naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado (Bosi, 2006, p. 168).

Assim, o Naturalismo na literatura pode ser visto como um desdobramento do Realismo, adquirindo uma faceta moralista e fatalista calcada na verdade irrecusável do progresso científico. Segundo Hauser, ao falar sobre o Naturalismo e seu principal representante Emile Zola:

o homem é um ser cujas qualidades são condicionadas pelas leis da hereditariedade e pelo meio ambiente, e, em seu entusiasmo pelas ciências naturais, chega a definir o naturalismo no romance como sendo simplesmente a aplicação do método experimental à literatura. (HAUSER, 1995, p. 813).

A influência de Zola é clara, por exemplo, em Aluísio Azevedo. Sua obra *L'Assommoir*, de 1877, que descreve a vida num subúrbio proletário, reverbera em *O cortiço*, em que o escritor maranhense compara os “tipos” descritos no espaço social a vermes e insetos, num meio animalizado e fatal para eles.

Esse caldeirão cultural, que permitia uma escrita tão peculiar, era completado, na especificidade brasileira, pelos crescentes movimentos abolicionistas e republicanos, pautas progressistas que marcam o debate político numa formulação de uma nova identidade nacional que deveria superar aquela criada pelo Império, fundamentalmente calcada no escravismo. Aflora um ideal de nação que se contrapunha à Monarquia, vista como degenerada nos romances que analisamos neste capítulo. A pauta progressista, ao se opor ao regime vigente, se apropriou das ideias científicas da época para vaticinar uma nova nação, que surgiria da marcha evolucionista da história.

Contudo, a suposta objetividade científica não se furtou de idealizar a nação, civilizada, a partir de uma unidade branca, heterossexual e masculina, nos moldes impostos pelo eurocentrismo desde então vigente. Ora, se a Europa exportava seu pensamento e arte, e se ela se empenhava em impor um modelo, nada mais natural que elege-se a sua imagem como o ideal de civilização e futuro. Aos intelectuais de um país pobre e mestiço, restava idealizar-nos como futuros europeus, ideia que estimulou a

política migratória que visava o branqueamento da população e permitiu mesmo ao esdrúxulo personagem Milkau, em *Canaã* (2014), de Graça Aranha, vaticinar:

a época dos mulatos passará para voltar a idade dos novos brancos, vindos da recente invasão, aceitando como reconhecimento o patrimônio dos seus predecessores mestiços, que terão edificado alguma coisa, porque nada passa inutilmente na terra (ARANHA, 2014, p. 234).

Assim, os mestiços eram vistos como uma etapa necessária de nossa evolução enquanto nação, desde que fossem superados pelos migrantes brancos, que poderiam se aproveitar dessa herança porque nem mesmo ela seria inútil quando fôssemos, enfim, todos brancos... Ainda mais malfadada foi a pena de Afrânio Peixoto, que em *A esfinge*, de 1911, interrompe a narrativa para dar voz a uma personagem que chega a afirmar que em trezentos anos seríamos todos brancos, uma vez que a servilidade e sensualidade do negro serviriam para criar uma raça de passagem a ser reintegrada pela raça branca! (SCHWARCZ, 1992, p. 154).

Aliada à equivocada ideia de embranquecimento da nação como modelo civilizatório, a heterossexualidade figurava como outro valor a ser perseguido, à guisa de se formarem micronações nos lares, que deveriam ter sempre a produção de novos cidadãos como fim. No *domus*, caberia à mulher o cuidado dos filhos, aos quais ela mesma serviria de exemplo, devendo ser seu corpo e desejo controlados em nome de uma moralidade da nação. Assim, instala-se o que Miskolci (2012), no esteio das ideias de Foucault (1988), nomeia de uma “biopolítica”, ou seja, uma extensão do poder estatal aos corpos e intimidades domésticas de seus cidadãos como uma garantia de que se produzirão novos sujeitos aptos a viver nessa futura sociedade civilizada. Esse controle da mulher se daria por meio de um discurso médico-científico que se desenvolvia largamente e tratava de tipificar o comportamento feminino como histórico e, portanto, passível de controle.

Quanto aos homens, a alternativa seria reforçar a capacidade reprodutiva de sua heterossexualidade, num repúdio a quaisquer práticas “estéreis” como, por exemplo, a masturbação, o celibato e o sexo entre iguais. Eis aí um dos motivos que justificaria a reiteração do tema da homossexualidade nas obras naturalistas, em contraste com o absoluto silêncio de outros movimentos artísticos sobre o tema, como fez o Romantismo, por exemplo. Aliás, é neste momento que a homossexualidade surgirá em

nossa literatura como tema recorrente, no que pode ser interpretado como um esforço para fixar a “normalidade” heterossexual a partir do que passou a ser entendido como seu oposto. Assim, nasce em nosso país a representação literária do tema, no esteio de uma política pública de controle também do corpo do homem, em que o exterior (o amor que sequer ousava dizer seu nome) se revelava constituinte do interior (o sexo reprodutivo e monogâmico), numa associação que não poderia ser dispensada para que se construíssem os significados sociais necessários.

Válido ressaltar que o tema também se tornará mais presente na literatura europeia no período. O clássico ensaio de Sedgwick, *Between men: english literature and male homosocial desire* (1985), apresenta-nos um conceito das relações estabelecidas entre homens como homosociabilidade, termo que descreve vínculos sociais entre pessoas do mesmo sexo o que pode, em certas sociedades, ser caracterizado por homofobia, medo e ódio à homossexualidade¹. Embora reconheça uma homosociabilidade anterior, afirma que é no período vitoriano tardio, últimas décadas do século XIX, que o tema se torna mais evidente e reiterado na literatura inglesa. Esclarecido o contexto histórico em que as obras foram produzidas, passamos à análise específica de como elas abordam o homoerotismo.

1.2.1 A tensão homoerótica na amizade entre homens em *O Ateneu*

Anterior a *Bom Crioulo* e *O Cortiço*, os outros dois romances analisados neste capítulo, e tradicionalmente classificado como um romance realista, *O Ateneu*, de Raul Pompéia, serve de interessante ponto de partida para pensarmos a presença do homoerotismo nas principais obras de nossa literatura em fins de século XIX.

Veremos que, enquanto Azevedo e Caminha focaram nos excessos da sexualidade das classes populares e seus riscos para a formação da nação, Pompéia incorporou o tema da nação e da sexualidade em uma crítica alegórica à Monarquia por meio da educação dada aos meninos que compunham a elite branca brasileira. A aversão do autor ao regime já ficara clara com sua primeira publicação, *Jóias da Coroa*,

¹ Eis a transcrição do texto em inglês: “Homosocial” is a word occasionally used in history and social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously meant to be distinguished from “homosexual”. In fact, it is applies to such activities as “male bonding”, which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality” (SEDGWICK,1985, p. 1).

de 1882, uma paródia do roubo de joias ocorrido na corte à época, em que a investigação é abafada à medida que se percebe que o ladrão teria proximidade com a personagem que parodiava o imperador. Além de focar nas classes dominantes, o autor fluminense também recorreu em *O Ateneu* a uma linguagem rebuscada, estranha aos outros dois autores que, como veremos, se valeriam de uma linguagem mais próxima à coloquial, e a uma narrativa pouco explícita em relação à sexualidade. Poderíamos classificar *O Ateneu* como um romance que, além de criticar as instituições monárquicas como imorais, se ocupa em pensar as nuances da amizade entre homens (e os significados que elas adquirem no final do século XIX), mais do que pensar a prática homoerótica propriamente dita, como veremos é descrita mais abertamente por Azevedo e Caminha².

Quanto à classificação dada à obra como realista, e não naturalista, Silviano Santiago elenca algumas das opiniões críticas, como de Lúcia Miguel-Pereira que dizia que o romance “oscilava entre as insinuações de Machado de Assis e as ousadias dos naturalistas” (*apud* SANTIAGO, 2000, p. 66) ao mesmo tempo em que o julga um “romance estético e parnasiano” (*apud* SANTIAGO, 2000, p. 67). Para Eloy Pontes, Pompéia “sem escapar às influências claras de seu tempo, fugiu às grosserias com que elas impregnaram seus contemporâneos” (*apud* SANTIAGO, 2000, p. 67). Já Miskolci diferencia *O Ateneu* das obras naturalistas pelo enfoque no controle do desejo dos meninos de elite:

[...] por contraste, obras mais facilmente rotuladas de naturalistas mostravam a sexualidade das classes populares a partir das preocupações de nossas elites intelectuais e políticas sobre miscigenação como chave para a “melhora” racial do povo ou sua temida degeneração (2012, p. 78)

Outro diferencial da obra é a narrativa marcada por um conjunto de impressões demasiadamente subjetivas. Trata-se de um livro de memórias em que o narrador Sérgio relembra sua passagem pelo internato Ateneu, situado na cidade do Rio de Janeiro em fins do Segundo Império brasileiro. Não se vê um narrador externo como nos outros

² Sobre o tema da amizade entre homens, é interessante mencionar que, em nossa dissertação de mestrado, analisamos brevemente o poeta americano Walt Whitman e sua alegoria da união dos estados da nação como a união entre homens amigos. Caio Fernando Abreu, um dos autores que norteia essa tese, cita-o em epígrafe do conto *Aqueles dois*, em que o vínculo de proximidade entre dois amigos será interpretado pelos colegas de trabalho não como sociabilidade, mas como erotismo, o que leva à punição da dupla. Esse mesmo estranhamento da amizade entre homens está descrito em *O Ateneu*.

dois livros, mas uma voz narrativa interna e extremamente comprometida em nos compartilhar seu conjunto de impressões sobre sua experiência escolar.

As impressões do narrador começam a ser relatadas pela primeira visita do menino de 11 anos ao Ateneu, acompanhado pelo pai e recebido pelo diretor Aristarco e sua esposa Ema, em um dia de festa de encerramento dos trabalhos que contava com a presença de um ministro do Império. A célebre abertura do romance “Vais ganhar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.” (POMPÉIA, 2008, p. 41) serve de introdução a esse processo de passagem em que Sérgio reconhece despedir-se da infância e entrar na vida adulta. Junto dele, centenas de outros meninos deveriam ser educados por aquela instituição elitista a fim de se tornarem os homens que em alguns anos comandariam a nação.

Já no primeiro dia de aula, novamente acompanhado por seu pai em visita ao diretor, o jovem teve a oportunidade de conhecer a principal intenção da escola. Mais que transmitir conteúdos acadêmicos que habilitassem os futuros homens ao poder, Aristarco deixa claro seu mister: “...não é o estudo dos rapazes a minha preocupação... É o caráter! Não é a preguiça o inimigo, é a imoralidade!” (POMPÉIA, 2008, p. 62) e faz questão de ressaltar que no Ateneu ela não existiria: “Aqui está o nosso código. Leiam! Todas as culpas são prevenidas, uma pena para cada hipótese: o caso da imoralidade não está lá. O parricídio não figurava na lei grega. Aqui não está a imoralidade.” (POMPÉIA, 2008, p. 62).

Assim, esse grande mal, equiparável ao assassinato paterno, sequer teria previsão de punição, uma vez que inexistente na escola. Contudo, o discurso de inexistência da imoralidade já deixava clara sua presença ao ter seu combate posto como prioridade pelo diretor. Fosse ela ausente, não haveria necessidade de afirmá-la de forma tão contundente e precoce. Por mais que essa afirmação tenha perturbado o jovem Sérgio, ele provavelmente só deve ter tido noção de sua exata dimensão ao ser aconselhado, nos primeiros dias de escola, pelo colega Rebelo:

Faça-se forte aqui, faça-se homem. Os fracos perdem-se. [...] Os gênios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo... Faça-se homem meu amigo, comece por não admitir protetores. (POMPÉIA, 2008, p. 62).

O narrador é então apresentado à hierarquia de gênero que predominava na escola: uma associação da identidade masculina à força e da feminina à submissão e fraqueza que criaria representações dos dois gêneros dentro de uma escola apenas masculina. Diante de tal revelação, Sérgio poderia saber qual seria a tal imoralidade que Aristarco tanto perseguiria (mesmo dizendo-a inexistente) e ao leitor fica claro o cerne da narrativa: as amizades do menino com outros colegas e a tensão homoerótica delas proveniente. Contudo, Pompéia faz mais em seu romance e usa essa tensão sexual presente na sociabilidade dos jovens como alegoria para a decadência monárquica, instituição representada pelo próprio Ateneu e seu todo poderoso diretor. Formados na e pela Monarquia-Ateneu, os jovens meninos teriam seu futuro corrompido graças à imoralidade presente na instituição, a não ser que buscassem se libertar de tal influência: esse seria o caminho trilhado por Sérgio.

A primeira das amizades se dá com Sanches, que o salvou do afogamento durante o banho coletivo em um tanque. Posteriormente, surge a desconfiança de que o próprio salvador tenha sido o causador do acidente, com intuito de forçar o início do vínculo fraternal. A partir daí, os dois farão par para tudo e Sérgio será beneficiado com a proteção do amigo, um dos guardiões da escola, alunos com *status* na extensa rede de controle que a instituição firmava para controlar o cotidiano de seus alunos, iniciando-se com o diretor, passando pelos bedéis e professores e chegando até os próprios alunos e seu status “privilegiado” de policiamento e ordem. O protegido não se submete à situação sem recordar o conselho de Rebelo, de quem se afasta agora que possui nova amizade: “eu notaria talvez que pouco a pouco me ia invadindo, como ele observara, a efeminação mórbida das escolas” (POMPÉIA, 2008, p. 80). Contudo, a advertência parece perder peso à medida que Sanches adota a postura de guardião e garante a segurança do amigo diante da “ameaça” representada pelos outros alunos: “(...) sentia-me possuído de certa necessidade preguiçosa de amparo, volúpia de fraqueza em rigor imprópria do caráter masculino.” (POMPÉIA, 2008, p. 80). Assim, Sérgio não só aceita a proteção de um menino mais forte, como também internaliza as representações de gênero adotadas pelos estudantes, em que o protegido abdicaria de sua força masculina para adotar um comportamento que os demais julgariam próprio do universo feminino.

A amizade é marcada pela constante tentativa de Sanches em manter proximidade física com o narrador e culmina com uma fala do primeiro não revelada na

narrativa: “(...) sem transição, o companheiro me chegou a boca ao rosto e falou baixinho.” (POMPÉIA, 2008, p. 90). A reação do protegido é de imediata repulsa:

Só a voz, o simples som da covarde voz, rastejante, colante, como se fosse cada sílaba uma lesma, horripilou-me, feito o contato de um suplício imundo. Fingi não ter ouvido, mas houve intimamente a explosão de todo o meu asco por semelhante indivíduo [...] Fora da zona magnética que me cativava o bom amigo, concertaram-se os meus instintos sopitados de revolta e Sanches passou a ser um desconhecido. (POMPÉIA, 2008, p. 90-91).

Embora a narrativa não nos revele as palavras ditas por Sanches, podemos imaginar o que poderia ter despertado a repulsa do narrador pelo amigo. Em um espaço em que a imoralidade é tida como o principal mal a ser combatido, ao mesmo tempo em que se afirma que ela sequer existe, nem mesmo lhe cabendo uma previsão punitiva, vemos que a repulsa ao desejo homoerótico é tamanha que ele não chega a ser nomeado. Reputa-se o homoerotismo ao campo da abjeção e indizibilidade, contudo seu espectro está sempre presente como um exterior constituinte da ideia de moral e masculinidade do Ateneu. Sem esse fantasma, a moralidade do Ateneu não poderia ser construída.

Veremos essa problemática representação na última subseção, quando analisarmos *Bom crioulo*, quando a narrativa joga as relações entre Amaro e Aleixo para as sombras enquanto descreve abertamente o sexo entre Carola e o grumete. É o objeto homoerotismo que permite que a “normalidade” heterossexual seja demonstrada.

Desfeita a amizade, Sérgio vê seu desempenho escolar cair e aproxima-se de Franco, um jovem frágil e frequentemente punido pela direção. A amizade seguinte é com Barreto, aluno beato que faz o narrador dedicar-se à religião. As duas amizades duram pouco e são sucedidas pela segunda relação de cunho protetivo. Quando o jardineiro assassina outro funcionário da escola após brigarem por causa de Ângela, também empregada e descrita como mulher voluptuosa, Bento Alves imobiliza o criminoso e torna-se herói entre os colegas. Daí inicia-se sua relação com Sérgio, nos mesmos moldes de proteção e domínio que marcavam a amizade com Sanches. Se Bento não assedia da mesma forma o protegido para obter proximidade física, nem profere palavras que não podem ser reveladas na narrativa, a harmonia da amizade há de ser perturbada não só pelo assédio dos outros alunos, que veem na relação hierárquica traços do binômio masculino/feminino, mas também pelo incidente ocorrido com “Cândida”.

A direção da escola apreendera uma carta do aluno Cândido, assinada como Cândida, destinada ao colega Emílio, narrando um hipotético encontro amoroso. À ceia, o diretor anuncia a descoberta do fato e que se seguiriam investigações, cujo resultado seria exposto no almoço do dia seguinte. Nesse mesmo dia, o amigo aproxima-se abruptamente de Sérgio e inicia-se uma briga despropositada. Surge Aristarco para resolver a situação, ocasião em que Bento se retira e o narrador afronta o diretor. Sabe-se da saída de Bento da escola no mesmo dia, enquanto Sergio segue sem punição. No dia seguinte, dá-se a sessão pública de punição dos envolvidos no episódio de Cândida. Além dos dois diretamente interessados, outros dez garotos, que saberiam do que ocorria, mas nada fizeram para denunciá-los, são postos de joelhos em meio ao refeitório lotado de professores, funcionários e estudantes. Embora a vergonha deva atingir todos, o foco do discurso de Aristarco é Cândido, justamente o aluno que ousara assumir o pólo feminino dentro da relação de amizade. O próprio Emílio só é citado uma única vez em toda a narrativa, enquanto o nome de seu “cúmplice” é lembrado em outras ocasiões.

Sobre a maior punição ao feminino dentro das relações homoeróticas, James Green (2000) afirma que embora, em fins de século XIX, houvesse a figura do “fanchono”, como homem másculo e sexualmente ativo que se envolvia em tais relações, a imprensa da época fazia exaustiva menção apenas à figura do “fresco” que seria o sujeito efeminado e passivo: “A aparente masculinidade dos fanchonos os protegia das prisões e dos médicos, advogados e outros *voyeurs* responsáveis pela maior parte da documentação escrita sobre homoerotismo na *belle époque* brasileira.” (GREEN, 2000, p.71, grifos do autor). Assim, Emílio e os demais cúmplices da dita imoralidade combatida pelo Ateneu seriam poupados do sermão, enquanto caberia a Cândido/Cândida o estigma mais pesado por ser o sujeito disposto a abdicar do campo do masculino e de suas representações em nome de seu afeto. Fatalmente, Bento e Sérgio ressignificam sua homosociabilidade a partir da tensão causada pela sexualidade/afeto presentes no episódio e extravasam o mal-estar dele resultante por meio da agressão física, um contato extremo, violento e não afetivo que serve como uma válvula de escape para essa tensão. É o próprio narrador que reconhece essa amizade como uma situação prolongada de vexame e causadora de mal estar.

Daí Sergio partiria para sua terceira amizade. Dessa vez com Egbert, um estudante de origem inglesa, que estabelece com o narrador uma relação de amizade

baseada na igualdade e mutualidade, muito distinta das duas anteriores. Justamente por esse aspecto igualitário, não hierárquico, o profundo afeto que surge entre os jovens não será alvo dos mesmos ataques que as relações anteriores sofreram. Sobre a amizade masculina à época, afirma Balieiro: “a relação entre homens era vista como sexualmente perigosa quando ‘desigual’, pois na desigualdade masculino/feminino residia o erotismo.” (2009, p. 20). Assim, fica claro que a coerção social não se dava sobre as amizades masculinas em si, mas apenas naquelas em que se configurava uma hierarquia que relegasse um dos membros ao polo da inferioridade associada ao feminino.

Os dois jovens são convidados para jantar na casa de Aristarco em reconhecimento ao seu bom desempenho escolar e, nessa ocasião, Sérgio recebe tratamento extremamente carinhoso por parte de Ema, esposa do diretor. Curiosamente, após esse episódio de carinho maternal, o narrador sente-se crescido e vê o interesse pela amizade de Egbert esvanecer. Quanto à atitude de Ema, sua personagem pode ser interpretada como uma figura maternal, daí seu nome ser um anagrama da palavra “mãe”. Outros “jogos” de significado com os nomes das personagens ficam patentes ao final da narrativa: o aluno Franco, sempre punido pela escola, acaba morrendo de doença misteriosa que teria sido causada pelos maus tratos. Já o aluno recém ingresso, Américo, seria o responsável pelo *gran finale* da narrativa, pois teria causado o incêndio criminoso do Ateneu. Conforme Leyla Perrone-Moisés, citada por Balieiro (2009), o frágil Franco seria uma representação do velho continente europeu e sua Monarquia decadente (segundo a visão do autor), enquanto Américo representaria o “novo” continente, que destruiria as instituições obsoletas e permitiria a formação dos novos homens (e de uma nova nação).

Para melhor entendermos essas alegorias, é pertinente analisar a biografia do autor da obra. Raul Pompéia era egresso do colégio Abílio, internato carioca destinado à formação dos meninos e rapazes da elite, assim como o Ateneu. Era aguerrido republicano e abolicionista. Coincidentemente, seu romance é lançado em fascículos no jornal carioca *Gazeta de Notícias* entre os meses de abril e maio de 1888. A publicação do romance é suspensa a partir do dia 14 de maio, por conta da cobertura dada à Abolição da escravatura e retorna dias depois com o capítulo final do romance, em que se dá o incêndio do Ateneu.

As ideias sobre política e ciência do autor estão presentes em diversos aspectos do livro. Um deles, sarcástico, mostra o filho do diretor se recusando a cumprimentar a

princesa regente em um evento da escola: “Era republicano o pirralho! Tinha já aos quinze anos as convicções ossificadas na espinha inflexível do caráter!” (POMPÉIA, 2008, p. 53). Mas a principal forma de expressão do ideário do autor é por meio das conferências proferidas por Dr. Cláudio aos alunos. Sobre uma delas, o narrador relata: “O orador representava a nação como um charco de vinte províncias estagnadas na modorra peludosa da mais desgraçada indiferença” (POMPÉIA, 2008, p. 146). Segue o orador: “É a obra moralizadora de um reinado longo, é o transvasamento de um caráter, alargando a perder de vista a superfície moral de um império — o desmancho nauseabundo, esplanado, da tirania mole de um tirano de sebo!(...)” (POMPÉIA, 2008, p. 147). A crítica à Monarquia encontrava apoio em inúmeros outros intelectuais da época. Mesmo no período republicano, vai-se olhar o passado imperial com postura crítica: “o termo degeneração tornou-se jargão republicano para referir-se pejorativamente às instituições imperiais” (BORGES *apud* BALIEIRO, 2009, p. 10).

A veemência da crítica do Dr. Cláudio à Monarquia vai encontrar eco nas posturas políticas de Pompéia em sua vida pública (BALIEIRO & MISKOLCI, 2011). O autor se revela ferrenho defensor de Floriano Peixoto, vendo no apoio ao presidente a garantia de unidade da nação no novo regime. Quando ele escreve um artigo em defesa da violenta repressão governamental à Revolta da Armada em Santa Catarina, em 1892, Olavo Bilac publica em jornal uma crítica pessoal ao escritor, afirmando que teria amolecimento cerebral por masturbar-se. Poucos dias depois, Pompéia se defende em outro artigo publicado em jornal, afirmando que Bilac era incestuoso. A particularidade dos ataques é que, mesmo se tratando de uma discussão política, as agressões se dão no campo pessoal. Mais precisamente: elas se dão no campo da sexualidade dos contendores. Certamente a escolha por um campo íntimo como o sexual não se dá à toa. Dentro do imaginário da época e das ideias científicas sobre degeneração, a discussão pública passa rapidamente para o campo privado a fim de invalidar os argumentos de Pompéia a partir de seu caráter, que se tornaria duvidoso se sabido que um homem adulto era acometido pelo “vício” masturbatório. O ato era entendido à época como reprovável e causador de deformidade sexual. Em *Bom crioulo*, veremos que há a perseguição aos marujos porque algum deles teria se masturbado. A coincidência entre o romance de 1895 e a acusação de 1892 não é vã: o discurso científico que marca o ideário da época é apropriado pela obra literária e pelo debate político, assim como se dava em todos os campos do cotidiano de então. O masturbador e o incestuoso seriam

duas faces da mesma moeda: a da traição à família tradicional, instituição usada corriqueiramente como símbolo da nação republicana nascente.

Contra si, Pompéia tinha o fato de ser solteiro, tendo mesmo chegado a ser zombado por pessoas próximas porque nunca teria mantido relações com nenhuma mulher. Além disso, o autor portava um estrabismo exagerado que à época poderia, aliado à sua sexualidade abstêmia, ser associado a uma ideia de deformação física. Anos após sua morte, Rodrigo Otávio, um amigo próximo, revelou que um ilustre médico da época havia atestado Pompéia como portador de “manifesta e irremediável deformidade sexual” (*apud* BALIEIRO & MISKOLCI, 2011, p 10). Mesmo não tendo se tornado público, esse diagnóstico fatalmente afetou a reação do autor às acusações sofridas. Assim, o ideário da época, que ele mobilizava em seu romance ao analisar como as instituições monárquicas corrompiam os futuros homens, volta-se contra si para tipificá-lo como doente e limar sua legitimidade de participar do debate público. O imbróglio entre os dois escritores chegou às vias de fato e mesmo a um duelo, do qual desistiram em último instante, selando acordo com um aperto de mãos. Os ânimos permaneceram calmos até 1895, ano em que Pompéia discursa efusivamente no enterro de Floriano Peixoto. Sua fala é interpretada como uma ofensa ao então presidente Prudente de Moraes, o que o leva a perder o cargo que ocupava na Biblioteca Nacional.

Bilac aproveita o ensejo para publicar artigo ofendendo o rival. Pompéia defende-se pelo mesmo meio, divulgando um resumo de seu discurso. Já Luiz Murat integra-se à discussão acusando-o, no artigo “Um louco no cemitério” no jornal *O Comércio* de covardia por ter desistido do duelo anos antes e de ser doente moral por ter defendido o autoritarismo de Peixoto. Pompéia tenta replicar em artigo escrito, mas tem sua resposta negada pelos jornais da época. Humilhado pela recusa, mata-se no dia de Natal, deixando uma carta em que afirma ser um homem de honra. A trajetória pessoal de Pompéia pode ser vista em paralelo à narrativa de *O Ateneu*. Ao menino Sérgio coube aprender a se relacionar de forma igualitária com outros homens para superar a imoralidade promovida pela instituição escolar. O contato com Ema, ainda que maternal, lhe fez despertar como homem crescido que se afasta das insinuações homoeróticas da amizade entre homens. Já a Pompéia coube ver contra si aplicados os princípios que mobilizava em seu romance. Se para o autor a imoralidade/degeneração era um sintoma da Monarquia, para seus contemporâneos esses sintomas prolongavam-se no tempo e podiam ser mobilizados contra aqueles que, uma vez instaurada a

República, se revelavam vozes dissonantes sobre os caminhos a serem seguidos pela nova nação.

1.2.2 *O cortiço*: a particularidade de um homoerotismo nos trópicos

Nesse excerto de nossa tese vemos como, apesar de abordar abertamente uma relação sexual lésbica, o romance *O cortiço* de Aluísio Azevedo foi, desde seu lançamento, recebido positivamente tanto pelo público como pela imprensa. Maranhense radicado no Rio de Janeiro, o autor inaugurou o Naturalismo no Brasil com sua obra *O mulato* de 1881, em que retratava o preconceito racial da elite maranhense. Contudo, foi em 1890, com o romance que narrava a vida das populações pobres em habitações coletivas do Rio de Janeiro, que ele alcançou a mais relevante expressão do estilo em nosso país.

O cortiço narra a história de João Romão e de sua companheira, a escrava Bertoleza, numa dura jornada de ascensão social em que ele se apropria das economias da mulher negra para iniciar a construção do cortiço São Romão. Lá se desenvolverão as histórias de lavadeiras, imigrantes europeus, vadios e outros seres marcados pela pobreza e ladeados pelo sobrado do rico Miranda, num flagrante exemplo da desigualdade social do Rio do século XIX. Ao lado da história de João Romão e de sua falta de escrúpulos em enriquecer, a narrativa nos apresenta Rita Baiana, a sedutora mulata lavadeira que deixará o capoeirista Firmo pelo português Jerônimo, homem que cai em franca desgraça após abandonar a esposa e filha portuguesas (e com elas sua cultura europeia) pela mulata (e a identidade brasileira que ela representa).

Contudo, nosso interesse pelo romance não está em suas duas narrativas centrais e sim nas histórias marginais do lavadeiro Albino e do romance lésbico entre a prostituta Léonie e a impúbere Pombinha. Embora o tema do homoerotismo já tivesse sido abordado anteriormente em nossa literatura, essa é a primeira obra de grande alcance de público e crítica a representá-lo. Em nosso esforço de mapear uma história da homotextualidade brasileira, esse é com certeza um precioso exemplo das representações que a sexualidade assumiu graças ao contexto histórico do século XIX, especialmente sua segunda metade. Como já dissemos, o discurso médico formulará novos sujeitos definidos não apenas pelos atos sexuais que praticam, mas por um conjunto de marcadores de sua identidade sexual independente de qualquer prática sexual efetiva.

É o caso em especial de Albino, apresentado como “um sujeito afeminado, fraco, cor de aspargo cozido e com um cabelinho castanho, deslavado e pobre” (AZEVEDO, 2016. p. 48). O lavadeiro convive majoritariamente com as mulheres, das quais empresta a profissão e é tratado por elas como “uma pessoa do mesmo sexo” (AZEVEDO, 2016. p. 48). Recluso ao cortiço desde que apanhara ao fazer uma cobrança, a personagem só se ausenta à época de carnaval, em que desfila vestida de dançarina. O narrador faz questão de destacar a limpeza da personagem, as roupas brancas bem engomadas e a ausência de vícios como bebida e fumo. Nas poucas vezes em que o lavadeiro é mencionado na narrativa, é tratado como personagem secundária, sempre em estado histérico, apavorado pelas tensões que ocorrem no cortiço, como a briga com a estalagem vizinha e o princípio de incêndio que ameaça as moradas. Curiosamente, em tais situações, as mulheres apresentam uma grande força e resistência, enquanto Albino está prestes a desmaiar em desespero. Em outras ocasiões, o lavadeiro é alvo de chacotas, como quando Rita Baiana insinua que ele estaria grávido. A limpeza de Albino não se restringia às roupas, mas também à casa, “como se esperasse a cada instante a visita de um estranho” (AZEVEDO, 2016, p. 298). Seu infortúnio era a constante presença de formigas na cama, que continuavam aparecendo de forma misteriosa todos os dias, mesmo após serem destruídas.

A narrativa não guarda um desfecho para a personagem, mas as breves menções a ela já nos permitem identificar a reprodução do discurso médico então vigente sobre a sexualidade na obra de Aluísio Azevedo. Em vez de optar por representar a sexualidade de Albino por meio de um ato sexual concreto, o que a tornaria mais óbvia para o leitor, o narrador apenas nos apresenta um conjunto de traços, estereótipos: um corpo doente, delicado, um homem cheio de trejeitos “afeminados” mesmo que em situações de tensão lhe falte a força das lavadeiras do cortiço (o que lhe oporia à mulheres das quais emprestaria os trejeitos). Se práticas nomeadas como “sodomia”, “uranismo” ou “pederastia” foram tradicionalmente caracterizadas pela prática de um ato libidinoso entre dois homens, o narrador optou por criar uma personagem que estava fora de qualquer campo prático da sexualidade, vide a constante espera pela visita do estranho que nunca viria, mas que pôde ter sua sexualidade inferida não por sua prática, mas por um conjunto de estereótipos que na cultura de seu tempo foram associadas ao que hoje denominamos como homoerotismo.

Assim, a personagem nos apresenta uma “inversão sexual”, a androgenia interior, o hermafroditismo da alma das quais falou Foucault (1988), um estado permanente que o diferenciava do sodomita por este ser identificado por uma prática sexual pontual e específica enquanto aquele estaria com seu corpo marcado todo tempo não pelo que era feito com ele, mas por um conjunto de traços indissociáveis de sua identidade. *O cortiço* tem então uma personagem marcada por sua identidade sexual e não por sua prática sexual (revelada inexistente), numa demonstração de sua filiação ao ideário médico da época.

A abjeção que a narrativa destinaria à sexualidade de Albino pode ser constatada por sua constante solidão, que o priva mesmo do ato sexual fortuito e o obriga a ter um leito sujo, invadido por insetos inoportunos dos quais não podia se livrar apesar de todo seu esforço por limpeza. É como se a narrativa denunciasse que a personagem, apesar de seu sacrifício casto, não conseguisse se desvencilhar do que buscava esconder, como se sua identidade sexual extrapolasse a necessidade de qualquer prática para se revelar.

Se ao universo homoerótico masculino a narrativa reserva pouca atenção e um conjunto de estereótipos, o mesmo não se pode dizer da representação que faz do desejo lésbico entre Léonie e Pombinha. Imbuídas da força característica da maioria das mulheres da narrativa, dominadoras dos homens, as duas personagens tem mesmo direito a uma cena de sexo explicitamente descrita, numa ousadia pouco esperada para a época. Se Albino é abstinente, se, como veremos, em *Bom crioulo*, Caminha relega o ato homoerótico às zonas escuras de uma embarcação e, em *O Ateneu*, o desejo é apenas deduzido ou mencionado negativamente por outrem que não o desejante, em *O cortiço* cabe ao casal lésbico uma cena repleta de detalhes impudicos demais para a moral então vigente, cena esta que teria mesmo o poder de desabrochar a puberdade tão aguardada de Pombinha.

A filha de Dona Isabel, viúva de um comerciante de chapéus que se suicidara, recebeu boa educação e tinha comportamento de moça refinada, era adorada por todos os vizinhos, para os quais escrevia cartas e dos quais recebia presentes. Noiva de João da Costa, garoto bem empregado num comércio do tio, via no casamento a chance de ascensão social e saída do cortiço. Contudo, aos 18 anos, a jovem ainda não menstruara e essa era condição para que se realizasse seu casamento. Já a francesa Léonie era prostituta de luxo, madrinha de Juju, filha do soldado Alexandre e da lavadeira Augusta. A “cocote” criava a afilhada e gozava de grande respeito junto à comunidade da

estalagem, talvez por, apesar da profissão, escapar da miséria em que viviam seus habitantes. Era conhecida por suas roupas extravagantes e luxuosas e nutria por Pombinha um destacado apreço.

A seu convite, mãe e filha vão almoçar em sua casa, ocasião em que são recebidas com *foie-gras* e champanhe. Após a refeição, Dona Isabel, desacostumada a beber, recolhe-se a um quarto para descansar. Nessa ocasião, Léonie tranca a porta do quarto por fora e leva a menina para outro cômodo com o pretexto de que também deveriam descansar. Assediada por Léonie, que lhe tira a roupa a contragosto, a jovem acaba por ceder ao se excitar com o atrito do corpo da outra mulher:

Agora, espolinhava-se toda, cerrando os dentes fremendo-lhe a carne em crispações de espasmo; ao passo que a outra, por cima, doida de luxúria, irracional, feroz, revolteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando (AZEVEDO, 2016, p. 188).

Após o ato, ainda segue-se o jantar entre as três mulheres, em que a envergonhada Pombinha e sua mãe, que ainda sofria de azia após o almoço, foram animadas pelas piadas da anfitriã e pela chegada da pequena Juju, que regressava de um passeio com uma criada.

No dia seguinte, após uma noite de sono precário, marcada por dores no útero, Pombinha sai para passear na mata atrás do cortiço, local em que adormece e tem um sonho delirante com uma borboleta, do qual acorda após ter finalmente menstruado. À menstruação, seguem-se a preparação do enxoval e o casamento com João da Costa, contudo a jovem só suportaria o casamento pelo período de dois anos, após o qual começa a trair o marido, primeiro com um poeta e capoeirista e depois com um ator dramático. Descoberta a traição, o marido devolve a esposa à casa de Dona Isabel e muda-se para São Paulo. Semanas após, Pombinha muda-se para morar com Léonie e acaba se tornando sua companheira de profissão. Como numa continuidade da formação que teve com a francesa, a jovem passa a cuidar da filha de Jerônimo, o português que abandonara a família para viver com Rita Baiana: “A cadeia continuava e continuaria interminavelmente; o cortiço estava preparando uma nova prostituta naquela pobre menina desamparada (...)” (AZEVEDO, 2016, p. 331).

Embora possa soar ousada para os costumes da época, a explicitude da relação homoerótica entre as duas mulheres não repercutiria tão negativamente para Aluísio Azevedo como se deu, por exemplo, com Adolfo Caminha que, como veremos, seria

atacado duramente pela coragem de abordar o homoerotismo masculino, ainda que privasse o leitor dos detalhes que Azevedo fez questão de mostrar. Em sentido contrário, a obra em seu conjunto é desde sempre bem recebida por público e crítica, ainda que décadas depois o casal lésbico tenha sido tachado como anormal, degradante e abaixo da realidade natural por Antonio Candido, em seu ensaio “De cortiço a cortiço”, presente no volume *O discurso e a cidade* (2010). Cabe-nos aqui perguntar por que o autor de *O cortiço* optou por representar de forma tão clara o desejo lésbico de Léonie e Pombinha, ao mesmo tempo em que interditou o do lavadeiro Albino, e por que os leitores e críticos da época teriam aceitado a história sem repercuti-la como um escândalo imoral como viriam a fazer com *Bom crioulo*.

Inicialmente, cabe-nos dizer que o romance de Aluísio foi inspirado em *L'assomoir* e *Nana*, publicados respectivamente em 1877 e 1884, de Emile Zola, maior nome da literatura naturalista. O primeiro retrata a vida de populações trabalhadoras pobres em Paris. Já o segundo, apresenta uma prostituta de luxo, a Nana do título, e sua vida desregrada que inclui um relacionamento lésbico e culmina com sua morte solitária causada pela sífilis. Diante do discurso médico sanitarista que marcava o país à época, em busca da garantia de uma futura nação saudável, seria razoável acreditar que o escritor maranhense optasse por representar Léonie da mesma forma miserável que Zola faz com sua anti-heroína. Contudo, dá-se uma narrativa contraditória, ao mesmo tempo em que o narrador vê com reprovação a atividade, Léonie não só é extremamente bem sucedida em sua profissão como goza de respaldo junto aos habitantes do cortiço que visita. Ela passa longe do final trágico de Nana, ao ser vista em sua última cena passeando em carro aberto pela cidade ao lado de Pombinha. Mesmo que se mencione rapidamente uma doença leve no meio da narrativa, que a obrigava a tomar remédios e a estava impedindo de beber café, o narrador ignora o medo da sífilis e de outras doenças venéreas presentes à época. Todo o restante da história da francesa é marcado pelo sucesso financeiro e por ser querida pelas demais personagens, entre elas Rita Baiana, que a admirava: “Ora! Era preciso ser bem esperta e valer muito para arrancar assim da pele dos homens ricos aquela porção de jóias e todo aquele luxo de roupa por dentro e por fora” (AZEVEDO, 2016, p. 147). A própria Pombinha, ao escolher a prostituição em vez de a vida de casada, mesmo levando a mãe a morrer infeliz, segue sendo respeitada pelo grupo social de que provém: “era, como a mestra, cada vez mais adorada pelos seus velhos e fiéis companheiros de cortiço (...)” (AZEVEDO, 2016, p. 330-331).

Um ponto a favor das duas na narrativa é o *status* de prostitutas de luxo que ocupavam e o acesso que provavelmente teriam aos homens poderosos que frequentavam a capital do país: “(...) chamavam sobre si os velhos conselheiros desfibrados pela política (...) ou arrastavam para os gabinetes particulares dos hotéis os sensuais gordos fazendeiros de café (...)” (AZEVEDO, 2016, p. 330). Num contexto de desigualdade social e pobreza, talvez esse acesso poupasse Léonie de ser estigmatizada, como aconteceria com as profissionais pobres, como veremos com a ex-prostituta Carola Bunda em *Bom crioulo*.

Quanto à receptividade de público e crítica à obra, provavelmente a pouca visibilidade lésbica comparada à homossexualidade masculina possa explicar a aceitação do casal sem um conjunto de ataques ao autor. De fato, se analisarmos o texto, Léonie, diante de Dona Isabel, recebe beijos da menina e leva-lhe comida à boca, numa intimidade que, se dada entre dois homens, despertaria estranhamento por parte da mãe. A aceitação da intimidade feminina, aliada à pouca visibilidade lésbica, talvez justifiquem a recepção às personagens e que não tenha se desencadeado uma campanha de ataques públicos à obra como se daria com *Bom crioulo* que, mesmo décadas depois, teria edição apreendida durante a ditadura Getúlio Vargas. A isso se somaria o aspecto feminino e voluptuoso das duas, que agradaria o imaginário masculino. Esses argumentos se adequam mesmo à sociedade atual, se admitirmos que o imaginário sobre a experiência homossexual masculina é muito mais vasto que o da feminina. E ainda que a proximidade física entre mulheres é bem menos repudiada que a entre homens, como podemos ver em filmes pornográficos heterossexuais em que há cenas de beijos femininos ou mesmo no simples fato de duas amigas poderem andar de mãos dadas nas ruas sem causarem o estranhamento que seria comum entre dois homens.

Assim, se no Rio do último quarto do século XIX não há espaço para o desejo do lavadeiro Albino em sua cama infestada, pode-se dizer que há algum para a sexualidade de Léonie e Pombinha, ainda que marcada pela prostituição nessa narrativa contraditória.

1.2.3 *Bom crioulo* e a recepção literária ao homoerotismo naturalista

Partimos agora para uma análise do romance naturalista *Bom crioulo* de Adolfo Caminha e as diversas leituras que a obra tem ensejado ao longo de mais de cem anos,

buscando compreender como a presença do homoerotismo na obra foi determinante para despertar o interesse do público, ao mesmo tempo em que causou a repulsa de boa parte da crítica, tanto contemporânea quanto posterior.

Publicada em 1895, a obra alcançou imediata repercussão, tendo obtido grande sucesso de vendas enquanto era veementemente atacada por proeminentes críticos literários. Os ataques se desenvolveram de tal forma que alcançaram mesmo os aspectos privados da vida do autor, que seria “acusado” de ter praticado os atos que descrevera. Após tal repercussão, o livro permanece sem segunda edição até fins da década de 1930. Vimos que o tema do homoerotismo em *O ateneu*, de Raul Pompéia, e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, não implicou em ataques pessoais a seus autores (no caso de Pompéia os ataques seriam posteriores e de motivação inicialmente política), nem em um esquecimento literário, tendo ambas se tornado representantes canônicas do que se chamou de literatura Realista e Naturalista brasileira. Nossa intenção, então, é entender porque o homoerotismo apresentado por Caminha em *Bom crioulo*, ao tempo em que despertou o interesse do público, foi rejeitado pela crítica por implicar um fazer literário distante de seu horizonte de expectativas.

Nascido em Aracati-CE em 1867, o escritor migra no início da adolescência para o Rio de Janeiro, onde cursa a escola naval. Como guarda da Marinha viaja aos Estados Unidos em 1886, viagem que inspira o livro de crônicas *No país dos Ianques* de 1894. Transfere-se para Fortaleza onde participa de um ciclo literário denominado Padaria Espiritual, que se ocupava em divulgar a literatura realista-naturalista. Envolve-se com a esposa de um oficial da Marinha, deixa o órgão e, com a companheira, muda-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha como funcionário público e escritor, colaborando com os principais periódicos da época. Franco ao escrever seus artigos, ganha a repulsa de outros escritores, que chegam a tachá-lo de rancoroso e birrento. Tal antipatia não lhe seria útil quando dos ataques que seu principal livro receberia. Publica a coletânea de versos *Voos incertos* (1886), os contos *Judith e Lágrimas de um crente* (1887). Seu primeiro romance *A normalista* data de 1893, dois anos após, lança sua obra de maior repercussão *Bom crioulo* e também uma coletânea de críticas *Cartas Literárias*. Em 1896, lança seu último romance *Tentação*. Falece em 1897, vítima de tuberculose³.

Bom crioulo narra a história de um escravo fugido, Amaro, que se engaja à Marinha da Monarquia e nela adquire o epíteto por conta de seu bom comportamento. A

³ Dados biográficos disponíveis em Howes, 2005 e em Caminha, 2009.

narrativa inicia quando o marinheiro já estava há anos na força armada e está prestes a receber um castigo corporal por ter agredido outro marinheiro. O motivo da agressão: o colega falara mal de Aleixo, jovem de 15 anos, olhos azuis, originário de Santa Catarina, bem quisto por todos e ocupante do mais baixo cargo da hierarquia da Marinha, o grumete. Após a punição, Amaro realiza seu intento de aproximar-se do rapaz, a quem via como de traços delicados e femininos, iniciando-se uma amizade entre os dois que culminaria em uma relação sexual consumada a bordo.

Voltando ao Rio de Janeiro, os dois vão morar num quarto alugado na Rua da Misericórdia, propriedade de Dona Carolina, lavadeira portuguesa e ex-prostituta amiga de Amaro. Ali o casal vive em harmonia até que ele é transferido para outro barco, dispondo de pouco tempo livre para permanecer na cidade. Nesse ínterim, a dona da pensão e o grumete, que se revelava descontente com a condição sexual implicada em conviver com Amaro, se envolvem. Ela que, como o negro, desejava inicialmente Aleixo por seu corpo delicado, passa a ver nele uma masculinidade que a satisfaria. Desesperado por ter sido esquecido pelo companheiro, Amaro abandona o barco e vem até a cidade. Alterado por não encontrar o amado, embebeda-se e envolve-se numa briga, que o levaria a uma nova punição física, impingida pelo comandante de seu navio. Tamanha foi a punição que o negro precisa ser internado num hospital, local do qual foge após saber que Aleixo teria uma namorada. Ao chegar à Rua da Misericórdia, lugar em que antes vivera feliz ao lado de seu amado, um comerciante lhe diz que a namorada de Aleixo seria Dona Carolina. Neste momento, o grumete aparece, sendo atacado por um Bom crioulo descontrolado, que o esfaqueia à garganta. A narrativa finda com a prisão de Amaro, enquanto o corpo de Aleixo jaz em meio à multidão.

Como podemos ver, trata-se de uma narrativa polêmica, especialmente quando consideramos a época de seu lançamento, que implicou em grande repercussão do romance junto a público e crítica, tendo o livro lhe dado mais lucro que tudo que ele havia publicado até então (HOWES, 2005). Mas esse retorno veio acompanhado de uma série de ataques que tentavam associar sua vida pessoal à narrativa. Nosso interesse principal é entender os motivos de tal reação, especialmente quando se sabia do escândalo amoroso em que o autor se envolvera, ao raptar⁴ a mulher de um oficial da marinha em Fortaleza. Quando se sabia também que outras obras já haviam abordado o

⁴ O crime de rapto consensual esteve presente no nosso Código penal até poucos anos atrás, tendo sido revogado apenas em 2005. Em seu lugar, a nova redação do Código considera crime o sequestro e o cárcere privado de qualquer sujeito, uma vez que contrário à sua vontade.

tema sem, contudo, terem despertado a mesma reação de seus críticos, como os exemplos dos outros dois romances que analisamos.

As críticas sofridas por *Bom crioulo* por tornar literário um tema tido como abjeto não se limitaram apenas ao tempo de sua publicação: a crítica Lúcia Miguel Pereira, em 1960, não só repudia o tema como considera desnecessários os “pormenores”, de mau gosto espantoso (BEZERRA, 2006). Curiosamente, a autora não se furta de reconhecer o talento de Caminha. Igual reconhecimento viria de Alfredo Bosi, em seu consagrado manual *História concisa da literatura brasileira* (2006). O crítico reserva pouco menos de uma página a Caminha, na qual nos diz se tratar de um romance denso que resiste às leituras críticas que descartam os aspectos do Naturalismo e constrói uma personagem coerente movida, pelo sadomasoquismo, à perversão e ao crime, não fazendo qualquer menção ao homoerotismo da obra. Nossa hipótese é que esse silêncio mostra que a conjunção de vários temas fora da centralidade do que era literário à época gerou uma estranheza que se perpetuou por décadas, até mesmo na voz daqueles que reconhecem a qualidade a que chega sua manifestação literária. Mesmo a segunda edição do volume, que só se deu mais de quarenta anos depois, sofreu perseguição, sendo apreendida pela polícia da Ditadura Vargas como propaganda comunista. A repulsa ao tema segue, provando que não era apenas o próprio amor que não ousava dizer seu nome, mas mesmo seus algozes que, por mais autoritários que fossem, preferiam apelar para a pecha do comunismo a ter que nomear aquilo que perseguiram.

Tal “discrição” não coube a dois críticos contemporâneos a Caminha. Valentim Magalhães, membro fundador da Academia Brasileira de Letras, defendeu que a obra extrapolava o que se imaginasse “de mais grosseiramente imundo” (MAGALHÃES *apud* HOWES, 2005, p. 173) e que o livro era “ascoroso porque explora (...) um ramo da pornografia até hoje inédito por inabordável, por ante-natural, por ignóbil” (HOWES, 2005, p. 174) e que o autor seria “um inconsciente, por obcecação literária ou perversão moral” por achar que “a história de um marinheiro negro e boçal poderia ser literariamente interessante” (HOWES, 2005, p. 174). Assim, o tema sequer deveria ser tido como literário. Já a crítica apócrifa publicada no carioca *Jornal do Comércio*, que Caminha atribui ser de José Veríssimo, então chefe do Ginásio Nacional, afirmava que o romance tinha um tema “baixamente repugnante” e discutia “psicologia improvável de nauseantes crimes contra a natureza”, discussão essa que geraria no leitor uma

“curiosidade impura e mórbida” (HOWES, 2005, p. 174). Segundo Mendes (2003), também Sílvio Romero e representantes da Marinha, da qual Caminha tinha feito parte, teriam recebido negativamente o romance. Mesmo o colega da *Padaria Espiritual*, Antônio Sales, rechaçaria a obra como escabrosa e pouco feliz.

Vale ressaltar, contudo, que nem todas as críticas foram negativas, houve importantes jornais que pouco ou nada disseram a seu respeito e no jornal *Cidade do Rio*, uma crítica amena afirma que o livro não desagradou o leitor. Também não houve embargo à edição, que pôde ser impressa e circular normalmente. Contudo, a voracidade das críticas de Veríssimo e Magalhães, extremas ao ponto de associar a narrativa à vida pessoal do autor, mesmo sendo público o escândalo amoroso em que se envolvera, ensejaram uma dura defesa da parte deste.

Caminha redige *Um livro condenado* (1896), uma carta resposta em que afirma ser um “escritor-cientista”, tendo apenas aplicado os preceitos científicos vigentes, ao estilo de autores como Eça de Queiroz e Emile Zola. Justifica também que chegou até o tema após ter viajado aos Estados Unidos em missão pela Marinha e, no navio, ter presenciado comportamentos como os que abordou literariamente. No campo artístico, Caminha se defendeu citando as narrativas de Zola sobre incesto e adultérios, as quais não o teriam tornado um incestuoso ou adúltero, assim como ele também não seria homossexual por representar tal tema. No campo científico, cita obras que leu, entre elas uma em que trazia desenhos das “desordens” produzidas pela pederastia e pela sodomia. A própria influência da ciência da época fica evidente quando o autor utiliza a palavra homossexualismo, numa referência pioneira ao termo cunhado pelo médico húngaro Karoly Maria Benkert, em 1869, para padronizar comportamentos sexuais dentro de um campo de identidade até então não organizado como tal.

A carta ainda menciona algo ignorado por seus críticos: sua obra não era pioneira na representação literária do homoerotismo. Em 1881, um autor chamado Ferreira Leal publicara o pouco conhecido romance *Um homem gasto*, em que um aristocrata de Petrópolis vê sua vida arruinada por seu desejo por outros homens. Muito provavelmente, Caminha também leu *O Barão de Lavos* do português Abel Botelho, uma vez que o cita em *Um livro condenado*.

Um fato a ser considerado sobre o homoerotismo em obras naturalistas é a falta de um interesse central pelo tema. De fato, nenhum de seus grandes autores encarou-o dessa forma, embora tenham feito menção a ele, como Zola brevemente em *Nana*

(1880). Como vimos, Aluísio Azevedo, em *O cortiço* (1890), apresenta as personagens Léonie e Pombinha, porém sem a centralidade de *Bom crioulo*. Já *O Ateneu* de Raul Pompéia tem no ambiente do internato masculino seu foco central, estando presente a referência aos intercâmbios sexuais praticados pelos estudantes. Há na obra uma clara repulsa às práticas, além de não haver descrição de um ato sexual, como se dá entre Amaro e Aleixo, ainda que a cena se dê às sombras da noite no navio.

É curioso notar como uma escola literária tão voltada para retratar situações e comportamentos extremos possa ter relegado à sua periferia um tema tão controverso e que seria, sem dúvida, um ótimo pretexto para a aplicação das teorias deterministas então vigentes. Se prostitutas, bandidos, negros, mestiços e migrantes pobres vão povoar as páginas dos romances da época de forma bestializada e cruel, é interessante notar que os autores consideraram o tema do homoerotismo ou, como preferissem, a pederastia, a sodomia, a inversão como um tema ainda mais abjeto que os outros a ponto de não poder sequer se fazer presente de forma explícita e central. Assim, mesmo numa literatura que focava em seres marginais, mais uma vez o homoerotismo e seus sujeitos são relegados ao quase silêncio periférico, servindo de ilustração pontual para teses científicas que seriam “melhor” desenvolvidas em outros ex-cêntricos, estes, porém, menos distantes dos limites da literariedade.

Talvez Caminha tenha pecado diante de seus algozes por trazer ao centro não apenas o homoerotismo, mas, junto com ele, um protagonista negro e ex-escravo e, o que poderia soar pior: dominador de um jovem homem branco. Ora, num momento de rearranjo da identidade nacional, em que um discurso pseudo-científico relegava aos negros um papel subalterno e passageiro em nossa história, imaginar que o elemento “redentor” da nação, o jovem branco descendente de migrantes, pudesse ser subjugado pelos instintos de um ser racialmente inferior soava como contrariar a ordem de pensamento dominante. E havia ainda mais abjeção na figura de Aleixo: ele não se envolvia apenas com o sexo estéril em Amaro. Sua alternativa de libertação viria com uma mulher mais velha, ex-prostituta e migrante portuguesa. Havia à época, motivada pelo sentimento republicano, um anti-lusitanismo que criaria ainda mais repulsa à figura de Dona Carolina, além de ser tida como estéril por ser mais velha e ex-prostituta, no esteio das teorias do século XIX. Se o seu corpo podia migrar do campo do “invertido”, “afeminado” para a masculinidade que agradaria sua amante, o uso sexual desse corpo seguiria num campo incapaz de produzir os novos cidadãos da República, os homens

brancos e heterossexuais que embranqueceriam e civilizariam nosso povo dentro de algumas gerações.

Assim, o trágico fim de Aleixo pode ser lido como uma punição por ter transitado entre polos nocivos ao ideal de nação de então. E Caminha poderia usar essa alegoria em defesa de sua obra, como reprodutora dos valores morais e científicos vigentes. É isso que o autor afirma de forma muito dura em sua carta ao tipificar Amaro: “é um degenerado nato, um irresponsável pelas baixezas que comete até assassinar o amigo, vítima de seus instintos” (CAMINHA *apud* MENDES, 2003, p. 32). Nesse momento, ele nos apresenta um Amaro bestializado pelo instinto e que estaria muito próximo do cientificismo reproduzido pela literatura naturalista.

Talvez Caminha tenha sido vítima de sua própria armadilha ao tentar equilibrar a relação entre ciência e arte em sua escrita. Ao contrário de outros autores contemporâneos, ele suprime as menções explícitas ao ideário cientificista para criar um texto literariamente fluido e que em muitos momentos se aproxima do fazer artístico no que tem de melhor. Dá-se de fato uma ambiguidade na expressão dos desejos de Amaro no romance. Se inúmeras vezes ele é tratado como instintivo e bruto, falta em grande parte dos momentos a agressividade e o desprezo que seu criador lhe reserva ao redigir o artigo *Um livro condenado*. Aqui nos permitimos recorrer a uma citação de Goethe: “se um poeta quer atuar como político tem de se filiar a um partido, e, então, estará perdido como poeta; precisa renunciar à liberdade de espírito e à visão independente (...)” (*apud* SOUZA, 2011, p. 135). De fato, vários escritores naturalistas assumiram sua escrita como um ato político, abrindo espaço para os discursos deterministas e racistas em detrimento do fazer literário. Já Caminha, em seus textos críticos, se revelava abertamente contra tal interferência explícita, talvez, por isso, tenha gestado um texto fértil, que ensejou a repulsa de uma crítica mais apta a ouvir *ad infinitum* as teorias que defendiam do que se deparar com uma nova possibilidade de fazer literário.

Tão fértil se revelou sua escrita que até hoje enseja debate sobre a forma como aborda o homoerotismo.

Com a emergência de novos sujeitos de direito em fins dos anos 1960, novas chaves interpretativas surgem para a obra, lastreadas nos movimentos negro, homossexual e feminista. E, especialmente, com o advento dos estudos *queer* a partir dos anos 1990, proliferam-se trabalhos sobre sexualidade nos meios acadêmicos brasileiros, parte deles destinadas ao romance. Em diversos artigos que lastreiam nossa

pesquisa, encontramos uma defesa da escrita de Caminha como particular em relação ao tema do homoerotismo. Denilson Lopes, em *O homem que amava rapazes* (2002), afirma se dar no Naturalismo a emergência de uma homotextualidade brasileira, como uma escrita que enfocava o desejo entre pessoas do mesmo sexo. Já outros pesquisadores vão ressaltar a especificidade de Caminha ao centralizar o tema e também ao recorrer a recursos estilísticos específicos em que, várias vezes, dará voz ao negro, pobre, escravo fugido e homossexual longe de uma linguagem condenatória. Segundo Mendes, o leitor contemporâneo a Caminha não perceberia “que o narrador se aproxima de uma forma estranhamente empática da consciência do protagonista. Para tanto, ele se vale de uma técnica que parece ser o discurso indireto livre” (MENDES, 2003, p. 37). O crítico recorre a um trecho da narrativa pra provar sua tese:

Maldita hora em que o pequeno pusera os pés a bordo! Até então sua vida ia correndo como Deus queria, mais ou menos calma, sem preocupações incômodas, ora triste. Ora alegre é verdade, porque não há nada firme no mundo, mas enfim, ia-se vivendo... E agora? Agora... hum, hum!... agora não havia remédio: era deixar o pau correr... (CAMINHA *apud* MENDES, op. cit., p. 37).

Neste trecho, segundo o crítico, a voz do narrador se confunde com a consciência da personagem e essa proximidade de vozes revela a empatia entre aquele e esta. Procedimento oposto ao adotado por outros narradores de obras naturalistas que, não só guardavam distância da consciência de suas personagens, como a descreviam com uma reprovação lastreada pelo discurso científico.

Já João Silvério Trevisan, autor de um dos mais completos estudos sobre a homossexualidade no Brasil, *Devassos no paraíso* (2002), afirma em nota introdutória à edição de 2009 do romance que Caminha chegou mesmo “a criar uma legítima ternura entre dois homens do povo” (*in* CAMINHA, 2009, p. 10). Robert Howes considera a representação de Amaro inovadora por tratar-se de “um dos primeiros personagens na história da literatura a aproximar-se do modelo moderno de homossexual masculino como alguém atraído apenas a indivíduos do mesmo sexo.” (HOWES, 2005, p. 184).

Um ponto discordante dessas análises é a leitura de Richard Miskolci. Ele rejeita a ideia de tratar-se do primeiro romance sobre homossexualidade no Brasil, ou ainda a ideia de se ter um retrato simpático sobre um amor condenado. Para ele, “é mais acurado ler seu romance como parte de uma era marcada por concepções deterministas

e biológicas do social” (MISKOLCI, 2012, p. 111-112). Miskolci rejeita mesmo a ideia de ambiguidade ou simpatia do autor ao descrever o amor entre Amaro e Aleixo: “é perceptível que elas se encaixam perfeitamente na chave hegemônica do diagnóstico da degeneração” (MISKOLCI, 2012, p. 113).

Ressalvamos a importância da opinião do crítico, contudo entendemos que a própria especificidade da recepção dada ao *Bom crioulo*, em detrimento, por exemplo, àquela destinada a *O cortiço*, implica uma qualidade inerente à obra, que teria algo próprio, potencialmente causador da repulsa da crítica à narrativa.

Nas palavras de Bezerra,

o escritor cearense não fugiu totalmente do esquema de medicalização e condenação das personagens homoeróticas, mas a sua particularidade está em ousar numa estrutura narrativa ficcional possível para os leitores do final do século XIX no Brasil, entre eles o próprio escritor (BEZERRA, 2006, p. 96).

Acreditamos que Caminha tenha encontrado um meio termo entre o discurso cientificista que grassava na literatura e a sua concepção de como se deveria construir uma narrativa. A alegada ambiguidade presente na obra pode ser entendida como uma tentativa do autor de não relegar sua obra ao campo da simplória reprodução do determinismo que assolava seus contemporâneos.

Em nosso texto, analisamos a recepção ao romance *Bom crioulo* de Adolfo Caminha, buscando compreender quais motivos teriam levado a uma recepção tão controversa para uma obra situada dentro do campo da literatura naturalista. A partir dos tópicos aqui desenvolvidos, podemos afirmar que Caminha permitiu-se construir uma obra original e que, por isso, viu a curiosidade do público lhe garantir grande repercussão. Também por isso viu uma perseguição crítica se alastrar, como mais um revés em sua vida irregular enquanto marinheiro, “raptor” e crítico pouco querido por seus pares. Da soma de tantos fatores, temos uma obra original e prolífera, remodelada pelos novos paradigmas que se desenvolveram ao longo de mais de cem anos e, o melhor, ainda aberta para novas polêmicas e interpretações a serem formuladas pelas gerações que nos sucederão e que, como nós, não poderão se esquivar do potencial criativo de *Bom crioulo*.

1.2.4 Epílogo: homotextualidade em outros autores do naturalismo-realismo

Devido à sua intensa repercussão junto a público e crítica, as três obras que acabamos de analisar podem ser consideradas as principais expoentes do que seria uma literatura homoerótica brasileira em fins de século XIX e início de século XX. Contudo a representação do tema não se limitou a elas como já vimos, por exemplo, em *O Barão de Lavos*, narrativa anterior inclusive às três que tomamos como referência principal. Dentre outros exemplos que poderíamos encontrar dessa temática, destacamos a abordagem feita por Machado de Assis, em seu conto *Pílades e Orestes*, e João do Rio, em *História de gente alegre*.

Publicado inicialmente em 1903 no Almanaque Brasileiro Garnier e republicado em 1906 na coletânea *Relíquias da casa velha*, o conto de Machado de Assis trata da amizade entre Quintanilha, um rico herdeiro eleito deputado provincial na década de 1870 que abandona o cargo e passa a auxiliar profissionalmente o ex-colega de faculdade Gonçalves, que exercia a advocacia no Rio de Janeiro. Afastado da família pela discórdia causada pela herança recebida de um tio, o solitário Quintanilha passa os dias ao lado do amigo: “A vida que os dous viviam era a mais unida deste mundo” (DE ASSIS, 1906, p. 03). O apego revela-se tamanho que a dupla passa férias junta em Petrópolis e o empolgado Quintanilha chega a encomendar uma tela com o retrato dos dois, presente rejeitado por Gonçalves como sendo “uma porcaria”, o que leva seu amigo a rasgá-la com um canivete.

A intimidade da dupla se estende por empréstimos financeiros nunca quitados e não tarda a ser comentada por pessoas conhecidas. Uma senhora vai chamá-los de “casadinhos de fresco”, o que significa que seriam recém-casados. Já um homem letrado chamá-los-ia de “Pílades e Orestes”, numa referência à tragédia grega em que Pílades acompanha fielmente o primo Orestes, filho de Agamenon, ao vingar o pai, morto por sua mãe Clitemnestra em conluio com o amante Egisto. Quintanilha recebia os comentários com um entusiasmo que faltava ao amigo.

Diante do sofrimento de Gonçalves ao perder uma tia, a única parente que lhe restava, seu companheiro resolve elaborar um testamento nomeando-o herdeiro universal. Ocorre que Quintanilha se apaixona por uma prima mais jovem e a notícia não é bem recebida pelo amigo. Tamanha é a confusão na mente do pretense noivo que ele acredita ser Gonçalves apaixonado por sua prima e, como mostra de respeito pelos sentimentos do outro, reelabora o testamento nomeando-a herdeira sob condição dela

casar com o advogado. Feito o casal, o testamento é reelaborado para legar os bens novamente ao amigo, tamanha foi a felicidade do rico colega com o acerto nupcial. Padrinho de casamento e dos dois primeiros filhos, Quintanilha morre em 1893 atingido por acaso por uma bala atirada durante a Revolta da Armada.

Temos, no caso do presente conto, uma representação do que seria a amizade entre homens, ou uma homosociabilidade como já nomeamos antes, em que a referência ao universo grego clássico, no qual a amizade entre homens era comumente acompanhada de um laço afetivo e sexual, permite à crítica interpretar o vínculo como homoerótico, pelo menos por parte da personagem Quintanilha. Essa interpretação se revela adequada especialmente se considerarmos o contexto de produção literária da época com o grande destaque dados às obras por nós anteriormente analisadas que traziam em si uma carga homoerótica bem mais explícita. Assim como vimos na narrativa de *O Ateneu*, havia uma relação não igualitária entre dois homens que podia ser interpretada pela sociedade como inadequada. Se no mundo representado por Pompéia essa hierarquia era mal vista, podemos inferir o mesmo da narrativa machadiana, que representa a mesma sociedade carioca finissecular e seus dilemas nacionalistas em torno da superação da Monarquia pela República. No caso de Machado a referência histórica vem por meio da Revolta da Armada, insurgência da Marinha brasileira contra o presidente Floriano Peixoto, que viria a vitimar acidentalmente Quintanilha.

Outra obra de Machado que poderia inspirar uma interpretação homotextual seria *Dom Casmurro*, de 1899. Romance aclamado e de grande fôlego, suas interpretações têm se limitado às questões em volta da traição sofrida pelo narrador, o rico Bentinho, por parte de sua esposa de origem humilde a quem conheceu ainda menina, Capitu. Graças ao avanço dos estudos *queer*, novas análises puderam ser aplicadas a obras canônicas já reiteradamente interpretadas por um corpo crítico tradicional. Esse é claramente o caso da narrativa em questão.

Miskolci (2012) propõe um novo olhar sobre ela, a partir da relação de amizade apaixonada existente entre Bento e seu melhor amigo Escobar, nos moldes daquelas descritas em *O Ateneu*, especialmente a última delas, em que não haveria uma hierarquia entre seus componentes. Em seu favor, o crítico argumenta:

Bento deseja Escobar e é por ele desejado, mas a essa reciprocidade se somam rivalidades constituintes de

hierarquias masculinas. Relembremos a cena em que Bento apalpa os braços de Escobar e descreve seu desejo. Bento precisa ser homem, então mimetiza o desejo de Escobar e afirma que tocou seus braços como se fossem os de Sancha (esposa do amigo). Em seguida, constata que os braços de Escobar eram mais fortes do que os seus, o que lhe causa “inveja”, leia-se, a sensação de ser “menos homem” do que o amigo. Os amigos se desejam mutuamente, mas a essa relativa igualdade na relação homosocial entre Bento e Escobar soma-se o problema da desigualdade (ser mais ou menos homem), o que se provaria na capacidade de conquista da esposa do outro e, no limite, na paternidade do filho do outro. (MISKOLCI, 2012, p. 138)

Recorremos à transcrição literal do argumento por ser ele inusitado e trazer à tona um aspecto da obra tradicionalmente ignorado pela extensa crítica que a ela vem se debruçando há mais de um século. Para Miskolci, há um desejo mútuo entre os amigos, que é interdito pela igualdade na relação entre eles. Diante dessa igualdade masculina, esse desejo só poderia se desenvolver na disputa hierárquica não de dominação sexual de um pelo outro, mas de dominação da mulher do outro e mesmo na situação limítrofe de dominação da paternidade de seu filho.

A inovadora análise ora exposta ensinaria uma pesquisa mais extensa, o que fugiria dos intentos dessa tese, que apresenta a literatura realista e naturalista como um exemplo de manifestação homoerótica anterior ao momento que de fato nos interessa: a contracultura e seus desdobramentos que permitiriam aos próprios sujeitos homoeróticos falarem de si em seus textos. Também não é nosso intento reduzir a interpretação de uma obra tão densa e fundamental de nossa literatura a um de seus aspectos apenas (ou a esse “novo” aspecto apenas).

Com certeza essa conotação homoerótica (ou homosocial, diante da amizade masculina intermediada pela presença feminina) traz novo frescor ao texto, ao mesmo tempo em que mantém válidas as leituras tradicionais sobre o perfil psicológico e social de suas personagens. Alguns defensores do cânone literário e dos estudos mais tradicionais da literatura têm criticado os estudiosos *queer* por pretensamente quererem reduzir o interesse por autores clássicos ao aspecto sexual de sua obra ou de sua vida. Como exemplo claro, temos a crítica de Harold Bloom (2001) a esses estudos no que se referem ao legado de Shakespeare e Walt Whitman, autores que, assim como Machado, puderam ser relidos a partir das discussões *queer*. Nossa intenção com essa breve

menção é ressaltar essa nova possibilidade de leitura, ao tempo em que se mantêm válidas aquelas pré-existentes.

Outro autor que pode representar o final do legado da literatura naturalista e realista brasileira para o nosso tema de estudo é João do Rio, este sendo mais fácil de formatar dentro da expectativa crítica da época que Machado, uma vez que seus contos que abordam o homoerotismo são mais explícitos tanto na representação da prática sexual quanto na condenação sofrida por este desejo pela moral da época.

Pseudônimo do escritor e jornalista João Paulo Alberto Coelho Barreto, João do Rio foi uma personagem polêmica das primeiras décadas do século XX, frequentando e escrevendo tanto sobre as altas rodas quanto a periferia do Rio de Janeiro de sua época. Ainda que o homoerotismo não fosse um tema central em sua obra, o autor recorre a ele diversas vezes, sempre reforçando o estereótipo negativo em torno do “amor que não ousava dizer o nome”. Aos 18 anos, em 1899, publica em jornal o conto “Impotência” em que narra os desejos homoeróticos frustrados de um homem idoso. Já em *História de gente alegre*, publicado em 1910, relata o encontro sexual entre duas mulheres, Elsa e Elisa. A primeira delas uma jovem prostituta (daí o epíteto “alegre” do título) de beleza feminina acentuada, a segunda uma mulher masculinizada e de traços monstruosos, que com seus “olhos de morta” deseja Elsa. A relação das duas termina na tragédia da morte desta e o enlouquecimento de Elisa, causados pela prática do “unissexualismo”, como nomeado no texto, e pelo abuso do éter. Ou seja, temos duas personagens que acabam se destruindo ao se envolverem numa prática sexual lésbica entremeada por drogas.

É curioso notar o tom negativo com que o tema é abordado ao pensarmos que o próprio João do Rio se aproximava dos estereótipos sexuais que condenava em seus textos. Segundo Green, o autor era “mulato, gordo, efeminado, de inclinações homoeróticas – o que lhe rendeu preconceito ao longo de toda vida, inclusive por parte dos colegas de trabalho que o atacavam publicamente por meio da imprensa.” (*apud* CASTRO, 2010, p. 85-86). Temos assim, um patente caso de oprimido que reproduz o discurso do opressor e ajuda a divulgá-lo por meio de seus textos. Talvez, João do Rio não visse outra forma de reproduzir literariamente o homoerotismo que marcava sua sexualidade senão por meio do discurso de repulsa que dominava as demais obras literárias e estudos científicos da época. Figura dissonante de seu tempo, talvez escrever em prol de si mesmo fosse uma atitude por demais ousada e perigosa numa sociedade

que, em início de século, abandona a representação literária do homoerotismo, mas abraça o discurso médico de forma institucionalizada.

De fato, após João do Rio, nossos escritores de maior respaldo crítico e público deixarão o tema de lado, talvez como um retrato do desinteresse que a literatura teria por ele diante das transformações e avanços vividos pelas artes brasileiras ao longo da década seguinte. Entre as décadas de 1910 e 1960, não veremos uma produção literária que insista no tema, e sim, publicações esparsas e de menor repercussão, como o obscuro “O menino do Gouvêia” publicado em 1914 num folhetim de conteúdo erótico masculino em que o narrador descreve pormenorizadamente sua aptidão ao sexo anal passivo. Ou mesmo o conto “Frederico Paciência” de Mário de Andrade, publicado dois anos após a morte do autor, em 1947.

Contudo, é importante frisar que o quase ostracismo legado ao tema pela literatura não encontrará par nas práticas sociais de controle sobre os corpos e sua sexualidade. Se nenhuma grande narrativa aborda o tema até a publicação de *Grandes Sertões: Veredas* de Guimarães Rosa ou *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso, as instituições se ocuparão de deixar a imagem do homossexual viva em nossa sociedade por meio de práticas abusivas da polícia que, em conluio com autoridades médicas, prenderão diversos homossexuais em clínicas psiquiátricas, como o Instituto Pinel em São Paulo. A prática homossexual, mesmo que nunca tenha sido tipificada como crime em nosso ordenamento legal, era tachada como doença e seus “portadores” eram submetidos a tratamentos desumanos de cura por meio, por exemplo, de choques elétricos e terapia de “repulsa”, em que o indivíduo era induzido ao vômito ao ser exposto ao seu objeto “desviado” de desejo. Essa se torna a trajetória das discussões sobre o homoerotismo brasileiro por algumas décadas, até o momento que presenciaremos uma mudança de costumes causada pelo desenvolvimento urbano e industrial que levará à retomada literária do tema e ao surgimento de um movimento de resistência desses indivíduos, como veremos nas seções seguintes.

CAPÍTULO II

UM CONTEXTO HISTÓRICO PARA UMA NOVA HOMOTEXTUALIDADE BRASILEIRA

Como vimos no capítulo anterior, a homossexualidade encontrou representação na literatura de fins de século XIX em romances que geraram um debate social significativo, dentro de um contexto histórico marcado pela proeminência de discursos científicos voltados à doutrinação dos corpos e práticas sexuais. Tendo o tema caído em esquecimento durante as décadas seguintes, irá ser retomado na segunda metade do século XX, especialmente ao final dos anos 1960, no esteio de grandes transformações sociais que, dentro de um contexto internacional, marcaram o Brasil. No presente capítulo, dedicamo-nos a analisar essa nova conjuntura, buscando entender o contexto histórico que tornou possível a emergência de novos moldes para a literatura homoerótica brasileira, nos quais sujeitos homossexuais puderam dar voz às suas experiências.

Para tal, iniciamos nosso capítulo apresentando a biografia e obra dos dois autores centrais de nossa análise, buscando indicar como suas trajetórias pessoais e profissionais estão vinculadas ao tempo em que viveram. Após, discorreremos sobre o contexto histórico de forma mais geral. Para tal dividimos nossa análise em três partes, inicialmente falamos sobre o processo cultural brasileiro como um todo, as mudanças trazidas pela formação de uma indústria cultural de massas, pela modernização autoritária imposta pelo regime militar, pelo sufocamento das lutas sociais e vanguardistas nos anos após o golpe e a emergência da contracultura e suas novas pautas políticas. Após, traçamos um breve panorama da literatura do período, dando atenção a obras que, segundo acreditamos, são representativas do que foi produzido não apenas em relação a uma crítica ao regime militar como também à abordagem de temas outros, uma vez que estes estão presentes na obra de Caio e Santiago⁵. Por fim, fazemos um esboço do que seria um contexto homoerótico específico dentro do campo das artes

⁵ Ao longo da tese, faremos referência a Caio Fernando Abreu como Caio, Caio F. ou Caio Fernando. Tal escolha tem sido constante entre os analistas de sua obra e mesmo o autor assinava textos como Caio F. Toda sua trajetória está marcada por uma exposição de sua intimidade que legitima tal escolha, como vemos, por exemplo, nas centenas de cartas pessoais publicadas. Já Silviano Santiago adota ao longo de décadas uma postura reservada e sempre mantém, enquanto autor e crítico, certo distanciamento entre sua vida pública e sua vida pessoal, daí nossa opção em referi-lo como Silviano Santiago ou Santiago num registro menos íntimo, declinando de nomeá-lo em primeira pessoa como fazemos com o outro autor.

brasileiras, buscando assim situar *Stella Manhattan* e *Onde andar Dulce Veiga?* como tributários desse processo cultural.

Ressaltamos aqui que, embora Silviano Santiago tenha residido muito tempo fora do Brasil tanto para realização de estudos de doutoramento quanto para seguir a carreira acadêmica, o autor esteve sempre ligado à história brasileira, tendo produzido artigos para jornais e periódicos científicos e tematizando nossa realidade em seus contos e romances. Também Caio teve sua experiência estrangeira, ainda que mais curta e atribulada como vemos na subseção em que analisamos a biografia dos autores. Acreditamos que essas experiências estrangeiras não invalidam a relação que tentamos estabelecer entre os autores e o campo cultural brasileiro. Outro ponto a ser destacado é que, como já explicado em nossa introdução, embora os romances tenham sido escritos e publicados entre os anos de 1985 e 1990, suas narrativas se voltam para os anos 1960 e 1970. No caso de *Stella Manhattan*, a história se passa em fins de 1960, já *Onde andar Dulce Veiga?*, embora datado de 1990, tem uma protagonista desaparecida há 20 anos, com uma retomada dos fatos da época de seu desaparecimento. Além disso, Dulce  citada na obra de Caio em contos de diversas épocas. Por fim, ainda que haja uma discrepância entre os autores em relação à intensidade com que trazem o contexto cultural para dentro de suas narrativas, a influência deste na obra de Santiago não pode ser descartada. A própria identidade gay na metrópole nova-iorquina, tematizada nos espaços de convivência específicos para esse público ou nas roupas de couro que a personagem militar veste,  uma demonstração da influência desse contexto sobre o romance.

2.1 Biografia e obra de Caio Fernando Abreu

Nesta subseção, falaremos sobre a vida e a obra de Caio Fernando Abreu relacionando-as com o contexto histórico e literário de sua época. Esse excerto de nossa tese se justifica por acreditarmos que diversos dados biográficos são determinantes para sua escrita, afinal várias vezes o autor deixa evidente a mescla entre vida e literatura, como quando diz que o conto “Lixo e purpurina” se trata de um diário “em parte verdadeiro, em parte ficção” (ABREU, 2002b, p. 97). Ou seja, mesmo os fatos reais incorporados pela narrativa não se tornam jornalismo ou documentário, acima de tudo, ele se tornam literatura. Os dados aqui expostos foram predominantemente consultados em Callegari (2008).

Nascido em 1948 em Santiago-RS, cidade próxima à fronteira da Argentina e do Uruguai, muda-se na adolescência para Porto Alegre e posteriormente para São Paulo e depois para o Rio de Janeiro. No início dos anos 1970, reside também em Londres e Estocolmo. Sua atividade como escritor inicia cedo, quando vence um concurso escolar aos 13 anos, aos 18 teria seu primeiro conto publicado na revista *Cláudia*. Em 1970, lança seu primeiro livro de contos *Inventário do irremediável*, reeditado posteriormente como *Inventário do ir-remediável*. O romance de estreia, *Limite branco*, é escrito aos 19 anos, mas publicado apenas quatro anos depois, em 1971. Nele há diversos traços autobiográficos, como a mudança de um adolescente de uma pequena cidade de interior para Porto Alegre.

Quanto à vida acadêmica, abandona os cursos de Letras e de Artes Dramáticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, época em que conhece a artista plástica Maria Lídia Magliani e o também escritor e aluno de Letras João Gilberto Noll. Como jovem da época, passa a usar cabelos longos, experimenta drogas, identifica-se com a cultura *hippie* e também tem seu primeiro problema com a repressão (esse ainda em 1967) quando um informante da censura, infiltrado no seu grupo de teatro, discrimina racialmente Maria Lídia. Os colegas reagem agressivamente à injúria e acabam detidos, semanas depois ele seria espancado pelo falso colega e seu grupo. No mesmo ano, é selecionado para trabalhar na revista *Veja*, mudando-se para São Paulo, cidade que será sempre alvo de suas queixas em cartas a amigos. A metrópole urbana será um *leitmotif* em seus contos como em “Anotações sobre um amor urbano” de *Ovelhas negras*.

Trabalhará como jornalista por grande parte de sua vida em veículos como *Isto É*, *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo*, *Nova* e *Zero Hora*, porém exercerá a profissão de forma conturbada, abandonando os empregos várias vezes para se dedicar à escrita, o que o levaria a uma situação financeira instável. Essa situação seria representada em diversas personagens como o narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?*, também um jornalista em dificuldades financeiras. A primeira interrupção do trabalho como jornalista, porém, nada teria a ver com o amor à literatura: ao saber que haviam ligado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) para a redação da *Veja* à sua procura, Caio parte para Campinas e se refugia na casa de Hilda Hilst, sítio também conhecido como Casa do Sol.

Em 1971, Caio volta à casa dos pais, que já haviam deixado Santiago para morar na capital do estado. Nesse período, experimenta drogas lisérgicas e sexo coletivo. No

ano seguinte, muda-se para o Rio de Janeiro, lá, identificado com o estilo de vida *hippie*, dedica-se a experiências de vivência comunitária e é preso num falso flagrante de porte de drogas. Em 1973, parte para a Europa na companhia de amigos, vivendo de forma precária enquanto lavava pratos em Estocolmo, cometendo pequenos furtos. Já tendo se mudado para Londres, é multado após furtar livros e resolve voltar para o Brasil. O conto “Lixo e purpurina”, a que já nos referimos, ficcionaliza essa experiência relatando a habitação precária, a falta de dinheiro e as humilhações sofridas em revistas policiais.

Em 1973, o manuscrito de *O ovo apunhalado*, escrito sob a influência literária de Clarice Lispector e das experiências com drogas lisérgicas, ganha menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção, mas só consegue ser publicado em 1975, com vários contos censurados pelo Instituto Estadual do Livro (IEL) do Rio Grande do Sul. No mesmo ano, sua peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* é premiada pelo Serviço Nacional de Teatro, mas é censurada pelo IEL logo em seguida. À época, Caio já era um escritor conhecido em seu estado, participa de coletâneas locais e colabora com a imprensa alternativa.

Ainda neste ano atribulado, ele é preso e espancado durante uma estadia na praia de Garopaba, no litoral de Santa Catarina, por conta da presença de uma militante política no grupo em que estava. O volume de contos seguinte, *Pedras de Calcutá* (1977), ficcionaliza os fatos em “Garopaba mon amour”. Desiludido com o sonho *hippie* (ABREU, 2002b, p. 74), seu livro liga os temas da contracultura ao momento de violenta repressão. Em “Caçada” o sexo anônimo termina em violência, o amor entre dois homens traz como horizonte a loucura de ambos em “Uma história de borboletas”. Trata-se de um universo literário tomado pelo contexto autoritário, por referências musicais e cinematográficas da época em meio à urbe caótica, ao distanciamento emocional de velhos amigos que não conseguem mais dialogar em “Paris não é uma festa”.

Esse universo também estará representado em *Morangos mofados* (1982), cuja narrativa revisa o projeto de sua geração, desde o início da contracultura, passando pela resistência ao autoritarismo e, por fim, sua decadência em fins da década de 1970. Caio pede demissão da revista *Nova* para se dedicar ao livro. Nessa época também mantém breves relacionamentos afetivos e desenvolve uma crescente vivência homossexual em contraposição aos relacionamentos que havia mantido com mulheres até então, que

chegaram mesmo a engravidar, tendo o escritor e suas companheiras optado por realizar abortos. Um dado biográfico fundamental é a brevidade de seus relacionamentos, representada na narrativa pela busca constante por afeto. Assim vemos que sua escrita está relacionada ao contexto de criação mesmo na subjetividade do autor e de suas personagens.

Após dois anos aguardando publicação, o livro alcança grande sucesso de público e crítica. Mesmo assim a dificuldade de Caio de se manter como escritor persistiria, fato não resolvido pelo lançamento de seus livros na Europa, já nos anos 1990, quando ele trabalha como garçom, além de escrever aleatoriamente para nossa imprensa. Perto da morte, reclamaria que sua obra seria subvalorizada e que receberia mais atenção por ter assumido publicamente a AIDS que por sua relevância literária (BESSA, 2002b, p. 78).

Após o sucesso do livro anterior, *Triângulo das águas* ganha o prêmio Jabuti em 1983. Nele, o autor abre sua reflexão à nova conjuntura social trazida pela redemocratização. Em “Pela noite”, por exemplo, temos uma pioneira referência à AIDS em nossa literatura, ainda sob a influência da repercussão da morte do estilista Markito, primeira vítima famosa da doença no Brasil. Ainda neste conto os valores da contracultura perdem lugar para um individualismo que sucede a utopia coletiva da geração anterior, como representado na personagem Pérsio, homossexual amargurado e desiludido com o mundo.

Nesse período, o escritor mantém um sério relacionamento amoroso com um jovem ator de Porto Alegre, que chega a se mudar para o Rio de Janeiro para acompanhá-lo, durante o pouco mais de um ano que a relação durou. Na década de 1980 Caio novamente se alterna entre estadias em Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo, e repete o enredo dos relacionamentos fugazes e das dificuldades financeiras.

Até 1988, são publicados dois livros, *As frangas* e *Os dragões não conhecem o paraíso*. O primeiro é dedicado ao público infantil, ainda que vários dos temas de sua obra adulta sejam identificáveis: a solidão, a migração, o senso de deslocamento dos sujeitos, etc. Estes temas serão dominantes em *Os dragões...*, que dá a Caio um novo prêmio Jabuti. O amor e seus problemas são tratados repetidamente em várias personagens que aparentam ter a mesma idade do autor, numa realidade democrática em que a contracultura e o autoritarismo são reavaliados com certa distância temporal. A

AIDS, o desejo e a solidão estão mais claros que nas outras obras, como se o momento histórico permitisse mais liberdade em sua representação.

De 1990, o romance *Onde andar Dulce Veiga?* traz o autor de volta ao gênero romance, do qual estava distante desde seu texto de estreia. A história do repórter que procura uma famosa cantora desaparecida será mais bem detalhada no capítulo que dedicamos  sua análise, mas desde já dizemos que várias personagens, inclusive o narrador-protagonista, são portadoras do vírus HIV. Caio desconfia que também seria portador já que desenvolve inflamaes e infeces após retornar do lançamento de seus livros na Europa, contudo a confirmação são viria em 1994. Ressaltemos que a doença não tem um caráter autobiográfico na obra, uma vez que entre a primeira representação literária e o seu diagnóstico decorrem onze anos. Em *Onde andar Dulce Veiga?*, veremos como a doença, mais que um traço autobiográfico, serve como metáfora para a solidão e deslocamento das personagens do romance.

Em 1992, gozando de uma bolsa do governo francês, vive na cidade portuária de Saint-Nazaire, onde escreve o conto “Bem longe de Marienbad”, publicado primeiro em francês e depois em português no volume *Estranhos estrangeiros* (1996). Em 1994, após outra estadia na Europa, Caio adoecce, resolve fazer o teste e descobre-se com o vírus HIV. Sua reação seria tornar pública a condição por meio de trs crnicas no jornal *O Estado de São Paulo*, e voltar a morar com os pais no Rio Grande do Sul. Parte dos últimos anos de vida é dedicada ao volume *Ovelhas negras*, conjunto de contos escritos e não publicados ao longo de sua carreira. Dedicase também  escrita dos contos que, ao lado de “Bem longe de Marienbad”, integravam *Estranhos estrangeiros*. Republica *Inventário do irremediável*, com a alteração do título para *Inventário do irremediável* e volta uma última vez a sua cidade natal, em fins de 1995.

Vem a falecer em fevereiro de 1996, vítima de pneumonia. São publicações póstumas o volume de crnicas *Pequenas epifanias*, seu *Teatro completo* (os dois em 1996) e *Caio Fernando Abreu: Cartas* (2002), volume de cartas enviadas a amigos e parentes organizado por talo Moriconi.

2.2 Biografia e obra de Silviano Santiago

Ao pensarmos a biografia dos dois autores centrais para nossa discussão, vemos que ambos são sujeitos que representam seu tempo de forma peculiar. Em Caio vimos

um indivíduo com uma vida atribulada, perseguido pelo regime autoritário e que incorpora em seu cotidiano os valores da juventude contracultural. Já em Silviano Santiago teremos um exemplo de um sujeito que vive seu tempo de outra forma, mais como um intelectual que pensa sua realidade que como um sujeito que torna sua vida um retrato mais imediato dessas experiências culturais. Mesmo os dados disponíveis sobre sua trajetória o diferenciam de Caio, uma vez que, em suas entrevistas, ele não menciona vários detalhes íntimos, como relacionamentos amorosos, ao contrário do gaúcho, do qual temos um volumoso número de cartas pessoais publicadas e uma biografia póstuma. Destacando ainda mais as diferenças entre os dois, o autor mineiro é doze anos mais velho que Caio e vive o momento das experiências culturais dos anos 1960 e 1970 em outro estágio da sua vida.

Nesta subseção, desenvolvemos uma breve análise da biografia de Silviano Santiago relacionando-a com a prosa publicada anteriormente a *Stella Manhattan*, análise que acreditamos ser necessária para compreendermos melhor seu processo de criação literária. Mesmo cientes de que estamos diante de uma obra mais plural quanto aos temas abordados que a de Caio, que se concentrava num conjunto de tópicos mais específicos, sustentamos que vários deles encontram ecos na narrativa de *Stella Manhattan*. Referências a regimes ditatoriais e ao exílio de suas personagens, por exemplo, podem nos permitir enxergar a persistência de determinados temas na obra, ainda que não seja nosso objetivo pensá-la de uma forma orgânica e integrada e sim, pensar como ela pode dialogar com um conjunto de temas da homotextualidade brasileira em conjunto com o romance de Caio Fernando Abreu. Digamos ainda que não podemos prescindir desse breve relato de obras anteriores, pelo menos não em alguns aspectos principais, por pensarmos o romance analisado como um olhar ao passado ao qual estas outras narrativas também estariam ligadas, não sem o risco de perdermos parte do sentido social e histórico que buscamos construir.

Cumpramos ressaltar ainda, que diante de uma obra tão profícua e das limitações objetivas impostas por uma pesquisa deste cunho, acreditamos adequado abordar brevemente cada publicação, ainda que isto não seja um empecilho para retomá-las quando oportunamente reiterarem os aspectos da obra que desejamos ressaltar em *Stella Manhattan*, assim como faremos também em relação ao outro autor que lhe serve de contraponto. Outro ponto é que, diante de publicações que se iniciaram em 1955 e se prolongam até hoje, necessitamos reiterar nosso corte histórico limitado até o ano de

publicação do romance central. Mencionaremos, portanto, de forma ainda mais sucinta, os livros posteriores, acreditando que sua análise mais detalhada destoaria do interesse geral dessa tese, ocupada em pensar a criação de um romance publicado em 1985 a partir de seu contexto histórico anterior. Obviamente, uma comparação de tais obras resultaria relevante, e poderia ser realizada em uma outra pesquisa futura, porém ora se revela distante de nosso objetivo e pouco prática diante da necessidade de aprofundamento que a tese enseja.

Nascido em Formiga-MG em 29 de setembro de 1936, muda-se para Belo Horizonte aos 12 anos, onde inicia seu engajamento com o meio literário durante o curso clássico, atual ensino médio. Colabora, nos anos 1950, com a mineira *Revista de Cinema* e organiza, junto com Ivan Ângelo, a revista *Complemento* em 1955, publicando nela seu primeiro conto, “Os velhos”.

Cursa Letras Neolatinas na UFMG entre 1956 e 1959, período em que publica diversos poemas na imprensa, um deles no suplemento literário do *Jornal do Brasil*. A partir de 1960, ano em que participa da coletânea de poemas *4 poetas*, especializa-se em literatura francesa no Rio de Janeiro, em seguida ingressa no doutorado na Universidade de Sorbonne. Em 1962, aos 26 anos, publica seu primeiro livro de narrativas, *Dois faces*, um volume compartilhado com Ivan Ângelo em que constam dois contos de sua autoria. O primeiro deles fala de um jovem órfão de mãe que vive uma relação de indiferença com o pai, marcada pela morte deste. O segundo narra um amor juvenil em que o rapaz, antes rejeitado, passa a desprezar a amada assim que a conquista, estabelecendo um jogo sádico que culmina com a morte da garota ao realizar um aborto ilegal. Como vemos, o volume de estreia de Silviano traz dois contos que narram rituais de passagem da adolescência, em que o adulto emerge da experiência de perda de duas pessoas amadas.

Entre o final de 1962 e 1974, leciona em universidades americanas e na universidade de Toronto, no Canadá. Em 1969, organiza a antologia *Brasil: prosa e poesia*, com uma seleção de autores brasileiros publicada nos Estados Unidos. No ano seguinte publica o volume de poemas *Salto* e retorna à prosa com o volume *O banquete*. Dentro do horizonte da narrativa da época, predominam contos curtos sem descrição de características físicas das personagens ou mesmo seus nomes, retratando majoritariamente espaços urbanos e suas muitas possibilidades de ocupação por sujeitos não identificados com um padrão social convencional. O autor faz ainda uma reflexão

sobre o exercício da escrita, algo constante em sua obra e potencializado em *Stella Manhattan*, em que a narrativa principal é interrompida por um capítulo "especial" em que se dá vez ao lugar e tempo da escrita, distintos dos lugares e tempos narrados. Esses artifícios literários servem de suporte para temas pouco convencionais: um menino de treze anos que come mosquitos e faz sexo com a empregada, um filho que testemunha o adultério da mãe, um casal de amantes que vive uma relação desgastada, entre outros.

Destaque-se a primeira referência à homossexualidade na prosa de Silviano, no conto "Futebol americano", em que um jogador rude fala ao amigo que bateu em um "veado" na noite anterior. No conto, a ojeriza da personagem, um americano que dirige em direção a El Paso, cidade texana, é premente: "Para mim é um doente. E não gosto de gente doente." (SANTIAGO, 1977, p. 51). Seu ódio se estende ainda aos imigrantes: "(...) de gente suja e de gente doente. Percebi que se referia também aos braceiros que cruzam a fronteira em busca de trabalho, e muitas vezes notei que tinha uma atitude violenta contra eles: greaser – não dizia, gritava." (SANTIAGO, 1977, p. 51) recorrendo a um termo pejorativo para denominar migrantes latinos.

Em 1974, Silviano retorna ao Brasil para lecionar na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Até 1979 dividirá sua vida acadêmica entre esta e outras universidades dentro e fora do Brasil, como a Universidade Federal Fluminense, a Universidade do Texas e de Indiana nos Estados Unidos, nestas duas ocupando o cargo de professor visitante por um semestre. É no ano de retorno ao país que ele estreia no romance com a publicação de *O olhar*, texto de 1963 que passou por várias revisões até finalmente ser publicado. Os motivos que retardaram o lançamento tanto foram a distância do autor do mercado editorial brasileiro enquanto morava no exterior, quanto sua reação às críticas negativas sofridas por seu primeiro volume de prosa, *Duas faces*. O romance narra a vida de uma dona de casa insatisfeita com a vida sexual no casamento e de seu filho pré-adolescente que começa a ver despertar seu desejo. Ambos vão ver em pessoas negras a possibilidade de realização de seu desejo, a mãe nos trabalhadores braçais que frequentam a casa, o garoto na empregada. Esse componente racial será oportunamente analisado no capítulo dedicado a *Stella Manhattan*, ao pensarmos o elemento migratório como determinante para a identidade racial das personagens. Também será relevante para pensarmos a representação da raça em *Onde andaré Dulce Veiga?* e as diversas menções a personagens negras e nordestinas e o

cruzamento de suas identidades com uma sexualidade e uma religiosidade não dominantes.

Após algumas publicações de cunho acadêmico, em 1978, Silviano retoma a poesia com *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* e, nesse mesmo ano, publica *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, coletânea de ensaios em que faz uma importante reflexão sobre a relação de assimilação e confronto que se dá entre nossa produção cultural e aquela do centro do cânone ocidental, representada por países mais desenvolvidos economicamente. Essas ideias serão centrais para a análise que desenvolveremos.

Em 1981, ano em que foi professor visitante da Universidade de Paris III, publica *Em liberdade*, romance que lhe daria seu primeiro prêmio Jabuti. Trata-se de um peculiar exercício ficcional: o diário de Graciliano Ramos nas semanas seguintes à sua saída da prisão, em 1937. Tendo em mente a publicação póstuma de *Memórias de Cárcere*, em que o alagoano relata o período de pouco mais de dez meses em que permaneceu preso no Rio de Janeiro, o romance de Silviano seria uma “continuação” das memórias de Graciliano. A obra se torna mais peculiar quando nos deparamos com o “narrador” Graciliano preocupado em escrever sobre a vida do poeta Cláudio Manoel da Costa.

Ao inserir o inconfidente nos diários de Graciliano, *Em liberdade* une por meio da imaginação três períodos que têm em comum o cerceamento à liberdade de seus cidadãos. A dura repressão à Inconfidência e a prisão injustificada de Graciliano ecoam na Ditadura civil-militar em vias de extinção à época da publicação de *Em liberdade*. Assim, constrói-se uma interessante crítica, pensando nossa história a partir de um desejo de insurgência contra tais ditaduras, pensando-a em um momento de aquisição de liberdade em que se tornava possível criticar o último de nossos regimes autoritários, que então havia 17 anos perseguia artistas como Caio Fernando Abreu e mesmo a figura ficcional de Stella Manhattan. Cria-se um fio histórico em que a violência repressora unifica a nação por meio de um falso diário que nos traz uma verdade sobre diversos tempos, inclusive sobre o nosso, mesmo que sequer o mencione, mas que o faz presente na construção literária que o leitor de Cláudio-Graciliano-Santiago se permite fazer ao transportar a ficção para seu tempo e realidade.

No ano seguinte publica *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões políticos culturais* e, em 1985, *Stella Manhattan*, a história do jovem carioca exilado pela família

em Nova York em fins dos anos 1960. Faremos um resumo da narrativa no capítulo dedicado especificamente à sua análise.

A produção acadêmica e literária de Silviano Santiago prosseguirá fértil nos anos seguintes, com destaque para o pós-doutorado realizado na universidade alemã de Colônia em 1987, a manutenção de seu vínculo com a Universidade Federal Fluminense, além da atividade de pesquisador junto à Universidade Federal do Rio de Janeiro e o período como professor visitante na Universidade de Yale. No campo literário destacam-se os romances premiados com o Jabuti: *Uma história de família* (1993), *Keith Jarret no Blue Note* (1996), *Histórias mal contadas* (2005), *Machado* (2016) além de outros que receberam prêmios diversos.

2.3 O contexto cultural brasileiro nos anos 1960 e 1970

Na presente seção, discorreremos sobre o contexto cultural brasileiro ao longo das duas décadas centrais para as narrativas de *Stella Manhattan* e *Onde andarás Dulce Veiga?*, no intuito de compreender a conjuntura que tornou a escrita dos romances possível. Inicialmente, gostaríamos de explicar dois dos termos que usaremos com frequência e que são fundamentais para nossa análise.

O primeiro deles é a acepção que adotamos de “contracultura” como um campo cultural de vanguarda, experimental e distante, se não oposto, a uma militância política de esquerda encabeçada por entidades como a União Nacional dos Estudantes e o Centro de Cultura Popular (CPC), ambas ligadas ao Partido Comunista Brasileiro e que buscavam engajar seu público num horizonte de revolução social. Esse campo alternativo é onde buscamos situar a maior parte da obra de Caio Fernando Abreu e que serve amplamente para interpretar a *Stella Manhattan* exilada na Nova York de fins de anos 60.

Outro termo é “campo cultural”, aqui usado como um espaço em que se dá a produção, divulgação e crítica da arte brasileira, frequentemente ligada ao seu contexto social, especialmente quando consideramos a forte repressão que marca o período. Obviamente as grandes transformações que o país vivenciou em diversos campos criaram condições para a atuação de grupos de interesses diversos, desde criadores identificados com o ideário da esquerda revolucionária até manifestações como o Cinema Novo, a Tropicália e outras mais não filiadas à matriz marxista.

Com estas acepções estabelecidas, podemos começar nossa análise pela menção à atividade do CPC, que promovia atividades culturais em portas de fábrica, numa tentativa de aproximar a arte engajada de seu público alvo. Com a instauração da ditadura civil-militar em 1964, essa via de comunicação é abortada, numa crescente onda repressiva que culminaria com o Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968. Com ele, a repressão não se limitaria apenas à arte direcionada diretamente aos trabalhadores, mas alcançaria a produção artística como um todo, os teatros, o mercado fonográfico e editorial. Também as universidades serão atingidas com a prisão, aposentadoria compulsória ou exílio de docentes e a perseguição a alunos tachados de subversivos pelas forças opressoras.

Diante de cenário tão árido, a juventude politizada da época vê-se diante de duas alternativas distintas: a luta armada e a contracultura (ou desbunde como chamado por muitos à época). A primeira delas não alça grandes voos ao se deparar com a dura repressão do regime civil-militar, tendo como exemplo clássico o massacre que dizima a guerrilha do Araguaia. Segundo Hélio Pellegrino, membro de uma comissão formada após a histórica Passeata dos Cem Mil de 1968, após o AI-5:

o movimento estudantil ficou totalmente quebrado. De seus restos nasceu a tentativa heroica – embora precipitada – de luta armada. (...) o movimento esgotou-se, e a luta armada, carente de apoio logístico por parte do povo, marchou para o holocausto. (*apud* GONÇALVES, 1995, p. 80).

Já nos início dos anos 1970, diante do eminente fracasso da guerrilha e da ruptura extrema que essa opção significava, parte significativa da juventude passa a se identificar com um comportamento distante da esquerda revolucionária e com uma recusa à modernização e urbanização autoritárias impostas pela ditadura, numa defesa de um idealizado estilo de vida menos complexo e menos hierarquizado, como o movimento *hippie*. Recusa também o intelectualismo acadêmico ligado ao discurso tradicional marxista ou aos cânones conservadores, em detrimento de leituras ligadas ao desejo sexual como, por exemplo, a Psicanálise.

Esse novo comportamento, preocupado com a subjetividade, foca em temas como “o uso de drogas, psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais underground, discos piratas, etc.” (HOLANDA, 2004, p. 71). Em vez da revolução social marxista, foca-se numa revolução pessoal, num combate ao modelo

comportamental tradicional, tirando do primeiro plano o “proletariado”, substituído pela emergência de novos sujeitos de direito, as minorias que ganham evidência no tecido da rápida urbanização do país: “negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba” (HOLANDA, 2004, p. 75). São esses grupos que vão encontrar representação nas obras de Caio e Santiago.

No esteio de movimentos internacionais como o maio de 68 francês ou os *hippies* da Califórnia, a contracultura brasileira se apresenta como um desdobramento de um movimento mundial de transformação de valores e costumes, marcado pelas nuances específicas de uma cultura periférica, subalterna e tomada pelo autoritarismo institucional. Essa diferenciação entre culturas centrais e periféricas se torna relevante em nosso trabalho quando pensamos as nuances da representação contracultural nas obras dos dois autores que lastreiam nossa análise. Enquanto nos contos e romances de Caio a vivência sexual encontra-se marcada pelo universo provinciano e repressivo do Brasil, em Santiago veremos personagens que se repartem em campos identitários distintos, como o militar adepto às roupas de couro típicas do sadomasoquismo e Eduardo/Stella e sua identidade que flana entre o masculino e o feminino. Obviamente, essa aparente liberdade de segmentação de identidade sexual (ou do desejo sexual) também encontra barreiras na cosmopolita Nova York, como um espectro de repressão que persegue suas personagens brasileiras onde quer que vão. Contudo, entender oportunamente as nuances dessas distintas representações dos desejos nos ajudará a pontuar as diferenças culturais que marcam as obras dos dois autores. Se Caio nos fala de uma contracultura brasileira (e a vive intensamente ao, por exemplo, andar de brincos na pacata Porto Alegre de 1971), Santiago traz outro horizonte ao representar a experiência dos migrantes periféricos deslocados em plena terra da liberdade. Em sua crítica literária, Silviano nos fala da América Latina não só como um lugar de assimilação da cultura dominante, mas também de “agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência.” (SANTIAGO, 2000, p. 16) na criação de uma diferença cultural que está claramente marcada nas personagens de seu romance, que a levam consigo no trânsito entre a periferia e a metrópole estrangeira.

Voltando ao contexto brasileiro específico, nossa contracultura terá como contraponto não só a repressão institucional, mas também terá como contraponto a militância engajada tradicional, especialmente por meio do Cinema Novo e da Tropicália, que servem de referência ao campo cultural brasileiro desde os anos 1960

até a década seguinte, quando muitos de seus atores seguem em evidência. Na esteira da expansão da indústria cultural brasileira cria-se a estatal Empresa Brasileira de Filmes (EMBRASILFILME), em 1969, que seria controlada por diretores ligados ao Cinema Novo. No campo da música popular, nomes do Tropicalismo, braço musical da Tropicália, seguem fazendo sucesso e se beneficiando do aumento da venda de discos. As editoras também verão suas vendas crescerem com o aumento do público leitor e do número de estudantes universitários.

Neste cenário, encontrando-se os jovens dos grandes centros urbanos diante de duas possibilidades políticas (a famigerada luta armada ou a adesão a políticas subjetivas voltadas à liberdade do corpo e da mente através das drogas, esoterismo e do sexo livre), segue-se o caminho mais óbvio. A segunda opção fará a maior parte dessa juventude adentrar uma via marginal, de oposição a práticas tradicionais conservadoras, numa perturbação que levaria mesmo pessoas identificadas com as vanguardas, como o polêmico cinemanovista Glauber Rocha, a tachá-las de alienadas reprodutoras da ideologia “imperialista”.

Sobre esse embate entre alienados, ou desbundados como grifado à época, e as demais vanguardas, para melhor compreendê-lo refletimos brevemente sobre o surgimento do Cinema Novo e da Tropicália como movimentos fundamentais que representam o debate que marcou o campo cultural de então.

No cenário pós-golpe militar, a esquerda brasileira vê sua proposta de aliança entre setores progressistas de nossa burguesia e camadas populares como etapa para a construção de uma revolução social naufragar. Vê também o insucesso de sua ideia de arte popular engajada, como reconhecido por Ferreira Gullar ao falar que a estratégia do CPC “não deu muito resultado porque ao mesmo tempo que do ponto de vista literário a coisa produzida não tinha qualidade, o público ao qual a gente se dirigia (o público que a gente pretendia atingir) não foi atingido.” (HOLLANDA *et al.* 2000, p. 170).

Diante desse fracasso, formular novos caminhos para a cultura brasileira tornou-se ordem do dia e é nesse cenário que o Cinema Novo, com filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, lançado pouco antes do golpe militar e *Terra em Transe*, de 1967, ambos de Glauber Rocha, apresenta-se como uma alternativa ao unir questionamento político a experimentalismo formal, alcançando reconhecimento de crítica e de público internacional. Apesar do sucesso, setores da esquerda tradicional

criticariam os filmes por considerá-los “abstratos” e fora do alcance das camadas populares que precisavam ser “politizadas”.

Outra alternativa à época, a Tropicália, surgida nas artes plásticas, e mais especificamente seu campo musical, o Tropicalismo, também seria criticada por fundir nossa tradição cultural às guitarras elétricas, um símbolo do imperialismo ianque. Diz Silviano: “a cortiça deslocou o eixo da criação das terras-das-palmeiras para a London, London, (...) deslocou o eixo musical samba (ou bossa-nova) para uma certa latinidade: todos os ritmos são bons, como disseram Torquato Neto e Capinam (...)” (SANTIAGO, 2000, p. 129). O Tropicalismo chamaria a atenção também por fazer protestos políticos durante intervenções artísticas ousadas na síntese de “um momento que não sendo mais de contestação pura (política por exemplo), oferece-se no descompromisso e ligeireza, como manifestações paradoxalmente criativas de crianças ‘alienadas’” (SANTIAGO, 2000, p. 162). Um exemplo desses protestos seria a bandeira do artista plástico Hélio Oiticica “Seja marginal, seja herói” hasteada em um show dos Doces Bárbaros. Ao longo dos anos 1970, essa marginalidade seria incorporada pela juventude em oposição aos valores de setores conservadores da população e em oposição também à esquerda tradicional e até mesmo a importantes criadores de vanguarda, como Glauber Rocha. O embate entre estas diversas correntes constitui o campo cultural brasileiro e move um processo histórico que se desdobra por toda a década e que será repensado ao seu final com a perspectiva de abertura política.

Cabe-nos ressaltar que, apesar de recorrermos a termos como juventude engajada, vanguardas e afins, sabemos que o processo cultural dessas duas décadas não se desdobra de maneira uniforme. Assim como as vanguardas brasileiras guardam suas particularidades em relação às culturas centrais, dentro do próprio país, jovens fora dos centros urbanos, ou de camadas mais pobres, vão assimilar essa reviravolta cultural a seu modo. Não é nossa intenção defender um modelo único de jovem, tampouco temos a pretensão de contemplar nessa tese toda a diversidade cultural de um país continental habitado por milhões de pessoas em condições diversas. Contudo, entendemos que a contracultura e a modernização ocorrida desde os anos 1960 são processos globais assimilados em cada contexto a partir das especificidades culturais locais, no esteio da ideia de entrelugar do discurso latino-americano de Silviano Santiago (2013). Sabemos que quando falamos de juventude engajada, vanguardas, acabamos nos referindo a jovens moradores de grandes centros e componentes de camadas médias escolarizadas.

E eles se revelam nosso foco de interesse quando pensamos que seu perfil se aproxima das personagens dos romances que analisamos.

Partindo desses pressupostos, podemos definir o que seria o modelo de jovem à época dos anos 1970:

A representação da juventude desse período já não correspondia à aquela em voga na década de 1960. Saía o modelo de estudante universitário engajado e preocupado com os problemas nacionais e entrava em cena o modelo do jovem hippie norte-americano, da mentalidade da “curtição”, do “pé na estrada” e do prazer acima de tudo. (COELHO, 2010, p. 248).

Ainda sobre esse novo jovem, Silviano diz que a postura do *desbunde*, como também se referia à contracultura, é “um espetáculo em que irmanam uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte, confundindo-se. Levar a arte para o palco da vida. Levar a vida para a realidade do palco.” (SANTIAGO, 2000, p. 149).

Ora, após o advento do AI-5, remanescentes da luta engajada e membros das novas vanguardas que pensavam a arte como revolucionária tanto em seu conteúdo como em sua forma se veem sufocados pelo recrudescimento do aparato repressor estatal com o exílio compulsório ou voluntário de vários de seus líderes, como o cinemanovista Glauber Rocha ou os tropicalistas Hélio Oiticica, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Diante de cenário tão crítico, sobra a alternativa aos jovens de descartarem a cartilha marxista e voltarem-se para a subjetividade em vez da revolução social, pensando novas pautas coletivas como a psicanálise, a liberdade sexual, o esoterismo, a vida em comunidades. Essa postura supostamente apolítica e anti-intelectualista (ou anti-marxista para focar no principal referencial intelectual da geração anterior) seria criticada tanto pela esquerda tradicional como por membros das vanguardas pós 64. Novamente recorremos a Glauber Rocha:

Para Glauber Rocha, o *desbunde* tinha duas chaves de entendimento [...]: por um lado, ele era o começo do fim, a invasão plena do imperialismo norte-americano, o abandono das bases nacionais na produção cultural etc.; por outro, era a categoria de acusação que servia de arma para atacar as iniciativas dos marginais no cinema e na cultura em geral. (*apud* COELHO, 2010, p. 250).

Logo, o rótulo de “desbundado” serviria tanto para nomear esse novo modelo de jovem como para atacar aqueles que divergiam dos detentores do poder no mercado

cultural. Exemplo clássico é a desqualificação dos cineastas marginais promovida por Glauber Rocha por defenderem um esquema anti-industrial avesso ao cinema de diretor como chamavam os produtos dos cinemanovistas que controlavam a EMBRAFILME. Por sua vez, mesmo os ditos marginais criticavam os desbundados por sua “falta de objetivo político, de espírito crítico e de vontade de mudança política...” (COELHO, 2010, p. 248).

Assim, tínhamos um campo cultural segmentado em que optar por um lado fazia parte da sobrevivência dos seus agentes e o acesso aos esquemas de produção. Nesse sentido, a documentarista Ana Carolina, diretora de *Getúlio Vargas* (1973) nos diz: “Quando eu entrei para a faculdade, (...) para encontrar as pessoas (...), para tudo, você precisava ser engajado. Era um grande sacrifício, inclusive, escolher onde se engajar para manter o status intelectual.” (*apud* HOLLANDA *et al.*, 1980, p. 169/170). Assim, ao optar por quaisquer das pautas que se identificassem com o desbunde, o jovem da época era rotulado como despolitizado e deixava de ter acesso a determinados grupos culturais. Os novos temas, eminentemente polêmicos, eram mal vistos pela sociedade conservadora e pelas militâncias pré-existentes, como vemos no relato de Antônio Calmon sobre sua experiência com as drogas e homossexualidade:

Isso chocou muita gente e me colocou numa posição muito diferente dos meus colegas de cinema. Eu não sou contra o sistema porque li Marx, Heidegger e o caralho, mas porque vivo isso na prática. O negócio da droga já tinha me dado antes esse sentido da marginalidade [...] mas a marginalidade do homossexual é diferente. Ela te pega no cotidiano mesmo, é um rompimento com a tua família, é você parar de ser convidado por determinadas pessoas, é você ser falado pelas costas por uma série de coisas. Então, eu passei a vivenciar uma vida bastante marginal. (HOLLANDA *et al.*, 1980, p. 164).

A experiência de Calmon, inicialmente assistente de direção do Cinema Novo, resulta no filme marginal *Capitão Bandeira*, alheio à ideia de filmar o processo político brasileiro. Tal postura seria seguida por outros jovens que acabariam vendo no desbunde uma estratégia de agrupamento dentro do nosso campo cultural, especialmente diante da repulsa às questões subjetivas por parte da militância não só aqui como também em âmbito internacional: “Em seguida, o Ginsberg que adorava a revolução cubana, chegou lá e foi mandado embora, porque era homossexual. Em seguida, os homossexuais foram presos (...)” (depoimento de Jorge Mautner *apud* HOLLANDA, 1980, p. 126).

Retornemos ao depoimento de Ana Carolina:

Em 70, 71 veio o Living para o teatro Oficina e aí começou a piração; quer dizer, todo mundo de túnica indiana, os homossexuais que eram aliados em 63, 65 começaram a ser absorvidos pelo desbunde, tinham coisas para falar, eram engraçados, eram amigos, era possível e tal [...]. Houve o engajamento pelas drogas, pelo desbunde sexual... houve esse tipo de coisa [...] (HOLLANDA *et al.*, 1980, p. 173).

Pelos depoimentos acima, vemos que o comportamento marginal e as políticas do corpo se desenvolvem como um novo viés político, fora do campo tradicional. Assim, temas como sexualidade, drogas, esoterismo e experiências comunitárias entram na ordem do dia. Além deles, os ditos desbundados, ou contraculturais, darão atenção ao morador negro das favelas, sua religião marginalizada e também à religiosidade oriental e sua lógica não cristã-ocidental. Olhar para essas culturas significa romper com o cânone ocidental imperialista firmando diálogo com o que estava às margens, inclusive com outras nações latino-americanas, como em *Tercer mundo*, música de abertura do segundo disco da banda Secos & Molhados cuja letra é um excerto de *La Prosa del Observatorio*⁶ do argentino Julio Cortázar. Há ainda espaço para a vida em comunidades, rurais ou urbanas, em que se tentaria abolir as formas e valores da sociedade tecnocrática moderna em prol de uma vida mais simples. Há a expansão da mente por meio das drogas, há o uso do corpo como suporte artístico seja “o corpo do artista ou o corpo dos outros, dos participantes (não mais simples espectadores). Tudo passa a ser parte integrante do ‘grande espetáculo’, do happening (...)” (SANTIAGO, 2000, p. 161).

Mesmo que tudo isso fosse visto como alienado pelos militantes tradicionais, o regime militar não tardou a entender essa mudança cultural como uma prática subversiva e perigosa ao sistema. A revista *Veja* em 04 de março de 1970 noticia a ordem para que as polícias estaduais empreendessem “uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos” (apud COELHO, 2005, p. 41). Assim, centenas de *hippies* seriam presos acusados de vagabundagem e rotulados como loucos, seriam presos também agentes culturais que, se antes não podiam ser chamados de comunistas, agora eram rotulados como subversivos. Assim a loucura passa a ser

⁶ O texto faz referência a uma dançarina chamada “Isadora”. Talvez uma menção à americana Ângela Isadora Duncan. Em “Sargento Garcia” de Caio Fernando Abreu este é o nome da transexual dona do motel em que o jovem Hermes perde a virgindade com o Sargento. Isadora diz querer morrer sufocada pela própria echarpe, assim como a dançarina.

também uma bandeira política, oposta à racionalidade vigente na sociedade opressora, ainda que uma bandeira dúbia por pretender romper com a sociedade tecnocrática ao mesmo tempo em que

qualquer forma de dissidência corria o risco de ser considerada sintoma de um enlouquecimento. [...]duplo caráter da “loucura” nos anos de chumbo – ter sido atribuída pelo Estado [...] aos dissidentes e, ao mesmo tempo, assumida por esses como forma de resistência[...](COELHO *et al.*, 2005, p.42).

O conceito contracultural de loucura pode ser visto em canções como “Maluco Beleza” de Raul Seixas e “Balada do louco” da banda Os Mutantes. Já a utilização da loucura pelo aparato opressor pode ser visto quanto ao líder desta, Arnaldo Baptista, internado cinco vezes por loucura até que, já em 1982, lança-se da janela do terceiro andar da clínica em que estava. "Passei a fazer parte do arquivo médico: qualquer coisa era motivo para me internarem. Me senti relegado, pensei que ia ficar lá para sempre. E então pulei para fugir. Consegui" (BENEVIDES, 2009). Outro exemplo é Austregésilo Carrano Bueno, escritor cuja história inspira o filme *Bicho de sete cabeças* de Laís Bodanzky, que é internado compulsoriamente pelo pai após este ter achado cigarros de maconha em sua jaqueta. Durante três anos o escritor sofreria 21 sessões de tortura e eletrochoques até alcançar a situação extrema de atear fogo à própria cela na tentativa de sensibilizar a família sobre sua situação. As sequelas da internação o acompanhariam pelo resto da vida.

Quanto à duração da contracultura brasileira, alguns críticos a veem limitada a um período específico compreendido entre 1969 e 1974 (COELHO, 2005, p. 44), contudo suas pautas fariam parte do debate no campo cultural durante todos os anos 1970 e encontrariam novo fôlego com o processo de abertura política de fins da década e o retorno de cidadãos exilados que então haviam incorporado discussões subjetivas a seus discursos. À época dá-se a publicação do relato de trajetórias políticas, com grande sucesso editorial, como, por exemplo, *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, lançado em 1979. A incorporação da discussão por parte destes militantes coincide com seu retorno ao país, após viverem a peculiar experiência cultural e política europeia. Esses temas passam a ser tratados como se sempre tivessem sido parte da agenda, demonstrando como o campo cultural havia se transformado ao longo da década:

Como que magicamente, passamos do aparelho subversivo para o restaurante macrobiótico. [...] O que intriga e deixa uma certa sensação de estranheza é a aparente facilidade dessa passagem. Como se ao romantismo da opção guerrilheira [...] se sucedesse naturalmente um outro e não menos romântico paraíso: o da geopolítica do prazer. (HOLLANDA *et al.*, 2000, p. 235).

O exemplo de Gabeira é útil para entendermos as alterações na mentalidade da militância. Guerrilheiro atuante no sequestro do embaixador americano em 1969, ao retornar do exílio, defende a democratização também dos costumes: “(...) eu não concordo com a política que ele (*O Pasquim*) tem em respeito das mulheres, nem a respeito dos homossexuais, mas no que nós podemos transar em luta contra a ditadura, nós transamos.” (*apud* HOLLANDA, 2000, p. 143).

Porém, não é só o fracasso da luta armada que leva à reflexão sobre o que deveria pautar a militância das vanguardas, o fracasso da contracultura como movimento social também apontará que um projeto coletivo nela inspirado era inviável. Tomamos como exemplo o poeta piauiense Torquato Neto e sua bandeira da loucura contracultural como forma de resistência, ao mesmo tempo em que lutava contra a doença diagnosticada clinicamente. Segundo Pinto Coelho (2005), seu suicídio ilustra o dilema de reproduzir a racionalidade autoritária vigente ou fugir dela e acaba por evidenciar a inviabilidade da contracultura como racionalidade alternativa, especialmente considerando-se a derrota sofrida em 1968 pela luta de democratização da sociedade brasileira. Também outras críticas serão feitas à falta de uma intervenção social concreta como, por exemplo, as discussões sobre ecologia em que se criticava a exploração predatória do meio ambiente sem que, contudo se apresentassem alternativas a ela.

Ao fim da década ocorre a redemocratização do país com a retomada de lutas sociais antes reprimidas. Nesse momento as ideias da contracultura se mostram ultrapassadas e há a necessidade de um novo projeto social que pretenda mudar indivíduos e também os mecanismos do sistema que os governa. O que antes era tido como subversivo havia sido despolitizado e incorporado pelo mercado cultural, como diz o diretor teatral José Celso Martinez Correa, em 20 de outubro de 1979: “Isso teve um momento muito forte, mas hoje em dia é um mercado como outro qualquer. Inclusive a droga está caríssima, o rock ficou chatíssimo...” (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 173). Mesmo a revolução sexual é incorporada quando “o sexo ‘liberado’ virou uma

mercadoria entre outras, agregando valor à economia capitalista globalizada” (KEHL, 2005, p. 36-37) e tendo se tornado uma prática narcisista “do gozo vendido a preço de banana pela indústria do entretenimento.” (KEHL, 2005, p. 36-37). Além disso, com a transição para a década de 1980, outro marco da juventude contracultural, as drogas, antes uma bandeira política de expansão e libertação da mente, revelam seu pior lado ao fomentarem o aumento da violência social.

Assim, dá-se a derrocada do projeto de geração, destruído pela urgência de resolver questões pendentes durante duas décadas de lutas sociais reprimidas e de modernização autoritária. O assassinato de John Lennon em 1980 é um marco simbólico do fim do sonho contracultural em que os campos de morango da canção *Strawberry Fields*, que deveriam durar para sempre, encontram-se agora destruídos, ou mofados para nos referirmos à principal obra de Caio. É sobre esta realidade que o autor e também Silviano Santiago irão assentar as narrativas de *Onde andará Dulce Veiga?* e *Stella Manhattan*.

2.4 Um breve olhar sobre a narrativa brasileira dos anos 1960 e 1970

Ao tratarmos do contexto histórico que permitiu a escrita dos dois romances que ora analisamos, não podemos deixar de verter um olhar específico para a literatura do período. Nesta seção, buscamos pensar as relações entre a produção literária de Caio e Silviano e os romances publicados ao longo dos anos 1960 e 1970.

Por razões metodológicas, diante da intensa produção cultural da época, nosso recorte trata predominantemente da literatura dos anos 1970, período em que Caio lança seus primeiros livros, em que escreve *Morangos Mofados*, sua principal obra, e em que se passam os fatos que desencadeiam a trama de *Onde andará Dulce Veiga?*. Quanto a Silviano Santiago, o recorte se justifica por ser o tempo de parte da narrativa de *Stella Manhattan*, justamente um trecho dela que se propõe a questionar o pacto ficcional, testando os limites de seu leitor ao inserir uma narrativa estranha ao restante do romance, tanto quanto à temporalidade quanto às personagens. Além disso, das quatro narrativas que o autor publicou antes de *Stella Manhattan*, duas foram lançadas nessa década, justamente o momento em que ele alcança reconhecimento como autor de ficção.

Silviano Santiago é um autor claramente influenciado pelo seu tempo de escrita e pelo cânone brasileiro. Pesam em seu favor a carreira acadêmica na área de literatura e a conseqüente produção crítica a ela atrelada. No volume *Ensaaios antológicos* (2013) temos um breve panorama das questões que lhe interessavam. Além das discussões sobre as relações entre culturas periféricas e centrais em textos como “O cosmopolitismo do pobre” e “O entre-lugar do discurso americano” e sobre a redemocratização brasileira (“Democratização no Brasil – 1979- 1981 cultura versus arte”), ele discorre sobre a literatura brasileira pós-golpe (“Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 - reflexões”), sobre a importância de Mário, Oswald e Carlos Drummond de Andrade (“Mario, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”). O autor também convida seu público à leitura de Guimarães Rosa (“Transtornado incerto”), Lima Barreto (“Uma ferroada no peito do pé, dupla leitura de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*”) e Machado de Assis (“Retórica da verossimilhança”). E Silviano vai além ao criar uma biografia ficcional para Graciliano Ramos, narrando os dias que seguem a libertação do autor da prisão nos anos 1930, no romance *Em liberdade*, publicado em 1981 e ganhador do prêmio Jabuti.

Já Caio Fernando Abreu estabelece uma relação bem mais controversa com a literatura nacional. Ele mesmo fez questão de se afirmar um escritor avesso ao mercado editorial e ao ambiente acadêmico⁷ tanto que, em entrevista pouco tempo antes de sua morte, disse:

Sou uma figura um pouco atípica na literatura brasileira [...] porque sou um pouco roqueiro, fui *hippie*, fui punk. Não faço vida literária, corro por fora. Não conheço o lobby das universidades, não vou a lançamentos de livros, só vou quando sou amigo do escritor [...] lido com o *trash*, de onde tiro não só “boa” literatura, mas também vida pulsante. E acho que isso é aterrorizante, principalmente no meio universitário. (*apud* POSSO, 2009, p. 128).

Diz ainda:

Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo,

⁷ Ressaltamos que após sua morte e, especialmente após o desenvolvimento dos estudos sobre gênero e sexualidade que marcou o ambiente acadêmico brasileiro nas últimas três décadas, a obra de Caio tem sido objeto de pesquisa de dezenas de dissertações e teses, numa demonstração de uma mudança de horizonte dos estudos literários.

que o trabalho do Cazuzu e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. (*apud* BESSA, 2002b, p. 78).

Nesses depoimentos, o escritor tanto deixa claro o quanto é atípico em relação à literatura brasileira, como reforça a identidade que guarda com os valores de sua geração, como apontamos anteriormente. Contudo, mesmo que ele não faça um esforço voluntário para ser parte de um grupo de criadores literários, os temas que suas narrativas abordam são comuns a sua geração e esse esforço em construir uma escrita de caráter tão pessoal que também marca, como vemos a seguir, outros autores dos anos 1960-1970 implica, não por acaso, uma coincidência de temas.

Novamente justificamos a necessidade de relacionar a escrita de Caio e Santiago à dos demais escritores da época, uma vez que é no início dessa década que Caio publica seus primeiros livros e é também nela que se forma a temática que os autores exploram em várias de suas narrativas. Os valores da contracultura irão marcar a escrita de ambos mesmo nas obras produzidas e editadas a partir dos anos 1980, mas que se voltam para uma análise do que teria sido o projeto da geração da década anterior.

Outra justificativa que retomamos é nossa escolha pela produção narrativa, contos e romances, já que se filiam à mesma ordem dos dois romances analisados, embora devamos ressaltar a relevância da poesia à época, especialmente na segunda metade da década, em sua face dita “marginal”. Aqui recorreremos a narrativas de outros autores como um contraponto aos escritos de Silviano Santiago e Caio Fernando Abreu sem nenhuma intenção de propor um rol exaustivo, já que, segundo a Biblioteca Nacional, somente na década de 1970, teriam sido publicados aproximadamente duzentos romances (MACHADO, 1981).

O final da década de 1960 e o início da seguinte vão ser marcados não apenas pelo recrudescimento da repressão militar, mas também pelo crescimento da indústria cultural brasileira, no esteio do dito milagre econômico. O país verá uma produção editorial destinada às classes médias urbanas como “enciclopédias em fascículos, tipo Abril e congêneres, as coleções as mais variadas, do mundo animal à filosofia grega, da Bíblia às revistas especializadas” (HOLLANDA, 1980, p. 11) numa mercantilização que deixou a produção brasileira, pelo menos inicialmente, em segundo plano. “Cerca de 50% dos livros editados no Brasil são traduções, mais de 50% das músicas lançadas são estrangeiras (sem contar versões)” segundo Zuenir Ventura (HOLLANDA, 2000, p.

49) em texto publicado em 1971 sobre o suposto “vazio cultural”⁸ do início da década. Já a partir de seus meados, temos o chamado *boom* literário, com a chegada de novos autores e a retomada do destaque de outros que já estavam no mercado editorial desde os anos 1960.

Obviamente esse *boom* sofreria controle do regime ditatorial, ainda que em menor escala que outros campos artísticos, como a música ou o teatro. Segundo o escritor Júlio Cesar Monteiro Martins⁹, ao falar sobre esse cenário:

[...] havia um certo consenso de que a literatura, por não ser um veículo de massas no Brasil, não oferecia tanto perigo ao regime político em vigência, pois seu consumo era limitado a umas poucas dezenas de milhares de leitores [...]. Essa propalada negligência da censura pela obra literária provocou uma procura crescente pelo produto escrito, arregimentado leitores e criadores neófitos, confiantes na possibilidade, que se mostrou verdadeira, de passar pela literatura dados e juízos de valores impossíveis nas demais expressões artísticas. [...] As editoras perceberam ou intuíram que havia um público potencial disponível para a literatura muito mais numeroso que aquele que estava sendo ativado. [...] Surgiu a necessidade de arregimentar novos nomes e novas obras, e reabilitar nomes esquecidos ou obras cujo potencial de sucesso jamais havia sido ativado por razões várias. (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 71/72).

Contudo, esse “menor” perigo oferecido pela literatura não impediria que obras fossem censuradas, mesmo no período em que se convencionou chamar de abertura política, como *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão, escrito em 1969, publicado na Itália em 1974, e no ano seguinte no Brasil, logo retirado de mercado e liberado apenas em 1979. Em 1977, Renato Tapajós é preso por conta de *Em câmera lenta*, romance com aspectos autobiográficos que fala sobre a guerrilha. Sua prisão é realizada pela polícia de São Paulo, mesmo a obra não tendo sido proibida pela censura federal.

Se tal experiência não acometeu Silviano, o mesmo não se pode dizer de Caio. O Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul censurou três dos contos de *O ovo apunhalado* (1975), além da peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. Houve até mesmo autocensura: o próprio Caio desistiu de publicar os contos “De várias cores,

⁸ A ideia sobre um vazio que teria marcado o início da década de 1970 como resultado do AI-5 marcou as discussões de então. Hollanda (1980) se opõe à ideia, ressaltando uma efervescência literária a partir de 1975, bem como a persistência de outros autores, como Antonio Callado e Érico Veríssimo, que publicam *Bar D. Juan* e *Incidente em Antares* em 1971.

⁹ Autor, entre outros, dos volumes de contos *Torpalium* (1977), *Sabe Quem Dançou?* (1978), dos romances *Artérias e Becos* (1978) e *Bárbara* (1979), atualmente reside na Itália, escrevendo e publicando na língua local.

retalhos” e “Creme de alface” da coletânea de 1975, por acreditar que, em relação ao primeiro, que “não havia espaço algum para uma história como esta.” (ABREU, 2002b, p. 90) ou, em relação ao último, que “com a censura da época, seria impossível publicá-lo.” (ABREU, 2002b, p. 127). Ressaltemos a ausência de critérios objetivos quanto à censura das narrativas. Enquanto alguns contos de *O ovo apunhalado* sofreram controle por conta de seus temas, outros foram publicados mesmo falando do regime militar, como “Óasis”, em que os acontecimentos de 1964 são narrados sob a ótica de um grupo de crianças, ou como “Eles”, que aborda homossexualidade e incesto.

Apesar da censura, a narrativa da época vai encontrar na modernização autoritária do país, no seu rápido processo de urbanização e nas profundas mudanças sociais um prolífico campo de reflexão. Pensando o contexto histórico, nossa prosa abordará temas surgidos com essa nova realidade, revelando

[...] claramente os entchoques da cidade grande, o estraçalhamento de personalidades, o problema do êxodo rural e da marginalização, a violência implícita ou explícita naquele viver, a inadaptabilidade em muitos casos ao novo meio – e as consequências advindas de tudo isto. (MACHADO, 1981, p. 6).

O tema da migração, por exemplo, é tratado por Caio Fernando Abreu já em seu romance de estreia, *Limite branco*, em que um adolescente deixa a casa dos pais para morar na capital. Sua obra retorna ao tema diversas vezes como “Aqueles dois”, em que os personagens Raul e Saul são migrantes do Sul e do interior do país, um retrato de nosso processo migratório rumo às grandes cidades do Sudeste. Já em “Pela noite”, as duas personagens masculinas vieram da mesma cidade, Passo da Guanxuma, presente em diversos contos do autor, tendo até mesmo Dulce Veiga estado nela, embora isso não seja mencionado no romance que leva seu nome, mas num conto paralelo.

A migração também está representada em *A festa* de Ivan Ângelo, conterrâneo de Silviano Santiago, tendo os dois dividido sua primeira publicação, o volume *Dois faces*. No romance de 1976, relata-se o aniversário de um pintor belo-horizontino em 1970, quando se dá a chegada de um grupo de migrantes nordestinos, causando transtorno à cidade. Na narrativa estão presentes questões sociais e também subjetivas, como os dramas particulares das personagens e seus questionamentos sobre desenvolverem alguma militância política em pleno auge da repressão militar.

A festa serve com exemplo da narrativa da época ao fundir temas políticos e aqueles de cunho subjetivo. Mesmo que a obra de Caio Fernando Abreu não trate prioritariamente da militância engajada, ela não deixa de representar a repressão do regime militar, seja indiretamente como em “Oásis”, seja de forma mais direta como na denúncia da agressão sofrida pelo autor em “Garopaba mon amour”. Já Silviano, apesar de não fazer uma representação da repressão militar durante suas publicações dos anos 1960 e 1970, a faz de forma original em seu aclamado romance *Em liberdade*, publicado em 1981 em que ficcionaliza os dias seguintes à libertação de Graciliano Ramos do cárcere. O alagoano recém solto, e acolhido à casa de José Lins do Rego no Rio de Janeiro, reflete sobre o desrespeito humano à liberdade, numa narrativa que poderia soar atemporal, exceto pelo fato de ter sido publicada nos anos de ferro brasileiros. Ao fazer o seu Graciliano se dedicar a uma biografia de Cláudio Manoel da Costa, Silviano une diferentes pontos da história do Brasil para demonstrar a nossa exígua tradição democrática e o absurdo de nossa propensão cultural ao autoritarismo.

Outros autores da época, no esteio de suas experiências pessoais, constroem narrativas sobre uma militância política contra a ditadura. Como em *Em câmera lenta*, obra de Renato Tapajós escrita na prisão que ficcionaliza sua incursão na guerrilha e a morte de uma companheira nas mãos de torturadores. Em realidade tão adversa, personagens sobrevivem recorrendo à fantasia, como em *Confissões de Ralfo* (1975) de Sérgio Santana. O recurso ao mundo da fantasia também está em “Rubrica” de Caio Fernando Abreu, publicado em *Pedras de Calcutá* (1977), em que a filha ingênua não compreende a prisão do pai por motivos políticos.

Em um extremo, a fantasia pode ser substituída pela loucura que, como já dissemos, seria uma forma de oposição ao racionalismo imposto pela modernização imposta pela ditadura. Renato Pompeu retrata, em *Quatro olhos*, um escritor que tenta, após uma internação psiquiátrica, reescrever sua obra apreendida pela polícia. O romance “tematiza a loucura como forma de lucidez mais eficiente que a razão, ao mesmo tempo em que, sendo consequência, é uma solução para o estado de coisas a que se reduz o inóspito contexto social.” (MACHADO, 1981, p. 47). Ou seja: a dificuldade em enfrentar uma dura realidade social faz as personagens encararem a fantasia ou a loucura como uma espécie de refúgio, embora essa loucura seja consequência do contexto social.

Nesse mesmo contexto, a fuga também poderia se dar pela violência, seja ela social ou sexual, como vemos em *O caso Morel* (1973) de Rubem Fonseca, em que as personagens tentam fugir do vazio que marca suas vidas buscando experiências extremas. Morel/Moraes “entrega-se à busca de sempre novas experiências, até atingir um ponto de desgaste que coincide com a depressão, a solidão e a falta de motivação para retornar aos padrões habituais de comportamento.” (MACHADO, 1981, p. 130). Acusado de matar sua amante, ele é preso e escreve um romance com sua versão dos fatos, que seu advogado tenta publicar. Esse comportamento extremo também está em *O olhar* de Silviano Santiago, escrito inicialmente em 1963, revisado por 11 anos até ser finalmente publicado em 1974. No romance, a dona de casa entediada e de ideias suicidas acaba por envenenar o marido como uma forma de se libertar de toda a realidade que detesta.

Já nos contos de Caio, vemos esse comportamento extremo em “Caçada”, de *Pedras de Calcutá*. No conto, a satisfação do desejo implica um perigoso flerte com a violência resultando numa tensão constante. O cenário caótico e sujo encontra eco na fragmentada narrativa do desejo das personagens:

Três passos, mediu, entupido de álcool, fumo, decibéis e corpos, tem fogo, pode me dizer as horas, qualquer coisa assim, mas o mulatinho cortou o impulso, (...) deslocando cheiros, gim, suor, esmegma, lux, patchuli, inesperada barreira entre alvo e mira. (ABREU, 2007c, p. 70).

Bêbada, a personagem busca sexo anônimo, presa num submundo em que o código sexual vigente se apresenta por meio de clichês: uma travesti no palco, o homem escuro másculo, álcool, vômito, a travesti loura que masturba o marinheiro negro e alto, o banheiro entupido de urina... Todos esses são signos que indicam a permissividade das personagens e a realização do desejo longe de um modelo tradicional de comportamento. Contudo, encontrar o parceiro sexual dentro desse desejo marginal não significa encontrar a liberdade: “irmãos de maldição tão solitários que mesmo nos iguais há sempre um inimigo” e ainda “narinas escancaradas para o cheiro acre das virilhas, mijo seco, talco, sebo, esperma dormido, salivas alheias (...)” (ABREU, 2007c, p. 72). O ambiente e os corpos sujos deixam clara a inviabilidade do desejo desviante e trazem a violência como consequência. A personagem é espancada numa emboscada promovida por seu parceiro, sofrendo não só a dor física, mas também “pelo que estava

pensando, não pelo punho fechado muitas vezes contra a barriga, só queria, desesperadamente, um pouco de. Ou: qualquer coisa assim.” (ABREU, 2007c, p. 73).

A fragmentação da narrativa e a elipse do pensamento da personagem são recursos recorrentes na narrativa de então que, junto com a necessidade de representação do momento histórico, fará os autores buscarem novas formas de expressão. Eles recorrem a diversos recursos formais utilizados pela literatura brasileira desde o nosso romance modernista, que acabam por trazer novos significados à narrativa. A preocupação com a inovação, presente ao longo do século XX, será vista nos textos da época, no esforço de criação de uma nova estética literária aliada a uma preocupação social. Ainda que sejam recursos formais já conhecidos, é na sua mescla que a literatura sob os anos de chumbo encontra sua especificidade, construindo uma crítica social não só pelo conteúdo, mas também pela escrita fragmentada do texto.

Por exemplo, essa fragmentação e a elipse do desejo da personagem em “Caçada” revelam a inviabilidade dos desejos pessoais e de projeto coletivo em meio a uma realidade autoritária. Assim,

[...] através de recursos sintáticos (pontuação e estrutura frásica), morfológicos (vocabulário agressivo, mas necessário à situação narrada), a linguagem envolve-se no conteúdo desequilibrado que veicula. Figura, objetivamente, o caos e a fragmentação que tudo marca e tudo caracteriza, inclusive ao próprio texto. (MACHADO, 1981, p. 59).

As experimentações formais servirão então para trazer o contexto histórico para a estrutura das narrativas. Por abordarem temas como repressão, exclusão social, violência e fuga da realidade, elas veem a necessidade de utilizar vários dos recursos formais próprios da literatura feita ao longo do século XX, especialmente se pensarmos que a censura do texto seria mais fácil se temas tão polêmicos fossem escritos da mesma forma que a narrativa tradicional. Logo, o uso desses recursos formais seria estratégico por viabilizar a representação metaforizada do contexto histórico e de temas complexos e opostos ao discurso social conservador. Uma escrita adequada seria aquela em que a fragmentação da narrativa fosse a refração literária da fragmentação social, denunciando os anos de repressão e elevando o recurso da arte narrativa a uma forma de resistência.

Tomemos como exemplo o romance já citado de Rubem Fonseca. Morel/Moraes escreve, na prisão, sobre o assassinato da noiva. Seu advogado edita o texto com notas

de rodapé e justificativas. Os dois pontos de vista dão ao leitor a tarefa de diferenciar o que seria “real” (o que o suspeito afirma) e o que seria “ficcional” (o que o advogado escreve) na narrativa. Essa tarefa peculiar revela que a obra só estaria pronta após sua leitura, com o esforço do leitor em filtrar aquilo nela representado. Se esse esforço é demandado em qualquer texto convencional, na narrativa contemporânea ele se torna mais claro quando abandona a pretensão de ter um significado pré-determinado, revelando a arbitrariedade do ato de ler qualquer texto sob um único e inquestionável padrão de interpretação.

Os mesmos recursos formais estão presentes em *A festa*, quando o narrador diz que a obra não está acabada e reflete ao longo dos capítulos sobre o que eles deveriam ser: “Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que *não sabe ainda se identificará mais adiante.*” (ÂNGELO *apud* MACHADO, 1981, p. 54). Santiago recorre ao expediente no conto “A viúva infiel” do volume *O banquete* publicado inicialmente em 1970: “(Ah! Guilherme – pensou o autor quando corrigia o seu conto – por que não quiseste nas tuas horas de desalinho ataviar estas duas pontas de rendas distintas?)” (1977, p. 80). A experimentação alcança um ponto extremo com o capítulo de *Stella Manhattan* chamado “Começo: o narrador” ao se interromper a narrativa para dar voz ao narrador, uma personagem em tempo e local distintos do restante do romance. Quanto a Caio Fernando Abreu, o recurso da fragmentação é reiteradamente usado para ressaltar a arbitrariedade do sentido da narrativa. Por exemplo, em “O afogado”, conto de *O ovo apunhalado*, as falas das duas personagens estão lado a lado, em colunas paralelas, deixando clara a simultaneidade do sentimento que elas constroem à medida que se conhecem. Nada mais justo que quebrar a convenção em torno de uma narrativa linear e construir esse novo significado a partir do recurso formal adotado.

Outro exemplo de experimentação formal da prosa da época, *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu talvez siga caminhos ainda mais radicais. O romance, que nos apresenta um escritor que tenta reescrever seu romance apreendido pela polícia, mistura narrativas de vários níveis, alcançando um ponto em que não sabemos mais diferenciar entre o que faria parte do romance perdido ou do reescrito. Ressaltamos o caráter testemunhal e autobiográfico em *Quatro Olhos*, pois Pompeu também enfrentou uma internação psiquiátrica além de diversos problemas em comum com sua personagem. Essa é outra característica da literatura da época, especialmente quando se dá a abertura política, com

o regresso dos exilados: “Há por todo lado uma necessidade de contar – e ao mesmo tempo de ouvir – que se desenvolve em formas cada vez mais próximas do testemunho: seja memorialismo, seja o registro alegórico ou quase, da história imediata.” (HOLLANDA, 1980, p. 19). Já citado anteriormente, *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira é o exemplo mais popular dessa leva de publicações. Ela serve para sintetizar a avaliação da trajetória dessa geração, mesma tarefa que Caio propõe em *Onde andaré Dulce Veiga?* ao buscar o passado por meio do sumiço de sua cantora preferida e Santiago faz em *Stella Manhattan* aos escrevê-lo em 1982, mas situando sua narrativa em tempos diferentes das décadas de 1960 e 1970.

Como um contraponto a esse interesse em olhar para o passado, teremos também uma produção dotada de uma extrema subjetividade na narrativa do início da década de 1980, como vemos em João Gilberto Noll, contemporâneo de Caio Fernando Abreu no curso de Letras da UFRGS. De 1981, *A fúria do corpo* é um romance sem crítica política, fora de qualquer reflexão sobre o projeto de geração contracultural, sem divisão em capítulos em suas 270 páginas em que dominam os delírios sexuais de personagens que não cabem em identidades pré-estabelecidas, dando-se à liberdade de nos narrar algo como:

[...] e o menino urrava e da minha boca era expelida a saliva da consagração e eu mordida os cabelos do menino e arrancava com os dentes feixes de seu cabelo e o menino urrava e eu blasfemava contra a Criação e o menino fechava os olhos e sacudia a cabeça e urrava e seu cu era fundo e o meu caralho sempre avançava mais [...] (NOLL, 2008, p. 64).

Se a prosa de Santiago não alcança tal extremo, mas possui desde sempre uma maior liberdade temática, Caio só se permitirá não falar de sua geração em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Superada a temática do projeto de geração que acompanha sua prosa até então, emerge a questão do afeto entre indivíduos numa nova conjuntura histórica que, apesar de democrática, se revela predominantemente individualista. Essa sensação de solidão também estará representada no romance tema de nossa pesquisa.

2.5 Uma homotextualidade brasileira nos anos de contracultura

Na seção anterior, discorremos sobre o contexto histórico e literário dos anos 1960 e 1970 no Brasil, especialmente as relações entre o campo cultural e o regime militar. Buscamos relacionar como a escrita de Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago foram influenciadas por este momento de nossa história e compreender a relação entre literatura e o contexto social em suas obras, em que o texto literário seria uma síntese desses dois elementos.

Ainda que a contracultura (e todo o contexto cultural a ela ligado) seja uma das chaves para entendermos os dois romances que queremos analisar, verificamos neles um subcontexto homoerótico específico que nos permite uma leitura mais particular. A presença constante de personagens e situações homoeróticas levam os contos e o romance de Caio a uma ligação inequívoca com o momento histórico de sua criação. Não podemos pensar diferente de Silviano Santiago ao lermos *Stella Manhattan*, um romance sobre uma personagem gay e seu (sub)mundo tanto em Nova York quanto no Rio de Janeiro em que vivia antes de ser mandada embora do Brasil por sua família.

Nesta seção, tecemos considerações sobre esse contexto específico.

Como vimos no primeiro capítulo, nossa literatura abordou o homoerotismo em fins do século XIX, em sua prosa Naturalista e Realista, numa perspectiva muito ligada às ideias científicas da época. Contudo, a partir de fins da década de 1960 veremos o tema ser retomado sob uma nova ótica: em que os próprios sujeitos identificados com o desejo homoerótico escreverão seus textos e falarão sobre seus sentimentos, fora de qualquer ideologia patologizante. Como explicado, emprestamos o termo homotextualidade a Denilson Lopes (2002a), importante autor dos estudos *queer* no Brasil e que faz um breve inventário sobre a nossa escrita de temática homoerótica citando desde *Bom crioulo* de Adolfo Caminha, *O Ateneu* de Raul Pompéia, *O cortiço* de Aluísio Azevedo e *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio. Avançando no tempo, ele nos traz *Capitães de areia* de Jorge Amado, *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa e o teatro de Plínio Marcos (*Barrela*). Obviamente o rol do crítico inclui obras de autores não identificados como homossexuais, mas que se dedicaram ao tema em diferentes momentos de nossa história literária.

Podemos acrescentar ainda diversos autores a esse rol, como o mineiro Lúcio Cardoso e seu romance *Crônica da casa assassinada* (1959) em que Timóteo, homossexual assumido, é preso pelo irmão num quarto da mansão de sua decadente família tradicional. Temos ainda escritores e escritoras que apenas falaram

ocasionalmente do tema, como Clarice Lispector nos contos de *A via crucis do corpo* (1974) “Ele me bebeu”, “Praça Mauá” e “O corpo”. No primeiro, narra-se a disputa entre um maquiador e uma amiga pelo amor do mesmo homem. No segundo, vemos a amizade entre uma dançarina erótica e uma travesti ser abalada pelo interesse no mesmo cliente. Já no último conto, tem-se um triângulo amoroso em que o homem mantém duas mulheres numa mesma casa. Solitárias e traídas pelo amante com prostitutas elas acabam transando:

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste. Um dia contaram esse fato a Xavier. Xavier vibrou. E quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou-se danadamente. Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas. Mas, nesse intervalo, e sem encomenda, as duas foram para a cama e com sucesso. (LISPECTOR, 1988, p. 23)

Damos destaque a Clarice por ter influenciado largamente o estilo de Caio e Silviano Santiago. Este, inclusive, cita a escritora (e Lúcio Cardoso) no conto “Traições” de *O banquete*, de 1970. Já Caio deixa clara a influência da autora em seu livro *O ovo apunhalado*, de 1975, inclusive ele a cita na epígrafe do conto que nomeia o volume.

Outra escritora de grande relevo, Lygia Fagundes Telles, que escreve o prefácio de *O ovo apunhalado*, fala do amor entre mulheres em obras como *Ciranda de Pedra* (1954) e *As Meninas* (1973). Fazendo esta última referência também à militância contra a ditadura. Tanto Santiago quanto Caio são leitores de Lygia tendo tecido elogios públicos a sua escrita. Podemos acrescentar ao nosso rol feminino, a controversa obra de Cassandra Rios, paulistana que, mesmo censurada pela ditadura, chegou a vender durante os anos 1970 mais de trezentos mil exemplares de seus livros. *Volúpia do pecado*, seu primeiro lançamento, de 1948, narra o amor entre duas mulheres, tema onipresente em sua escrita. Em *Eu sou uma lésbica*, publicado em 1980 na revista *Status*, narra-se o desejo sexual de uma menina de sete anos por sua vizinha adulta. Juntamente com Adelaide Carraro, Cassandra Rios se destacaria por sua produção de forte cunho sexual.

Retomando Lopes, ele considera que a maior parte das obras publicadas entre o século XIX e os anos 1960 não levaram à emergência do que ele chamaria de

“homotextualidade”, uma vez que a maior parte não tem o tema como estrutural ou o homoerotismo não iria além de ser “só repetição de estereótipos das ideologias oficiais” (LOPES, 2002a, p. 34). A ruptura se daria na esteira do rápido processo de urbanização que levou a uma profunda transformação de nossa sociedade a partir dos anos 1960, além da influência de movimentos internacionais que serviram de referência para mudanças no comportamento e valores de nosso povo, desde a militância de esquerda até o desbunde contracultural e a liberação sexual.

Nesse contexto, publica-se em 1967 a primeira coletânea de contos brasileiros que abordam a homossexualidade, *Histórias do amor maldito*, organizada por Gasparino Damata. Já Caio Fernando Abreu publica seu primeiro volume de contos *Inventário do Ir-remediável*¹⁰ em 1970, obra que já aborda o homoerotismo. Essa abordagem será ampliada nos volumes seguintes, *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977) e se tornará predominante a partir de *Morangos Mofados* (1982). Quanto a Silviano Santiago, embora tenha publicado seu primeiro conto em 1955, apenas em 1970 veremos a primeira menção ao tema em sua prosa. Em “Futebol americano” de *O banquete*, o narrador viaja de carro ao lado de um jogador pelo estado do Novo México quando o motorista diz ter espancado um homossexual que havia tentado se aproximar dele na véspera. O narrador deixa clara sua aversão ao perfil agressivo do amigo, servindo seu posicionamento para questionar o discurso tradicional historicamente aplicado aos homossexuais, como quando afirma: “Para mim, somente um tipo assim de personagem tem valor. Por exemplo: seria incapaz de escrever um conto sobre uma pessoa simples como você” (SANTIAGO, 1977, p. 51). Com essa mesma postura, outros autores da época irão retratar o homoerotismo “sem a intervenção de discursos pseudocientificizantes, em busca de uma imagem que seja algo mais do que uma autonegação” (LOPES, 2002a, p. 34) como, por exemplo, Darcy Penteadó, Luiz Canabrava e Aguinaldo Silva, hoje autor de novelas da rede Globo, todos com obras publicadas a partir de 1968. Richard Parker (2002) também lista narrativas de tema homoerótico, igualmente publicadas a partir de 1968.

Curiosamente essa literatura de cunho homoerótico se desenvolve às portas do Ato Institucional nº 5 ainda nos anos 1960. Para Lopes, porém, é nos anos 1970 que teremos as condições ideais para a homotextualidade quando o acirramento da repressão

¹⁰Escrito antes de *Inventário do Ir-remediável*, o romance *Limite Branco*, lançado apenas em 1971, narra a saída de um adolescente da casa dos pais no interior para viver só na capital.

sobre a militância tradicional faz a juventude voltar-se para as pautas subjetivas da contracultura. João Silvério Trevisan comunga de tal pensamento no fundamental *Devassos no paraíso*, principal levantamento sobre o homoerotismo feito em nosso país: “A partir de meados da década de 1970, começou a surgir uma nova geração de escritores que vertiam mais desinibidamente, na ficção, suas vivências, afetos e angústias enquanto homossexuais.” (TREVISAN, 2002, p. 265). Um exemplo é Gasparino Damata e seu volume de contos *Os solteirões*, de 1975. Em “Fábula”, o filho de uma tradicional família conservadora assume para o pai seu desejo, após ter publicada numa revista uma foto sua em um baile de carnaval ao lado de outros rapazes gays. Para sua surpresa o pai admite que, na mesma idade, sentiu desejo pelo melhor amigo, mas a opção pelo casamento e uma vida conservadora o haviam afastado de qualquer prática homossexual. Também de 1975 é *Primeira carta aos andróginos*, de Aguinaldo Silva, romance em que o processo de descoberta do desejo do protagonista é metaforizado pelo aparecimento de monstros que estimulam seu autoconhecimento.

Pensemos então a narrativa homoerótica dentro de um processo histórico datado de fins de 1960 e que se firma na década de 1970 com a abordagem do homoerotismo em outros campos da arte distintos da literatura. Como exemplo vejamos o teatro Arena, que à década de 1960 não aceitava atores que se assumissem homossexuais. Já em fins de anos 1970 o olhar muda, vendo-se inclusive o aumento do interesse do público: “Assim, na temporada paulistana do primeiro semestre de 1978, das 25 peças em cartaz, onze delas tratavam do tema homossexual, direta ou indiretamente (...)” (TREVISAN, 2002, p. 295). E sobre esse conteúdo:

À diferença das peças anteriores, boa parte da produção teatral da década de 1970, tematizando o homossexualismo, era escrita por autores homossexuais que colocavam no palco, de uma maneira ou de outra, sua experiência pessoal. Portanto, o “homossexual” dos palcos já não era mais aquele ser distante e mitologizado (de Nelson Rodrigues) nem o pária desgraçado (de Plínio Marcos). (TREVISAN, 2002, p. 295).

Também nessa época surge um movimento político e uma imprensa de cunho homossexual, com o grupo SOMOS e o jornal *Lampião da esquina*. Este último lançado em abril de 1978 por um coletivo de onze escritores gays que moravam no Rio de Janeiro ou em São Paulo e com a ousada ideia de ser vendido mensalmente em bancas de todo o país abordando temas então vanguardistas como racismo, artes, ecologia e

sexualidade. Faziam parte do grupo Aguinaldo Silva, João Silvério Trevisan e Gasparino Damata, entre outros que escreviam e distribuíaam os 10 a 15 mil exemplares do jornal. Certamente o SOMOS e o *Lampião* são tributários de uma conjuntura marcada pelas vanguardas setentistas, pela abertura política, pela volta de militantes com novas pautas políticas incorporadas durante o exílio, pela a refundação da UNE e pelas greves do ABC paulista.

Apesar desse contexto de ascenso de lutas sociais, a pauta homoerótica enfrentaria oposição, do mesmo modo das demais pautas contraculturais, tanto por parte da ditadura e sua censura, como por parte da esquerda tradicional. Em agosto de 1978, instaura-se um inquérito policial contra o *Lampião da esquina*, para apurar eventual atentado contra a moral e os bons costumes, interrogando-se e fichando-se seus redatores. Um deles, Aguinaldo Silva já havia sido preso em 1969 por conta do prefácio escrito para os *Diários* de Che Guevara: “Como ficar incomunicável 45 dias por causa de um prefácio? (...) estava incomunicável (...) não porque fosse autor de um perigoso e subversivo texto, mas porque era homossexual.” (SILVA *apud* REIMÃO, 2001, p. 81).

Aguinaldo seria também processado duas vezes nos anos 1970 porque teria praticado “crimes de opinião”, tipo penal previsto na Lei de Imprensa de 1967. Além disso, seu volume de contos *Dez estórias imorais* sofreria censura, em 1976, mesmo tendo sido publicado nove anos antes. Provavelmente a visibilidade que o escritor alcança ao longo da década com seu jornalismo engajado em veículos como *Opinião* e *Movimento* pode ter ocasionado essa perseguição.

Já o grupo SOMOS, após um início limitado a reuniões privadas, participa de um debate na USP no começo de 1979. Seus membros são expostos à hostilidade dos estudantes de esquerda que não viam a causa gay como de interesse do proletariado, acreditando que ela enfraqueceria a questão central: a revolução socialista. Também haverá problemas internos, com a divergência de seus militantes quanto o caminho a seguir. Divergência acirrada pelo 1º de maio de 1980, organizado pela Central Única dos Trabalhadores, em que parte do grupo participou, sendo aclamado pela multidão ao ingressar no evento em São Bernardo do Campo. Já outra parte protestou organizando um piquenique no Parque do Carmo, em São Paulo, defendendo a autonomia do movimento gay em relação a outros movimentos. Houve também o atrito entre gays e lésbicas, que consideravam misógino o comportamento dos colegas e cogitaram uma atuação feminina independente.

Nesse período formam-se outros grupos gays, contudo na primeira metade da década de 1980 se dará a extinção da maioria deles. Já o *Lampião da esquina* para de circular em julho de 1981, em sua 37ª edição. Esse ocaso deve-se em parte à ausência de anunciantes dispostos a se associarem a um veículo tão polêmico, o que levava o jornal a depender de suas vendas em bancas. Elas diminuíram em seu último ano, tanto por conta das brigas internas de seus editores, quanto pela perda de interesse de seus leitores ao verem vários de seus temas incorporados pelo restante da imprensa. Na contramão do ascenso das demais lutas, o cenário pessimista para a pauta gay em início da década de 1980 pode ser relacionado ao mesmo pessimismo que marca a obra de Caio ao refletir sobre o fracasso do sonho da contracultura, questão principal de seus *Morangos mofados* de 1982 retomada em *Onde andaré Dulce Veiga?* e em suas personagens que olham para o passado. Já em Santiago, *Stella Manhattan* não soa como uma obra menos pessimista ao retomar o passado para confinar a pretensa liberação gay na perspectiva de solidão e desespero que levam ao desaparecimento de seu protagonista.

Colocando a obra dos dois autores em perspectiva, vemos que *Stella Manhattan* estabelece um diálogo com o romance anterior de Santiago, *Em liberdade*, ao tematizarem dois períodos autoritários de nossa história e o desejo de seus protagonistas por liberdade. Contudo, se o Graciliano ficcional a encontra, o mesmo não pode ser dito de Eduardo/Stella, que segue atormentado em Nova York pelos fantasmas que o levaram a sair do Brasil.

Quanto a Caio, podemos vislumbrar uma continuidade em sua obra: *Morangos Mofados* encerra suas narrativas pessimistas com a esperança de buscar novos locais para se plantar morangos, ou seja, com a esperança de construção de um novo projeto político que substituísse o falido sonho de sua geração. O volume publicado no ano seguinte, *Triângulo das águas*, traz o conto “Pela noite”, com a jornada de dois homens gays perdidos na noite paulistana enquanto reveem suas trajetórias de vida, desde a mesma cidade interiorana até os sonhos de uma vida adulta e livre na metrópole anônima. O fim em aberto do conto, em que os dois resolvem ficar juntos, deixa ao leitor um questionamento se aquele final feliz seria a assunção de um novo projeto, agora não coletivo mas individual. A resposta vem em *Os dragões não conhecem o paraíso*, obra seguinte de 1988, no conto de abertura “Linda uma história horrível” em que um homem adulto, separado do amado e com o corpo coberto de manchas de uma doença não nominada, volta à casa materna e a encontra em ruínas. Também “Dama da

noite” nos dá pistas de onde estariam os sonhadores das décadas passadas, na voz de uma personagem sexualmente ambígua que lamenta chegar aos 40 sem filhos, casamento, emprego ou patrimônio. Essa falência subjetiva alcança *Onde andará Dulce Veiga?* em suas personagens que não veem alternativa a não ser buscarem a si mesmos no passado, tendo como mote a cantora desaparecida há vinte anos.

Façamos a ressalva de que, embora nos empenhemos em construir a análise dos textos alinhada com seus contextos históricos, os autores não eram necessariamente personagens engajadas na militância de seu tempo. Santiago desempenha a carreira acadêmica fora do Brasil, embora se mantenha ativo no país por meio de sua escrita literária e produção crítica em jornais ou veículos acadêmicos. Já Caio, ainda que tenha trabalhado como jornalista e publicado crônicas, se manteve longe de qualquer militância direta. Mesmo a proximidade com João Silvério Trevisan, um dos pilares tanto do grupo SOMOS quanto do jornal *Lampião da esquina*, não fez com que o autor se engajasse politicamente.

Sua postura é explicitada em depoimento a Marcelo Secron Bessa. Respondendo sobre uma possível ação da arte na epidemia da AIDS, afirma:

Sim, pode retratar [...], fotografar, transfigurar isso [a Aids]. Acho que é a única coisa que a arte pode fazer. A arte não é medicinal. A literatura não é útil. Isso é um equívoco. E não é condição da literatura ser útil. Isso é realismo socialista (BESSA, 2002b, p. 82).

Além de optar por essa postura, devemos lembrar que Caio não fazia parte dos esquemas dominantes de produção cultural, mesmo tendo relativo prestígio em Porto Alegre desde o início da década de 1970, e sempre esteve fora dos círculos de autores de maior reconhecimento do eixo Rio-São Paulo. Seu status seguiria pouco canônico mesmo após o sucesso comercial de *Morangos mofados* e o prêmio Jabuti de *Triângulo das águas*. Mesmo com o lançamento de *Ovelhas negras* meses antes de sua morte, o autor considera obter reconhecimento mais pela postura pública que adotou em relação à AIDS que por sua obra propriamente dita: “Ganhou muita nota, teve muita entrevista e aí os caras só queriam saber sobre Aids, era um absurdo. Aí parei de falar. (...) O texto não foi levado em consideração.” (BESSA, 2002b, p. 78).

Mesmo sem essa atuação política direta de seus autores, entendemos a relevância das obras ao servirem de “retrato”, “transfiguração” (como afirmado por Caio) de momentos históricos fundamentais da história contemporânea. Sem uma

simbiose entre literatura e contexto histórico-social não seria verossímil a escrita sobre personagens gays da forma como as vemos. Ora, se o adido militar de *Stella* precisa, mesmo na Nova York de 1968, de um apartamento clandestino para realizar seus encontros sexuais feitichistas, o casal de “Pela noite”, por exemplo, tem a liberdade de se encontrar numa sauna e posteriormente singrar por boates e bares, todos típicos espaços de homosociabilidade. Sobre esses espaços, Richard Parker diz:

Entre os primeiros lugares a tirar vantagem de um crescente mercado gay estavam as saunas explicitamente centradas nos gays que foram inauguradas em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro no final da década de 1970 e início da de 80. (2002, p. 122).

Logo, a existência destes espaços destinados à sociabilidade homoerótica torna possível sua representação pela narrativa literária de Caio, ou obriga a narrativa de Silviano Santiago a confinar sua personagem num apartamento clandestino, talvez pelo desconhecimento desses espaços, talvez por não representarem a liberdade para uma personagem que encarna a extensão de nosso contexto autoritário na narrativa.

Retratar esses espaços, ou afastar suas personagens deles, apresentá-los fora do reducionismo naturalista ou da moral conservadora da época pode ser interpretado de forma política quando pensamos a exclusão histórica dos sujeitos homossexuais, dando a essas narrativas um significado político similar ao que o “não engajado” desbunde contracultural adquiriu ao tentar transformar os valores da sociedade brasileira. As personagens de Caio e Santiago, em *Onde andaré Dulce Veiga?* e *Stella Manhattan* são um retrato histórico mimetizado literariamente, são sujeitos de seu tempo dentro de uma sociedade em rápida transformação, são seres que, assim como aqueles que existem do lado de cá da narrativa, tentam firmar suas identidades em crise em meio à convulsão que marca as sociedades ocidentais desde a esperança doce-amarga dos anos 1960 e 1970 até a desilusão dos anos 1980.

Transformar todas essas questões em narrativas, fazê-las alcançar reconhecimento público e crítico, dar aos sujeitos homossexuais representações literárias dignas faz com que os dois autores “mitem” em prol de uma homotextualidade que gradativamente se expande em seus textos.

CAPÍTULO III

HOMOTEXTUALIDADE EM *STELLA MANHATTAN*

Nos capítulos anteriores desta tese nos dedicamos a traçar um panorama histórico da homotextualidade brasileira. A partir deste capítulo, fazemos uma análise de duas obras específicas que, acreditamos, nos permitirão verificar com mais propriedade como a literariedade do tema se altera a partir de um contexto histórico específico.

Inicialmente abordamos *Stella Manhattan* de Silviano Santiago, dedicando o próximo capítulo à obra de Caio Fernando Abreu. Nas duas ocasiões recorreremos à fortuna crítica sobre os dois autores, sendo necessário um recorte das fontes utilizadas por razões metodológicas, afinal existem dezenas de teses, dissertações e artigos sobre eles. Uma de nossas principais fontes para este terceiro capítulo foi o livro *Leituras Críticas sobre Silviano Santiago* (2008), organizado por Eneida Leal Cunha, apresentando artigos sobre dependência cultural latino-americana como “Marioswald pós-moderno” de Eneida Maria de Souza, “Silviano Santiago e a literatura latino-americana: A literatura depois do modernismo” de Florencia Garramuño e “Memória: modos de usar” de Wander Melo Miranda. O homoerotismo é tratado por Karl Posso em “Híbridos produtivos: Silviano Santiago, sobre a homossexualidade” em que analisa as duas principais obras do autor que abordam o tema, *Stella Manhattan* e *Keith Jarret no Blue Note* (1996), sob a ótica da diferença cultural entre Brasil e Estados Unidos, cenário em que vivem as personagens brasileiras das narrativas. O compêndio traz ainda uma entrevista com o autor, concedida à organizadora e a Wander Melo Miranda, em que ele apresenta suas visões sobre o processo de escrita e também uma reflexão sobre seu trabalho crítico.

Wander Melo Miranda organiza juntamente com Eneida Maria de Souza, *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago* (1997), coletânea de artigos sobre o autor e sua obra, além de trazer depoimentos e homenagens prestados por autores como Italo Moriconi, Autran Dourado, Luiz Costa Lima, Marisa Lajolo e Nádia Batella Gotlib. Novamente as discussões versam sobre dependência cultural, homoerotismo e outros temas caros à obra do autor. Mais um livro que constituiu nossa fortuna crítica foi *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio* (2009) do já

citado Karl Posso. Nesse volume, ele analisa as relações entre homossexualidade e exílio tanto em *Stella Manhattan* e *Keith Jarret no Blue Note*, quanto em *Onde andaré Dulce Veiga?* de Caio Fernando Abreu. Além desses livros, localizamos dezenove teses e dissertações e outras dezenas de artigos sobre *Stella Manhattan*. Os trabalhos versam, por exemplo, sobre homoerotismo (LIMA, 2013), relações de gênero (RAMALHO, 2014), as conexões entre a crítica e a narrativa do autor (RIBEIRO, 2008), bem como a especificidade do narrador na obra (JORGE, 2013). Recorremos novamente a Denilson Lopes, além de sua ideia de homotextualidade, nos serviram de suporte artigos que refletem sobre os estudos LGBT no Brasil e a narrativa de Santiago (LOPES, 2008) e sobre o “entre-lugar” das homoafetividades (LOPES, 2001). Vários dos temas aqui listados são abordados na presente tese, acreditamos que nossa originalidade reside na reflexão sobre eles dentro de uma perspectiva sociocultural que os relaciona com o momento histórico que torna essa escrita possível em nossa literatura. Outro destaque de nossa tese é pensar esses diversos temas em sua estrita relação com a homotextualidade da obra.

Além dos pesquisadores supracitados, recorremos, principalmente, à crítica literária do próprio Silvano Santiago para melhor entender as duas narrativas. Recorremos, entre outras, à ideia do autor mineiro sobre o entre-lugar do discurso latino americano para pensar como eles são uma representação de uma cultura híbrida, não submissa, que alcança significados únicos ao mesclar os universos da indústria cultural dominante e a especificidade da voz latino-americana. Veremos como os dois romances vão muito além de uma cópia literária da cultura norte-americana e europeia e alcançam um entre-lugar de originalidade ao permitir uma fala muito peculiar sobre a identidade brasileira e suas possíveis representações do homoerotismo.

Santiago elabora seu conceito a partir da relação entre assimilação e conforto da cultura dominante por parte dos autores de países tidos como subdesenvolvidos. Havendo uma matriz cultural inescapável, as representações artísticas dos países que estão fora dela lhe são tributárias. Contudo o processo de assimilação dessa fonte não é passivo, não se limita apenas a repetir o que já foi feito por quem estaria no centro do cânone. Na verdade, o processo de assimilação cultural guarda em si também a criação de uma diferença a partir da mescla dessas diferentes culturas, assim como da inclusão da especificidade local inerente às suas vozes criativas ou, como nos diz o próprio autor: “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao

movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.” (SANTIAGO, 2000, p. 16). É esse desvio que ocupa o centro de nossa análise. Nos dois romances, ele está o tempo todo sendo evidenciado como, por exemplo, na representação racial e de origem das personagens, no conflito sexual de sujeitos em trânsito numa metrópole em que eles não são tão anônimos quanto se imaginam, no desejo sexual estereotipado por nordestinos ou negros, na representação andrógina e caricata das religiões afro-brasileiras, na assunção de uma identidade feminina pelas personagens masculinas, etc. Estes e outros aspectos estão costurados narrativamente numa geografia que “deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência.” (SANTIAGO, 2000, p. 16) em que “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.” (SANTIAGO, 2000, p. 17).

Vejamos a partir de agora como se dá essa escrita “contra” em *Stella Manhattan*.

3.1 *Stella Manhattan*: um breve resumo

Dedicado a dois amigos mortos pela AIDS, Auggie e Minnie, o romance narrado em terceira pessoa nos conta a história de Stella Manhattan, ou Eduardo Costa e Silva, jovem descrito como mestiço da zona sul carioca execrado pela família por conta de um acontecimento terrível e não revelado ao leitor. Após dois meses de claustro em seu quarto, visitado apenas por Bastiana, a empregada da casa, ele é enviado pela família a Nova York para trabalhar no consulado brasileiro, emprego conseguido graças à longa amizade de seu pai com o adido militar junto ao consulado, coronel Valdevinos Vianna. Apaixonado pelo oportunista Rickie, tratado com reservas pelas três colegas de setor e rejeitado pela comunidade brasileira, que suspeitava que fosse um espião da ditadura, Eduardo viverá na solidão e anonimato da metrópole estrangeira.

E é nesse isolamento que a persona de Stella Manhattan se vê livre para aflorar. Um de seus dois amigos seria o vizinho cubano anticastista, Lacucaracha, um homossexual estereotipado que sofria por ter sido roubado por um amante brasileiro. O outro pretense amigo seria o próprio Vianna, com quem sempre almoçava às quartas e que se assume homossexual para Eduardo. Sendo o coronel um dos articuladores do golpe de 1964, homem de relevo na hierarquia militar brasileira, recorre a Eduardo para alugar um quarto em uma vizinhança decadente a fim de manter seus encontros sexuais

em segredo. Eduardo lembra que já o conhecia desde o Rio de Janeiro, quando ele dirigia um carro preto procurando garotos em Copacabana, fato que lhe rendeu a alcunha de Viúva Negra.

Na metrópole nova-iorquina, não é apenas a fantasia de Eduardo, por meio de Stella, que surgirá. O próprio Vianna/Viúva Negra aderirá ao fetichismo sadomasoquista personificado nas roupas de couro negro. E é com esses trajes que adentrará o apartamento de Eduardo um dia após ter seu espaço de encontros invadido, todas as suas coisas roubadas e as paredes pichadas com os dizeres “fascista” e “torturador”.

Neste ponto a história é interrompida por um capítulo denominado “Começo: o narrador”. Em 1982, duas vozes narrativas se alternam em pequenos excertos. No primeiro, o narrador lembra de si no metrô de Paris em 1978. No segundo, o outro narrador lê o que primeiro acabou de escrever sobre a capital francesa. Alternam-se trechos escritos pelo primeiro narrador e a reação do segundo narrador a eles. Entre várias divagações, estão o desejo por um homem chamado David, reflexões sobre o exercício da escrita, como as possibilidades de representação literária da experiência pessoal e, principalmente, uma reflexão sobre a diferença cultural entre Estados Unidos e América Latina.

A narrativa principal é retomada no capítulo seguinte. Após Vianna transferir a Eduardo toda a responsabilidade em se livrar do imóvel arrombado, surge a personagem Marcelo, amigo de faculdade que agora lecionava na Universidade de Nova York e se definia como bissexual. Ele participava de um grupo guerrilheiro em formação na cidade e Carlinhos, um dos membros do grupo, telefona a Eduardo para avisá-lo do risco de andar com o adido.

A segunda parte do romance traz um encontro inusitado entre Marcelo e um professor brasileiro mais velho, Aníbal, cadeirante e casado com a também mineira Leila, casal que vive recluso em um apartamento com a porta repleta de cadeados. Os dois professores discutem de forma acalorada sobre arte e política, com Marcelo defendendo ideias liberais, além da série de esculturas *Bichos* de Lygia Clark e as bonecas do artista alemão Hans Bellmer, enquanto o outro vocifera contra vanguardas, as esquerdas, negros e migrantes. No dia a dia, o casal realiza seu desejo por meio de encontros fortuitos da esposa com homens na rua enquanto seu marido a observa com binóculos pela janela do apartamento.

No capítulo seguinte, Marcelo vai ao apartamento de Eduardo explicar os últimos fatos ocorridos com Vianna. Entre muitas doses de uísque, revela ser parte do pequeno foco de guerrilheiros brasileiros residentes em Nova York e que o ataque ao apartamento havia sido um ato experimental para as atividades do grupo. Ele inicialmente foi comandado por um certo Vasco, que esteve ao lado de Marighela em Cuba, e tinha como meta interagir com os Panteras Negras e outros movimentos políticos da época. Com a chegada de um novo líder, Falcão, guerrilheiro que havia sido trocado pelo embaixador americano Elbrick, o grupo muda seu foco para mapear autoridades brasileiras que tivessem relação com a ditadura. Enquanto Marcelo está interessado em recrutar Eduardo como um agente infiltrado no consulado, este revela sua gratidão a Vianna por tê-lo tirado do Brasil, mesmo ouvindo que ele iniciara a tortura no país, e se mostra mais preocupado em frequentar um bar gay em busca de seu amante Rickie. O capítulo encerra com a ida da dupla ao bar Anvil's, onde eles encontram o rapaz acompanhado de um outro homem. Completamente bêbado, Eduardo é carregado por Rickie e Marcelo de volta para casa. A noite se encerra com o amigo brasileiro e o amante americano juntos. Registre-se que o bar citado de fato existiu, mas não à época da narrativa e sim entre 1974 e 1986 e, após seu auge na era disco, foi fechado pela prefeitura da cidade num movimento de controle de clubes de sexo sob o estigma da epidemia da AIDS.

No dia seguinte, ainda de ressaca, Eduardo recebe a visita de dois agentes do FBI com o intuito de coletar informações sobre o arrombamento do apartamento. Ele confirma a história do estudante brasileiro pobre, dando-lhe um nome falso, e afirma desconhecer o senhor de cinquenta anos que frequenta o imóvel. Ao telefonar para Vianna, este lhe pede que assuma a culpa pelo atentado ao apartamento, isentando o militar de qualquer responsabilidade. Desesperado, Eduardo pede para voltar ao Brasil, momento em que Vianna lhe diz que ele não é filho biológico de seu pai. A situação só piora quando resolve ligar para Marcelo informando sobre o FBI e quem atende o telefone é Rickie, que diz ter dormido lá. Nesse momento, Eduardo sai do apartamento e não é mais visto.

Marcelo, após ligar para ele, resolve visitar Lacucaracha para saber como estava o amigo e lá fica sabendo da visita dos agentes. Estes, por sua vez, visitam o professor Aníbal, que delata as atividades da célula terrorista, indicando cinco nomes que estariam ligados a ela, revelando a ligação de Vianna e Eduardo e a sexualidade dos dois, ainda

que na narrativa não deixe claro como o professor pôde tomar conhecimento dos fatos estando preso em seu apartamento por tanto tempo. Diante das informações, o grupo militante é desfeito, com seus membros presos e expulsos dos Estados Unidos, à exceção de Marcelo, que não foi delatado por nenhum companheiro, nem pelo professor, que ignorava sua atividade clandestina e seu desejo homoerótico. O desaparecimento de Eduardo é noticiado pela imprensa americana como o de um homossexual brasileiro ligado a um grupo terrorista.

Abandonado pela família e pelo falso amigo Vianna, visto pela célula política como delator, à honra de Eduardo resta apenas a homenagem do fiel Lacucaracha, que espalha por toda Nova York um panfleto em que, comovido pela perda do amigo Eduardo/Stella, prega contra o mal que o Comunismo representa à sociedade com sua intenção de destruir o Cristianismo.

3.2 Onde andaré Stella Manhattan? Relações entre exílio e homossexualidade

Certamente o eixo central de uma análise de *Stella Manhattan* parte de uma tentativa de compreender as possíveis representações que o exílio adquire na obra e quais seus desdobramentos. No romance, a identidade nacional e as transformações que ela sofre ao entrar em contato com a alteridade do estrangeiro dão a tônica para a vivência das personagens em um ambiente não exatamente hospitaleiro.

Logo na primeira cena, vemos o protagonista se exhibir na janela de seu apartamento, num ritual matinal de inspirar e expirar o ar frio e poluído da metrópole nova-iorquina. Ainda que a narrativa se refira a Stella, os artigos estão todos no masculino: “Stella percebe, como não ia deixar de perceber? a velha vizinha de frente que o observa entre assustada e medrosa por detrás da vidraça do seu apartamento.” (SANTIAGO, 1991, p. 12). Esse jogo dúbio com o gênero está presente em todo o texto e, como vemos adiante, é uma das representações do humor *camp* e da identidade homossexual, contudo nosso foco nesse momento é a identidade que a vizinha atribui a Eduardo/Stella ao chamá-lo de louco para seu marido: “The Puerto-rican who lives in the building across the street.” (SANTIAGO, 1991, p. 12). A pele escura de Eduardo faz com que a vizinha o identifique, mesmo sem conhecê-lo, como porto-riquenho. A associação entre as personagens e várias nacionalidades latino-americanas, como a cubana, brasileira, ou até caribenha, indiferenciando esses povos, se dará reiteradamente

na narrativa, como uma demonstração do desprezo nutrido por parte dos cidadãos brancos norte-americanos contra eles.

Essa postura revela uma hierarquia estabelecida entre os cidadãos do mundo tido como desenvolvido e os migrantes de países reconhecidos como pobres. Contudo, a inscrição dos agentes do dito terceiro mundo nessa realidade opressora não se dará apenas pela subalternidade, mas também por uma inscrição desses sujeitos dentro da matriz cultural, ocasionando um deslocamento que a traz a um novo lugar, um entre-lugar entre o país antes branco e dominante e a nova sociedade multicultural e híbrida.

Essas trocas culturais são facilitadas pelo anonimato propiciado pela metrópole, ao permitirem que os migrantes nela trafeguem com uma liberdade impensável em suas cidades de origem, dando vazão a desejos e comportamentos que até então eram obrigados a esconder. Se a prática de algum ato escuso (e inominável) por parte de Eduardo fez com que seus pais o expulsassem de casa, após mantê-lo meses recluso em seu quarto, em Nova Iorque ele se vê livre para liberar seu alter ego, Stella Manhattan, o lado mais atrevido e agressivo de sua persona. A existência de espaços de sociabilidade homossexual irão facilitar essa vivência, como os bares citados na narrativa e que de fato existiram: o já citado Anvil's e também o Juliu's, sede de um ato político da Mattachine Society. Em 1966, os membros da primeira organização gay americana adentraram bares da cidade, anunciando sua sexualidade e pedindo drinks, como uma afronta à atitude de tantos proprietários que se recusavam a servir a homossexuais alegando obedecer à lei que determinava a recusa de clientes por “conduta desordeira”. A repercussão do ato levou as autoridades a rever o enquadramento dos homossexuais como clientes indesejáveis. Tais conquistas seriam impensáveis no Brasil da época, marcado pelo crescente recrudescimento do regime ditatorial.

Diante de tal liberdade, Eduardo/Stella tenta se inserir nesse novo mundo cosmopolita, longe do fantasma de sua casa e de seus pais, com os quais nunca se comunicava. Um dos estágios dessa inserção se dá pelo relacionamento com Rickie, garoto de programa, americano, branco e de origem protestante. Eduardo idealiza a relação com o garoto, imaginando a possibilidade de voarem juntos ao Brasil e aqui viverem. Essa ideia é mais uma representação da relação ambígua que ele vai estabelecer com o exílio, ao dizer em alguns momentos que odeia Nova Iorque, mas também ao ter consciência de que não pode voltar ao país após ter sido expulso por seus pais.

Certamente os traumas da expulsão seguem presentes em sua memória, como vemos quando seu vizinho Paco, ou Lacucaracha, descreve os “locais de pegação” da cidade, ou seja, os espaços públicos destinados às práticas sexuais entre homens, o que faz Eduardo chorar copiosamente. Provavelmente, frequentar tais espaços deve estar relacionado aos motivos de seu exílio e agora, mesmo distante de sua terra natal, de sua família, a dor causada pela expulsão e abandono mostram que o trauma segue vivo e a liberdade da metrópole anônima estaria limitada pela dura memória da perda do lar. Restava ao protagonista reconstruir seu *domus* num novo espaço, na sua nova cidade, como um ser descontínuo que busca novas configurações de si mesmo diante de sua história pessoal despedaçada, de sua vida quebrada que ele precisa e quer ver reconstruída. Contudo, se o lar maternal é o primeiro espaço de abjeção, Eduardo descobrirá que ele o segue nos novos lares, como um espectro do qual não se pode livrar.

Lopes, ao refletir sobre nação baseando-se em McClintock, afirma que:

A nação é uma experiência de identificação compartilhada que paira sobre nós, como sistemas que legitimam o acesso ao Estado-Nação, estabelecendo inclusões e exclusões. Ainda que nossas sensibilidades sejam definidas cada vez mais por fronteiras mais ou menos frágeis e fluxos culturais, é importante lembrar que o nacionalismo deriva de uma memória, humilhação e esperança masculinizadas. (2001, p.39).

Assim, se a homossexualidade da personagem trai a masculinidade da nação, o que faz com que seja excluída de seu acesso, a memória dessa nação a (per)seguirá, provando que esse ente ficcional consegue estender suas frágeis fronteiras até tornar o exílio inútil pela morte de seus limites geográficos. Eduardo seguirá sendo brasileiro, seguirá sendo um homem exilado por ter praticado um ato indecente e não nominado na narrativa e trará ainda consigo marcas nacionais que serão ressimbolizadas em um novo contexto. Como afirma Bhabha, a experiência nacional “produz um deslizamento contínuo de categorias, como sexualidade, afiliação de classe, paranóia territorial ou ‘diferença cultural’ no ato de escrever a nação” (BHABHA, 2013, p. 229) e esse deslizamento ressaltará algumas características da identidade do protagonista até então não relevantes.

Ele será rejeitado pela comunidade brasileira por sua amizade com o militar Valdevinos Vianna e, até mesmo, por seu sobrenome, ironicamente idêntico ao do General Costa e Silva, o que fez com que membros da comunidade brasileira

acreditassem que os dois fossem parentes. Se foi sua homossexualidade a marca pessoal que o levou ao exílio, uma vez exilado, outros traços de sua personalidade, mesmo involuntariamente, seriam responsáveis pela recusa que sofreria de seus compatriotas na terra estrangeira. Os residentes (exilados ou não) na liberal Nova Iorque de fins de década de 1960 até poderiam tolerar a homossexualidade de Eduardo, mas seus vínculos, reais ou não, com o Estado ditatorial eram por demais condenáveis para que ele pudesse ser aceito. O ingênuo exilado, dentro de sua alienação política, não poderia imaginar que esse traço seria responsável por jogá-lo num exílio dentro do exílio, como uma realidade piorada de tudo que lhe acontecera no Brasil. Diante de tal tragédia, restaria a Eduardo se refugiar numa comunidade de párias, um grupo específico de pessoas que compartilhariam, ao menos em certos aspectos, sua experiência de exclusão, como Paco, Vianna e Marcelo.

Iniciemos por Paco, ou Francisco Ayala, como foi batizado, ou ainda Lacucaracha, o vizinho cubano, gay, católico e anticastrista refugiado em Nova Iorque no início da década de 1960.

Abandonado pelo único amor de sua vida, um brasileiro que se aproveitara dele, o vizinho de Eduardo foi seu principal amigo desde a chegada à cidade. A especificidade de seu exílio pode ser vista no apelido Lacucaracha. Se Paco é uma forma diminutiva em espanhol do nome Francisco, seu apelido feminino significa “a barata” no mesmo idioma, tendo se tornado um termo pejorativo utilizado pelos americanos para se referirem aos migrantes latinos. Além disso, Lacucaracha é também o nome de uma canção que se tornou símbolo da revolução mexicana no início do século XX, de cunho popular e que tinha entre seus líderes Emiliano Zapata. Ironicamente, o católico fervoroso e anticomunista Paco é associado a um símbolo da luta das classes pobres do mundo subdesenvolvido, num paralelo com a própria história de sua terra natal. Sua posição subalterna na sociedade americana é clara e o fato de ser um homossexual estereotipado não lhe conferiria um *status* melhor. Embora a narrativa não deixe clara a razão de seu exílio, sabemos que a homofobia marcou os regimes comunistas e a permanência de um sujeito como ele fere tanto o ideal da sua pátria-mãe como o da nação que o abriga. Silviano Santiago afirma no ensaio “O cosmopolitismo do pobre” que “a construção do Estado pelas regras desse multiculturalismo teve como visada prioritária o engrandecimento do estado-nação pela perda da memória individual do marginalizado e em favor da artificialidade da memória coletiva.” (2013, p. 51).

Paco, como sobra desse processo “civilizatório”, foi atirado no campo da abjeção, assim como seu amigo brasileiro.

Tal condição de abjeto faz com que ele pense numa integração da minoria gay, a exemplo de sua relação de amizade com Eduardo: “Se dependesse dele faria um clube, internacional é claro, em que todas se sentiriam como hermanas, onde predominasse o espírito de verdadeira fraternidade. La fraternidad universal” (SANTIAGO, 1991, p. 210). Curioso que o homossexual anticomunista sonhasse com uma integração supranacional de sua minoria, nos mesmos moldes dos defendidos pelo ideário comunista em relação à união internacional da classe trabalhadora. A ideia de Paco para os gays retrata certamente uma noção de cosmopolitismo que se torna possível com a emergência de novos sujeitos de direito a partir dos anos 1960. Sobre esse sentimento de integração, o autor afirma no ensaio citado acima que, além do campo econômico ou governamental, ela se daria “no plano de diálogo entre culturas afins que se desconheciam mutuamente até os dias de hoje” (SANTIAGO, 2013, p. 56) e é esse o diálogo estabelecido entre Paco/ Lacucaracha e Eduardo/Stella enquanto gays, exilados e periféricos. Lembremos, contudo, que diversas de suas nuances se mantêm no seio dessa experiência multicultural.

Em Paco, uma delas é o apego ao Catolicismo como forma de resistência ao ateísmo que associa ao regime castrista, sentimento que faz com que internalize a homofobia da qual é vítima, como vemos quando estabelece os três defeitos dos “veados” que fazem ou fizeram análise:

O primeiro é que fica solto demais, muito desinibido, como se se pudesse ser veado 24 horas por dia. Perde o sentido da conveniência. Eduardo diz que isso é ser assumido e isso é legal paca. São mais é possuídos pelo diabo, contesta Paco. (SANTIAGO, 1991, p. 210).

Justamente o cubano afeito a *sitios de atraco*, assíduo frequentador de banheiros e outros espaços públicos em que realizava sexo furtivo com outros homens, condena a assunção de uma identidade gay assumida e bem resolvida. O mal-estar que a homossexualidade lhe traz também fica explícito no segundo defeito que aponta: a ausência de culpa após a realização do ato sexual. Para ele, o ritual católico servia de expiação pelo pecado que acreditava ter cometido: “Homem e mulher se casam na igreja e tem a união consagrada pelo padre, uma bicha não. Bicha é como prostituta. Tem que se agarrar a um santo.” (SANTIAGO, 1991, p. 212). Assim, a própria religião

que acolhia Lacucaracha e seu sentimento de culpa, ia lhe relegar um espaço limitado na prática ecumênica, não o da oficialidade, o do ritual sagrado regido pelo padre aos casais heterossexuais, mas o do apego a algum santo, como uma figura secundária na estrutura religiosa que Paco insistia em validar. Ao fazê-lo, ele reforçava uma norma moral que hierarquiza sujeitos homo e heterossexuais, sempre colocando os primeiros no campo da abjeção e inferioridade.

Essa complexa relação entre culpa e desejo nos leva ao terceiro defeito apontado por Paco:

Bicha analisada é tihosa, tem mania de querer destrinchar tudo, tintim por tintim, só que se destrincha é para mudar, para pensar de maneira diferente e às vezes até contraditória. Cada hora, que digo yo, cada minuto mostra uma cara diferente. Parece camaleão. Falta coerência à bicha analisada. (SANTIAGO, 1991, p. 213)

Certamente essa falta de coerência e teimosia que Paco vê nas “bichas” analisadas serve como defesa para sua incapacidade de analisar a própria realidade e viver a sexualidade de forma livre, sem culpa. Nada mais característico dessa culpa que sua escolha emocional em viver o desejo de forma clandestina, em *sitios de atraco*, sem um horizonte emocional além da relação fugaz que estabeleceu com o oportunista amante brasileiro. Mesmo exilado de sua nação comunista e homofóbica, Paco, por meio de sua culpa católica, mantinha as amarras que tornavam que seu desejo condenável.

Analisemos agora Vianna, uma personagem que se distancia desse espectro da culpa e vive sua sexualidade por meio do fetiche.

Amigo de Sérgio, pai de Eduardo, à época da escola, eles se reencontram no Rio de Janeiro décadas depois. Retomam a amizade e quando se dá o incidente que leva à expulsão do jovem, é o adido militar que lhe consegue o emprego no consulado e permite que ele saia do Brasil. Alto, bonito, casado, na casa dos cinquenta anos, desperta o interesse imediato de Stella, mas acabam por tornarem-se amigos. De origem humilde, havia galgado espaço na hierarquia do exército, sendo figura central na articulação do golpe de 1964 e depois na tortura contra presos políticos. Como “reconhecimento” pelo trabalho, é enviado a Nova Iorque como adido militar e lá adere ao fetichismo sadomasoquista das roupas de couro em suas práticas sexuais. Contudo, encontra dificuldades para exercer seu desejo, “ainda mais que gostava agora de gente

barra pesada e não enfeitava também negro ou porto riquenho, e em Nova Iorque se a pessoa não estiver vestida a caráter nada feito.” (SANTIAGO, 1991, p. 55). Assim, recorre a Eduardo para alugar um apartamento na periferia de Manhattan e poder realizar seus encontros sexuais sem despertar a curiosidade da esposa ou dos colegas de consulado.

Vianna sentia-se então livre das amarras da pátria mãe. Se no Rio de Janeiro precisava procurar por parceiros sexuais, dirigindo pela noite de Copacabana camuflado em sua Mercedes preta, em Nova Iorque podia ir às ruas fardado de sadomasoquista, desde que se expusesse em vizinhanças periféricas, em que não encontraria algum conhecido do consulado. Logo, para ele a metrópole estrangeira surgiria também como um espaço de liberdade, mas ao contrário de Eduardo, a posição de militar e o casamento heterossexual o obrigavam a restringi-la. Assim, mais uma vez o espectro da nação atormenta as personagens. No caso dele, o cargo militar impunha restrições severas e esse elemento de sua identidade nacional não se atenuaria, mesmo no exílio. Descobrir que ele e Eduardo já se conheciam das caçadas noturnas em Copacabana pode parecer algo divertido. Saber que era chamado de Viúva Negra pelos rapazes mais jovens que o viam em ação, também. Contudo, o ataque a seu apartamento clandestino revela que o que se sabia sobre seu passado ia bem além das aventuras sexuais e que não era possível livrar-se dele tão facilmente quanto gostaria.

Podemos pensar a fantasia sexual da Viúva Negra como um fetiche metafórico de sua atividade torturadora, agora ressimbolizada para o sadomasoquismo, uma vez que na nova cidade era desnecessário (ou impossível) seguir com as práticas abusivas. Livre desse espectro, restava a Vianna exercer seus desmandos violentos na forma de uma prática sexual consensual. Porém, a invasão do apartamento pelo grupo guerrilheiro, com a inscrição na parede de dizeres como “torturador”, “nazista” e “fascista” vai trazê-lo de volta à realidade brasileira. Se migrar para Nova Iorque parecia a solução para que o adido pudesse libertar a Viúva Negra e exercer seu fetiche sexual num horizonte impensável no Brasil do regime militar, logo ele descobriu que a nação iria estender suas fronteiras em busca de vingança, por mais que ele se sentisse seguro na terra estrangeira. Para safar-se, Vianna recorre a expedientes extremos, inclusive informar a Eduardo que não era filho de Sérgio e sua esposa, como forma de demovê-lo da ideia de fugir para o Brasil e obrigá-lo a responder pelo apartamento

invadido. Essa afirmação seria um dos fatores que precipitaria o triste fim do protagonista.

O último membro dessa comunidade de párias ligada a Eduardo é seu colega da faculdade de Letras, departamento então ligado à Faculdade Nacional de Filosofia da UFRJ, Marcelo. Formam-se em 1963 e interrompem a amizade até se reencontrarem em Nova York. Enquanto Eduardo se vestia como hippie e trabalhava numa agência de turismo no Copacabana Palace, Marcelo seguiu carreira universitária na mesma instituição em que se formou e passou por um breve casamento. Diante da crescente perseguição política empreendida contra os colegas, consegue uma vaga para lecionar literatura Brasileira no campus do Village da Universidade de Nova Iorque, bairro conhecido pela intensa vida gay. O professor procura Eduardo, após ser informado por sua família que ele trabalhava no Consulado brasileiro na cidade. Ao retomarem a amizade, ele revela sua bissexualidade, ainda que assuma não conseguir praticar sexo com penetração com mulheres: “Na hora de enfiar o sarrafo na xoxota vou perdendo o interesse, a bandeira fica a meio pau, desconverso, daí a pouco a piroca está mole mole que nem manteiga derretida” (SANTIAGO, 1991, p. 104). Com o tempo Eduardo também passa a saber da atividade clandestina do amigo e é nela que reside sua especificidade para a narrativa.

Em comum com Eduardo e Vianna, Marcelo encontra na metrópole estrangeira a possibilidade de viver sua sexualidade de forma livre, frequentando bares e boates. Contudo, sua particularidade é trazer voluntariamente um aspecto da nação para próximo de si, estabelecendo uma relação ambivalente com sua nacionalidade: Marcelo se engaja num grupo de brasileiros radicados em Nova Iorque que planejava atacar membros ou colaboradores da Ditadura, como Aníbal, que viria a ser o delator dos guerrilheiros, ou o torturador Vianna. Assim, à liberdade de viver seu desejo se associa o compromisso político com a esquerda e a consequente impossibilidade de seu devir homossexual diante da homofobia desta.

O fracasso da empreitada política pode ser resumido na tentativa de cooptação de um Eduardo embriagado enquanto conversavam no apartamento deste: “(...) você posa de jovem professor universitário, mas nas costas tá querendo mais é dinamitar a ilha de Manhattan, eu não, comigo é diferente, sou um sentimental (...)” (SANTIAGO, 1991, p. 184) diz Eduardo ao justificar porque não conseguiria participar de qualquer ato político. Já o sucesso da empreitada sexual pode ser visto logo depois na narrativa,

com a ida da dupla a um bar gay e o fim de noite ao lado do garoto de programa Rickie, amante de seu amigo. Marcelo encontraria liberdade sexual em Nova Iorque, ainda que ela devesse ser limitada pelo seu compromisso com a militância de esquerda, que à época entendia homossexualidade e revolução como valores antagônicos.

Neste sentido, Vasco, o líder do grupo guerrilheiro, dera uma ordem clara: os militantes deveriam se manter distantes dos grupos de estudantes brancos que estariam preocupados apenas com hedonismo e libertinagem: “Marighela julgava perigoso o envolvimento dos brasileiros com a *new left* americana, em virtude dos excessos que cometiam, tanto em matéria sexual, quanto no terreno dos narcóticos.” (SANTIAGO, 1991, p. 175). De fato, a esquerda via pautas como drogas e sexualidade como desvios da questão central de libertação do proletariado. E mais, tais comportamentos seriam sintomas da decadência burguesa e também uma tentativa de controle iaque: “Você não pode imaginar o que sofria uma pessoa como eu que era comunista, homossexual e transava droga”, lembra-se Luís Carlos Lacerda, membro do PCB que manteve um relacionamento com o escritor Lúcio Cardoso aos 16 anos, em testemunho a Zuenir Ventura (1988, p. 23).

Em relação ao repúdio das esquerdas ao homoerotismo, ainda que Lênin tenha revogado as leis de cunho homofóbico logo após a Revolução Russa, o quadro que se desenharia nos regimes comunistas a nível internacional seria de dura repressão a sujeitos homossexuais e a propagação de uma ideia de masculinidade viril necessária para a vitória da revolução. Nesse esteio, figuras como Che Guevara e, nacionalmente, Lamarca e Marighela, serviriam como exemplo de um modelo de homem revolucionário e anti-burguês, enquanto as figuras homossexuais, a quem faltaria a masculinidade necessária, seriam relegadas ao ostracismo. Mesmo um uso político da virilidade se faz presente na narrativa, com Vasco transando com a empregada da casa de Vianna, nordestina como se faz questão de destacar, com o intuito de obter informações sobre o adido. Certamente a cartilha das vanguardas comunistas era pautada por um conservadorismo em relação aos costumes, como revelado no fato de que uma militante eleita para o congresso do PCB em 1963 foi vetada por suas bases por não ser virgem (VENTURA, 1988, p. 22). Contudo, dificilmente podemos imaginar esse tipo de postura sendo adotada contra algum “companheiro” homem heterossexual.

No caso de Marcelo, a personagem não se furta de encontros sexuais no Rio de Janeiro, como vemos quando Eduardo afirma ter conhecimento da “transa” entre o

amigo e um nobre alemão durante o carnaval. Mas é em Nova Iorque que ele encontrará maior liberdade para viver seu desejo, como quando frequenta um bar gay ao lado do amigo. Contudo sua sexualidade permanecerá um segredo para as demais pessoas. E provavelmente é esse segredo que poupará Marcelo de ter o mesmo destino dos demais companheiros de aparelho.

Marcelo vai radicalizar sua militância justamente em Nova York, com o ataque ao apartamento de Vianna e a ideia de atacar também o reacionário professor Aníbal. Ao contar tudo que sabia sobre a célula guerrilheira nova-iorquina, o professor faz questão de demonizar Eduardo, alegando que seus costumes já eram questionáveis no Brasil e que alguém assim não poderia trabalhar no consulado. Aníbal vai além ao associar homossexualidade a terrorismo, mesmo quando os agentes do FBI afirmam acreditar que Eduardo seria um espião a serviço do adido militar:

Como se pudesse, o senhor não conhece os terroristas brasileiros, se vê logo que não conhece, são todos uns veados, com perdão da palavra, mas numa hora destas é bom por os pingos nos ii. O rapaz é, os terroristas são, logo inimigos é que não são. Se entendem entre eles. São todos da mesma laia. E como tal estão metidos no mesmo saco. (SANTIAGO, 1991, p. 254)

O ódio homofóbico do delator faz com que ele estabeleça uma arbitrária relação entre homossexualidade e comunismo, numa tentativa desesperada de fazer Eduardo ser punido por sua conduta sexual. Fatalmente, o conhecimento sobre a sexualidade de Marcelo o teria levado à mesma atitude, num movimento de abjeção do homossexual em que ele é indesejável tanto para a esquerda, por significar a decadência da burguesia, como pela direita, por ser comunista. Num universo em que a identidade homossexual é fixada de acordo com a conveniência de sujeitos homofóbicos, é o segredo que poupa o jovem professor do pior. Silvano Santiago, em seu único ensaio dedicado centralmente à questão, “O homossexual astucioso: primeiras – e necessariamente apressadas – anotações” (2004), propõe uma forma de militância fora da reivindicação pública de uma identidade homossexual como defendida pelo modelo norte-americano. O homossexual, que ele chama de astucioso, escaparia de um afrontamento aberto e militar de forma mais sutil,

trabalhando necessariamente com a ambiguidade de comportamento, de linguagem, [...] não explicitando a própria condição foneticamente ou através de *buttons*, *slogans*, etiquetas etc., o homossexual malandro

deixaria também de explicitar a violência social contra si mesmo. (SANTIAGO, 2004, p. 201).

Neste ensaio, resultante de uma palestra proferida em 1999 na Brown University, portanto quatorze anos após a publicação do romance, Silviano Santiago se aproxima mais do comportamento das personagens de Caio em *Onde andará Dulce Veiga?* (como vemos em nosso próximo capítulo) que da sua personagem Marcelo. Certamente, o tempo da narrativa não permitiria essa militância “malandra”, escorregadia em que não se dava a assunção de uma identidade pré-determinada como homossexual a fim de se avançar na conquista de direitos e cidadania. Infelizmente para Marcelo não restava outra hipótese além do silêncio como estratégia de sobrevivência diante da homofobia alimentada tanto pelo campo político da esquerda quanto da direita.

O medo imposto pelo preconceito fará o próprio Marcelo relegar o sexo homossexual a um campo de abjeção. Após trair Eduardo passando a noite com seu amado Rickie, Marcelo tenta associar o garoto (e também o outro amigo de Eduardo, Vianna) à sujeira, como forma de amenizar sua atitude:

Fedido como todo gringo, um cêcê que sai de baixo! nem sei como você aguentou! Para mim foi um martírio [...]. Quem que aguenta? Só a sua amiga, a Viúva Negra. A outra até deve gostar de um cocozinho na hora H. (SANTIAGO, 1991, p. 240).

Essa não é a única associação que os sujeitos fazem de si mesmos enquanto abjetos. O próprio Eduardo se compara a uma casca de ferida que os pais tentaram arrancar. Contudo, malgrado o sucesso em livrar-se fisicamente do filho, sua existência segue como um espectro indelével: tanto Eduardo é um fantasma que ronda a família, do qual não podem se livrar, como o Brasil é um fantasma que persegue as personagens em seus exílios.

Convém esclarecer que não pretendemos descrever a Pátria como um deus *ex-machina* que assola seus filhos sem nenhum tipo de limite. Entendemos a nação como um construto discursivo, maleável dada a multiplicidade de identidades que podem ser associadas a ela. Nesta seção vemos isso claramente ao demonstrar a especificidade de cada personagem em seu exílio. Ressaltemos também que a relação nacional não se dá de uma forma passiva, pois a nação não é um agente autônomo que delimita a

identidade de seus membros. Pelo contrário, a própria metáfora de Eduardo ao se ver como uma casca de ferida a ser arrancada deixa claro o quanto os párias da nação, aqueles seres indesejáveis, homossexuais, comunistas, torturadores, são elementos tachados como abjetos, exteriores, mas numa exterioridade constituinte que denuncia a artificialidade da unidade nacional. A nação não é formada apenas pelos pais de Eduardo, a família tradicional e bem sucedida da zona sul carioca, ela também é formada, e principalmente, pelos sujeitos que estão à sua margem. Mesmo quando se tenta extirpá-los, eles ressurgem, como Eduardo o faz por meio da carta de Vianna que noticia o ocorrido. Se os pais, aqui um sinônimo da nação, se acreditavam livres do filho indesejável, ele ressurge enquanto memória, enquanto ideia que não os deixará livres mesmo com seu desaparecimento. Como uma verdade inextrincável desse complexo tecido social, os abjetos homossexuais são também a nação e o são dentro de uma pluralidade de sujeitos que desejam, além do amor livre, a guerrilha, a violência, a fé ou, até mesmo, o anonimato.

3.3 Eduardo ou Stella? Relações entre homossexualidade e feminino

Na seção anterior, vimos como se dá a relação entre a homossexualidade e o exílio das personagens centrais do romance *Stella Manhattan*. A partir de agora propomos uma reflexão sobre a associação que a obra faz entre a homossexualidade e o feminino. Recorremos novamente às ideias de Butler (2000 e 2013) e Foucault (1988) apresentadas em nosso primeiro capítulo para pensar essas duas instâncias como construções discursivas social e historicamente demarcadas.

Retomemos o desaparecimento de Eduardo. Como vemos, à exceção de Paco, os supostos amigos que compartilham a experiência da homossexualidade e exílio não trouxeram o acolhimento familiar que faltava ao protagonista. Atitudes como as de Marcelo e Vianna precipitam seu desaparecimento, que pode ser lido como uma forma de resistência a uma realidade sem alternativas viáveis, um ato simbólico que lega à narrativa um vazio como única resposta possível diante de sua fragilidade e impotência. Contudo, a atitude de Eduardo fará com que seu destino seja livremente interpretado pelas personagens que permanecem na narrativa, que tentam “dar conta ou apropriar-se do desaparecimento de Eduardo com fabulações destinadas a dar suporte a agendas pessoais, sexuais ou políticas, e assim continuar a oprimir Eduardo como outro.” (POSSO, 2008, p. 137). Para os guerrilheiros ele é um delator ligado à Ditadura. Para a

imprensa americana, um brasileiro homossexual e terrorista raptado pelos próprios colegas de aparelho. Para a vizinha que sempre o espionava pela janela, um portorriquenho terrorista.

Mas a apropriação que mais nos interessa agora é a feita pelas colegas de consulado. Se até então elas não haviam feito nenhuma menção à sexualidade de Eduardo, a partir de seu desaparecimento, surge uma associação entre ele e um certo comportamento visto como efeminado:

Terezinha: [...] Aquele jeitinho fingido dele não me enganava. Lembram quando ele deixou o cabelo crescer, lembram? parecia uma mocinha cheia de dengues.

Maria da Graça: Se passasse um batom nos lábios, calçasse uns sapatos altos, quem ia ver a diferença? ninguém. Que levava jeito, levava.

Terezinha: Punha uns brinquinhos nas orelhas, e podia ir se exhibir nessas boates entendidas do Village e fazer o maior sucesso.

Maria da Graça: estava perdendo tempo e dinheiro trabalhando aqui. Hoje já podia ser milionário. Não viu a história daquele ou daquela, sei lá, que foi para a França, dizem que um conde se apaixonou por ela, um nobre, pelo menos foi isso que disse a revista *Manchete*, e a *Manchete* não mente. (SANTIAGO, 1991, p. 260-261).

Fica evidente que a notícia sobre a homossexualidade da personagem, seu *outing* involuntário, autoriza as colegas a apropriarem-se da alteridade de Eduardo para atribuir-lhe uma série de traços até então invisíveis. Fica claro que elas reiteram uma norma sexual que prega a identidade homossexual como algo estável e atrelada ao feminino, ao gosto dos discursos médicos do século XIX que instauram a sexualidade como o dispositivo que conhecemos e que vigoram até hoje. Neste momento, o cabelo grande do rapaz é lido como um signo de sua efeminação, ainda que à época, as colegas de consulado o tenham aconselhado a cortar, pois “o que comentavam era o cabelo afro dele e os traços negroides, mais salientes é claro com a vasta cabeleira encaracolada, ‘parece até Pantera Negra’” (SANTIAGO, 1991, p. 29). Assim, Eduardo cortara o cabelo para parecer menos negro e não menos feminino, pois este signo não estava, ainda, atrelado a ele. O que vemos aqui é uma flutuação das identidades de gênero e raça, em que os sujeitos podem ser mais ou menos negros, mais ou menos femininos de acordo com as leituras que se fazem deles. Portanto, fica clara que a sexualidade dele é mais resultado de um comportamento cultural, de uma performance, que de um dado biológico como as colegas fazem questão de acreditar. Dá-se um conjunto de citações

sobre a identidade do outro de forma predominantemente arbitrária, mas que soa como natural a partir da repetição de uma norma sexual incorporada como fixa à nossa sociedade. Elas não percebem que, ao afirmar que bastava usar batom e saltos altos para tornar-se mulher, reconhecem a instabilidade da feminilidade e acabam negando-a como um dado fixo e não re-escrivível na ordem biológica dos corpos.

Contrariando a ideia de naturalidade dessa feminilidade específica, elas acreditam que Eduardo poderia se apresentar em boates “entendidas”, como um elemento exótico a ser apreciado pela situação fronteiriça de seu gênero, algo não imaginado para as figuras femininas que não estivessem associadas à trans ou homossexualidade. Ainda, a própria condição de fronteira implicaria uma disponibilidade sexual e afetiva desses sujeitos, como a história daquele ou daquela que migrara para a França para relacionar-se com um conde. O gênero a ser empregado pouco importava a Terezinha, convencida pela verdade construída para ela pela revista *Manchete*.

O caso das colegas de trabalho é emblemático do tratamento preconceituoso dado a sujeitos homossexuais por parte da sociedade, que tende a pensá-los através de identidades mais ou menos fixas associadas ao que seria uma inversão de gênero. Contudo, em *Stella Manhattan*, essa necessária efeminação do homossexual não se dá apenas por parte das personagens heterossexuais. Os próprios homossexuais da narrativa o fazem, seja reivindicando uma persona feminina para si, seja pensando o homossexual como um terceiro gênero, dissonante do masculino e feminino. Analisemos as implicações que tais comportamentos trazem às identidades desses sujeitos e as nuances que adquirem, ora se distanciando, ora se aproximando do discurso homofóbico das senhoras heterossexuais.

Retomemos a cena inicial do romance. Nela, Stella Manhattan está à janela, cantarolando e se exibindo. Embora a narrativa comece nos falando de uma personagem de nome feminino, os artigos e demais marcadores de gênero estão no masculino: “Stella inspira o ar poluído da manhã e expira ‘sauuuuuu-de’. E vai sendo tomado por um frisson nostálgico (...)” (SANTIAGO, 1991, p. 12). O texto segue nos falando dela cantando músicas de Ângela Maria, Dircinha Batista e Dalva de Oliveira enquanto começa a faxina do apartamento: “faz de conta que amarra um lencinho colorido da Azuma na cabeça para proteger os cabelos da poeira, fazendo turbante com o coque atrás; faz de conta que veste vestidinho de chita leve e sem mangas (...)” (SANTIAGO,

1991, p. 15). Durante a faxina, Stella dá lugar a Bastiana, outro *alter ego* que Eduardo inventa para si. Este é o nome da empregada da família no Brasil, única pessoa com quem ele teve contato durante os meses que ficou trancado em seu quarto, enquanto esperava ser desterrado. Aquela senhora negra e grande que afirmara também ter um sobrinho que..., e sem completar a frase acariciava o rapaz e sorria.

As duas identidades femininas que Eduardo se atribui podem nos fazer pensar na personagem como um homem que se traveste de mulher, ou como uma mulher transexual. Contudo o trecho citado acima deixa claro que ele se transforma em Bastiana ao apenas “fingir” vestir roupas femininas. Quanto a Stella, a narrativa é mais dúbia: “foi deixando Stella sair das quatro paredes do quarto, sair de casa, descer o elevador, andar na rua, conversar com as pessoas, desmunhecar (...)” (SANTIAGO, 1991, p. 21). Porém, a cena inicial em que Stella é vista como um homem pela vizinha deixa claro que ela seria mais uma performance do comportamento do protagonista que uma performance de seu vestuário e aparência. Vemos isso também na cena em que Marcelo e Eduardo conversam sobre o cenário político brasileiro: “Marcelo pergunta agora se Eduardo está a par do sequestro do embaixador norte-americano no Rio e Stella só de chata lhe pergunta ‘quando foi?’” (SANTIAGO, 1991, p. 179). Outra cena em que Eduardo e Stella convivem é quando ele e o amigo brasileiro vão ao bar Anvil’s e lá encontram Rickie: “Eduardo dá de cara com Rickie acompanhado de um coroa (...). Stella atrevida se aproxima de Rickie, ‘Hye!’ ‘Hye, Eddie!’” (SANTIAGO, 1991, p. 187). Fica claro que as pessoas se dirigem a Eduardo e o veem como uma figura associada ao masculino, mesmo que o narrador nos fale de Stella ao se referir a seu atrevimento. Assim, podemos pensar esse *alter ego* mais como uma representação de certo comportamento do protagonista que como uma identidade travestida ou transexual. Os outros sujeitos homossexuais da narrativa vão ter esse mesmo tipo de associação, como Paco, Lacucaracha, Marcelo, a Marquesa de Santos e Vianna, a Viúva Negra. Reflitamos sobre os motivos que levam às associações entre as personagens homossexuais masculinas e uma persona feminina e quais as particularidades que estas lhes trazem.

Inicialmente, verificamos que nenhuma das personagens é descrita na narrativa como vestindo roupas ou acessórios que em nossa sociedade sejam associados ao feminino, nem mesmo Paco, descrito sempre de forma estereotipada. A relação entre o cubano e os signos do feminino é complexa uma vez que ele mesmo pensa as “bichas”

como sujeitos diferentes de homens e mulheres. Vemos isso no trecho já citado na seção anterior, em que afirma que homem e mulher tinham uma relação consagrada por um padre, enquanto gays e prostitutas deveriam se apegar a algum santo. Ainda que o espectro militante que se firma nos Estados Unidos e alguns países europeus durante a década de 1960 reivindique igualdade entre heteros e homossexuais, ele não se encontra na narrativa. Nesse sentido, o cubano, por exemplo, aciona um modelo sexual geralmente associado à cultura rural de *plantation* que marca diversas sociedades latino-americanas. Nela, há uma polarização entre sujeitos homossexuais e heterossexuais numa confusão de identidade de gênero entre feminino e masculino, ancorada na misoginia. Neste sentido afirma Parker sobre esse homem efeminado:

ao frustrar o ajuste culturalmente prescrito entre sexo biológico e gênero social, ele sacrifica sua classificação adequada como homem e passa a ser conhecido como *viado* [originalmente do termo veado] ou uma *bicha* [literalmente verme ou parasita intestinal, mas também, de modo instrutivo, a forma feminina de bicho, e, portanto, um animal fêmea] graças a sua feminilidade inadequada. (2002, p. 56-57).

A atitude de Paco em identificar-se com esse campo de abjeção pode soar estranha, mas ela é certamente a demonstração de como sujeitos oprimidos podem internalizar e reproduzir o discurso que os inferioriza. Mesmo a percepção do amigo brasileiro sobre ele não seria capaz de romper com a ideia de uma identidade sexual fixa. Pelo contrário, Eduardo o vê como alguém que não se comportaria nem como homem ou mulher, um sujeito com uma ontologia própria, como fala Foucault ao explicar o surgimento da ideia do homossexual no século XIX. O seguinte trecho da narrativa ilustra claramente o que afirmamos:

E Paco não podia nem de longe imaginar que Eduardo o dava como exemplo perfeito de bicha assumida. Já se comporta como alguém que não é homem nem é mulher. Paco tem estilo. Um estilo que não chega a ser individual, só dele, mas um estilo que recobre, que é resumo e síntese dos gestos tão inventivos da classe. (SANTIAGO, 1991, p. 211)

Sobre essa inventividade inerente aos gays, Eduardo afirma a Marcelo que a principal característica deles à época é a busca de um estilo próprio, enquanto homens e mulheres heterossexuais apenas aderiam a estilos de vida pré-codificados. Por outro lado, aos gays cumpriria exercer constantemente sua imaginação para alcançar a liberdade: “a bicha tem que criar um estilo que acaba por ser a maneira como se encaixa

sem neurose e com sucesso dentro da comunidade que é obrigatoriamente heterossexual.” (SANTIAGO, 1991, p. 212). Assim, para ele, o devir homossexual seria um processo de construção dos indivíduos, o que contraria a ideia de uma identidade relativamente estável, nem masculina, nem feminina, como o brasileiro atribuiu a seu amigo. Quanto à estabilidade heterossexual, certamente o politicamente alienado Eduardo, ao afirmar tudo isto, desconsiderava as profundas transformações culturais em curso à época, que acabariam por redesenhar essa identidade diante dos novos valores que emergem com o movimento feminista, negro e homossexual.

Ainda que Eduardo entenda as atitudes do cubano como inerentes a uma identidade homossexual típica, o fato de seu outro amigo, Marcelo, se distanciar dos signos identitários assumidos por Paco, não o poupa de também ter sua sexualidade associada ao feminino pelo protagonista. Certamente Paco ocupa um extremo na narrativa, reiteradamente visto de forma estereotipada por seus exageros, sua extrema religiosidade e afetação que o levam, por exemplo, a enfiar uma tesoura numa Bíblia aberta para, seguindo os conselhos de uma mãe de santo brasileira, trazer de volta seu amante. Já Marcelo se encaixaria em signos opostos, como fazia ao usar bata indiana, barba e sandálias, bem ao gosto da cultura *hippie* de então. Porém, isso não impede que seja chamado de Marquesa de Santos por Eduardo, como faz quando discutem por conta do telefonema de Carlinhos:

Para, Marcelo, para, você não conhece Stella. Põe a boca no mundo e amanhã até o reitor da NYU sabe quem é a senhora Marcela Carneiro da Rocha, mais conhecida como a Marquesa de Santos, destruidora de corações imperiais, ou você não sabe que fiquei sabendo tintim por tintim da sua transa com aquele nobre alemão que arribou no Rio pelo carnaval. (SANTIAGO, 1991, p. 212).

Maldosamente, Eduardo associa o amigo à figura da mais famosa amante de Dom Pedro I, numa referência misógina à nobre cuja imagem liga ao sofrimento que as traições do imperador brasileiro causaram a sua esposa.

Quanto à última personagem analisável pela dualidade entre masculino/feminino, o coronel Valdevinos Vianna, ou Viúva Negra, carrega a particularidade de ser a única delas a “travestir-se”. Contudo, ao contrário do imaginado pela alcunha feminina, veste-se com trajes masculinos associados às práticas sado-masoquistas: casaco de couro, botas, quepe, camiseta preta, cinto com arrebitos prateados. A alcunha já lhe era aplicada no Rio de Janeiro quando, dirigindo sua

Mercedes preta, ele, um senhor barbudo de mais de cinquenta anos, procurava por sexo com jovens recrutas saídos do forte de Copacabana. Ironicamente, o apelido brasileiro se adequaria às novas práticas que adota em Nova Iorque, em que o fetichismo sadomasoquista serve de substituto para a terrível tortura que ajudara a instaurar no regime ditatorial, numa ligação entre sexualidade e política estabelecida pela narrativa.

Se observarmos as associações feitas entre as quatro personagens e a feminilidade, veremos que o fato de se chamarem no feminino soa muito mais como um certo humor tipicamente gay que como uma reivindicação de uma identidade feminina. De fato, nenhuma das personagens afirma considerar-se uma mulher, nenhuma busca vestir-se ou parecer como uma, tanto que Marcelo e Vianna ostentam signos masculinos como a barba. Já Eduardo fazia questão de se diferenciar de Paco ao acreditar que o amigo, e não ele, era um estereótipo do homossexual, mesmo que o próprio protagonista recorresse sempre a duas personas femininas ao falar de si. Acreditamos que as personagens se incluíam muito mais numa estética *camp*, por meio da performance exagerada de diversas características suas, que numa ideia de serem mulheres transexuais ou travestis. Neste sentido, Sontag (1964) nos diz:

[...] o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto Camp pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. (p. n/i)

Assim, Eduardo/Stella/Bastiana, Paco/Lacucaracha, Marcelo/Marquesa de Santos e Vianna/Viúva Negra podem ser lidos como personalidades exageradas, *camp*, performáticas de uma identidade gay ocidental que se formava nos grandes centros urbanos à época. Essa identidade, contudo, é plural, funcionando mais como um leque de muitas variáveis, fugindo de qualquer fixidez, como as diferenças entre as quatro personagens nos revelam. Ainda nesse excesso *camp*, tem-se a devoção de Eduardo às cantoras populares, como Ângela Maria e Dalva de Oliveira. Aparecem também outras “divas” internacionais, diante do cosmopolitismo de sua experiência, como Billie Holiday. Mas a cultura de massas vai ter eco em diversas outras nuances, além das mulheres, há espaço para o ícone gay Rock Hudson, quando Eduardo compara a beleza de Vianna à dele, ou mesmo astros não associados à cultura gay, como Bob Dylan,

James Stewart, Hitchcock, num interessante mosaico cultural da época em que se passa a narrativa.

Um aspecto que devemos ressaltar em relação ao feminino na obra é que ele é associado, pelo menos por Eduardo, a uma certa instintividade, e a valores como ironia, agressividade, ou mesmo uma ideia de desagregação social. Eduardo recorre a Stella para ameaçar revelar a sexualidade de Marcelo. Em várias passagens ele agride Paco ou o professor e eles reconhecem a atitude como partindo de Stella. Já a Viúva Negra traz uma ideia inerente de violência e morte, muito adequada a Vianna, mas necessariamente ligando os piores aspectos de sua identidade ao feminino. Por fim, o conflituoso relacionamento de Marcelo com um nobre alemão é comparado ao de D. Pedro com a Marquesa de Santos, vista como destruidora de “corações imperiais”, sem que se sopesse a responsabilidade do próprio imperador nos desdobramentos de seus relacionamentos extraconjugais, atribuindo qualquer dano apenas ao feminino. Assim, os signos da feminilidade são ligados a uma afetação e agressividade que contrariam um estereótipo de fragilidade e falta de masculinidade associada aos homens homossexuais. Vejamos se essas associações persistem quando analisamos a única mulher com centralidade na narrativa, Leila.

Esposa do reacionário professor Aníbal, ela não faz parte da trama política do romance tendo como foco sua vida sexual: “Leila não é apenas uma mulher, é um potro selvagem indômito e domado que nasceu no sertão de Minas e foi educada pelas freiras no internato do Colégio Santa Maria, na Floresta.” (SANTIAGO, 1991, p. 147). Avesa a interações sociais, ela gostava de passear pelo campo, sentindo o cheiro da natureza: “Leila deitada na terra à beira do rio, com o corpo tomado pelo cheiro selvagem da natureza ao seu redor, passou a mão pela vagina e sentiu uma sensação gostosa.” (SANTIAGO, 1991, p. 153). O narrador nos fala que ela possuía uma boneca que desmembrava quando sentia raiva, depois, arrependida, punha suas partes sobre a cama tentando consertá-la, informação que esclarecemos mais tarde.

Na vida com Aníbal em Nova Iorque, a sexualidade do casal se realizava de forma pouco ortodoxa. Em uma das cenas, Leila realiza um verdadeiro ritual diante do marido, masturbando-se, urinando em livros, rasgando-os, contudo ele permanece a maior parte do tempo perdido em divagações intelectuais. Ao percebê-la, ele tem uma ereção, mas a impede de tocá-lo. A realização do desejo não viria da interação física do casal. Leila parte em busca de sexo na rua, sob a guarda do marido, que a acompanha

com binóculos enquanto se masturba: “mais ela se distancia de Aníbal, mais se aproxima dele, pronta para encontrá-lo no momento em que suas mãos encontrarem o outro corpo e, naquele momento, estará tocando o corpo proibido de Aníbal” (SANTIAGO, 1991, p. 197). Desse modo, ela realiza o prazer voyeurístico do marido, que se satisfaz com o ritual de busca da esposa, sendo ela mais o mecanismo que propulsiona seu desejo que o objeto dele em si.

Na adolescência, os impulsos de Leila a levavam a desmembrar e rearranjar sua boneca, num jogo libidinal em que o objeto de sua ação tinha o corpo ressignificado à medida que era refeito. Na vida adulta, Leila se assemelha a essa boneca, numa referência da narrativa ao escultor alemão Hans Bellmer e a anatomia de suas bonecas, que tinham o erotismo reconfigurado por novos arranjos corporais. A adolescente tentava reconstruir o corpo do objeto de sua raiva a partir de suas instâncias emocionais variáveis. A boneca refeita não era igual à original, assim como a Leila raivosa que a desmembrava era diferente da Leila arrependida que a reorganizava. O epílogo do romance afirma que se trata de uma homenagem a *La poupée* de Bellmer e aos *Bichos* de Lygia Clark, duas obras artísticas marcadas pela experiência sensorial da reconfiguração de seu corpo a partir da intervenção do espectador, tendo como resultado novos significados que fugiam do controle deste. O epílogo afirma também que as personagens, assim como as duas obras de arte, são dobradiças. No jogo libidinal do casal, a esposa-boneca se revela dobradiça ao não assumir um lugar passivo de realizadora do desejo do marido-espectador. Ela reconfigura esse desejo, dobra-o, fazendo com que ele perca o domínio sobre o corpo de sua boneca e ela aja livremente a partir da tensão sexual instaurada pela distância física que há entre os dois. A limitação imposta pela cadeira de rodas é só um dos componentes desse jogo, em que o marido, que parece controlá-lo ao preferir não ser tocado, tem seu desejo reescrito pela boneca que flana nas ruas e oferece seu corpo para ser rearranjado numa relação ativa/passiva com algum estranho que mal sabe ser parte de um jogo voyeurístico.

O poder sexual de Leila na narrativa vai além dela mesma e de seu marido. A única mulher com destaque no texto também é a única pessoa que tem suas relações sexuais descritas. De fato, há um silêncio narrativo sobre as práticas homoeróticas. Stella inicia o romance lembrando a noite acalorada com Rickie, Marcelo dorme com o rapaz, mas o ato não é descrito, nem o é a longa noite de sexo de Vianna em que se dá o arrombamento de seu apartamento. Mesmo Paco e seus *sitios de atraco* são

mencionados, mas não enquanto os atos ocorrem. Tem-se então um homoerotismo mais referencial que descritivo. Tal escolha do autor pode soar estranha, mas é válido lembrar que, ao longo do romance, a narrativa silencia diversas vezes diante da homossexualidade. Desde o que de fato teria ocorrido com Eduardo no Rio de Janeiro, passando pela empregada que apenas afirma ter um sobrinho que também fez algo, mas não diz o quê, até a vida sexual das personagens.

Explicar porque se dá esse silêncio num romance homotextual pode ser possível por meio do próprio contexto da época em que se passam os fatos. Diante do preconceito que marca as relações homossexuais, os sujeitos muitas vezes eram obrigados a se calar quanto ao “amor que não ousa dizer seu nome”. O silêncio das personagens é uma demonstração do constrangimento que seu desejo causa, mas também é um sintoma do medo da provável discriminação que podem sofrer. Já a escolha do autor em ser mais explícito em relação a Leila que aos homossexuais pode ser entendida dentro de diversos aspectos. Um deles seria o mercadológico, para um romance publicado em 1985, escrito por um consagrado professor universitário num momento de refluxo da militância homossexual e expansão do estigma trazido pela AIDS. Independente das hipóteses aqui elencadas, a não representação das cenas de sexo homossexual não invalidam a projeção que o romance dá ao tema e o salto que ele representa na obra do autor que, até então, apenas o mencionara brevemente em um conto da coletânea *O banquete*, de 1970.

Outro aspecto da descrição sexual de Leila sobre o qual podemos refletir é a representação dela como um símbolo do feminino enquanto algo selvagem. Se pensarmos que o feminino e a homossexualidade ocupam as margens da sociedade masculina heterossexual, e que a associação do feminino às personagens implica sua inferiorização, podemos tomar a heterossexualidade do reacionário Aníbal como uma representante da ordem racional que a liberdade da mulher desestabiliza. A menina Leila que toca a genitália enquanto sente os cheiros da natureza remete a um arquétipo do desejo que acaba por se materializar nas outras personagens do romance. Já o ritual sexual da Leila adulta pode ser visto como mais um desdobramento do fetiche sexual que marca os demais. Se Paco se excita ao fazer sexo furtivo com estranhos, se Vianna precisa canalizar a violência política para o campo da sexualidade, se Eduardo fantasia afeto com o garoto de programa, Leila e Aníbal podem ser o casal que, diante da insatisfação com o sexo conjugal convencional, descobrem a liberdade do sexo anônimo

permitido pela metrópole. Assim, Leila é a escolhida para representar o desejo que atravessa toda a obra.

3.4 Raça, nacionalidade e homoerotismo em *Stella Manhattan*

Ao longo de nossa análise, temos pensado a relação entre homoerotismo e a nacionalidade das personagens exiladas como central para a compreensão de *Stella Manhattan*. Nesta seção, buscamos entender como esses temas se relacionam com a questão racial presente no romance. Numa primeira leitura, as menções à raça podem parecer secundárias para o entendimento da narrativa, contudo acreditamos que uma análise das nuances que a identidade das personagens adquire a partir de um enquadramento racial, voluntário ou não, revela o quanto os três aspectos estão interligados. O centro desta investigação será o protagonista Eduardo/Stella, mas ao longo do texto recorreremos às demais personagens para entender como a cor, a origem e a sexualidade delas é um determinante para sua experiência de latino-americanos exilados.

Mais uma vez recorreremos à cena inicial da obra, em que a vizinha, ao ver Eduardo se exhibir na janela, o denomina como um porto-riquenho louco. Como já dito, provavelmente a pele escura dele fez com que ela lhe atribuísse tal nacionalidade. Contudo a identidade racial da personagem não pode ser determinada sem alguma controvérsia. Retomemos outra cena já mencionada, em que Eduardo corta o cabelo após ser aconselhado por uma colega de trabalho que o cabelo de *hippie* não seria adequado ao seu posto. Na verdade, para as colegas, os fios grandes e encaracolados acentuavam os traços negros do rapaz, fazendo-o parecer um Pantera Negra. A cor de Eduardo parece de certa forma ser relativizada a partir de seu lugar social: se o ambiente de trabalho era racista, o incômodo com sua cor podia ser contornado com o controle de certos traços raciais, como o comprimento do cabelo encaracolado, por exemplo. Um interessante contraponto à forma como a cor de Eduardo é representada na narrativa está no contraste com a empregada Bastiana. Se a menção à cor dele se dá de forma mais sutil e deriva mais de uma interpretação do grupo de pessoas racistas a seu redor, a menção à empregada é bem mais crua e direta:

Lembra-se de sua amiga Bastiana, a cozinheira da casa dos pais, pretona, fortona, gordona, um zepelim, nunca tinha visto ela com um macho e, numa madrugada quente do verão carioca, ele viu ela num

terreiro da baixada fluminense esperneando, fungando e guinchando que nem epilético. (SANTIAGO, 1991, p. 23).

Note-se a brutalidade na descrição: a personagem muito gorda, forte, sem “macho” como se se tratasse de um animal e ainda tendo seu ritual religioso associado a um surto epilético. Fatalmente Eduardo a vê a partir dessa diferença, que se justificaria pelo nível social distinto das duas personagens, como se para ele a cor da mulher pobre fosse menos disfarçável que a sua de jovem rapaz de classe média alta da Zona Sul carioca. A encenação da diferença segue com a brincadeira de fingir uma discussão entre Stella Manhattan e a empregada enquanto ele faz a limpeza de seu apartamento: “[...] quando a Sebastiana dá a descarga, Stella vê sorridente a enxurrada d’água levar a sujeira, deixando a louça translúcida, e é então que Stella bate no ombro da Bastiana e lhe faz os maiores elogios pelo capricho com que tinha executado o trabalho.” (SANTIAGO, 1991, p. 24).

A abordagem do tema racial não é novidade na obra de Silviano Santiago, em seu primeiro romance, *O olhar*, de 1974, ao narrar a vida de uma esposa entediada e seu filho adolescente, o romance nos apresenta uma visão de pessoas negras como válvulas de escape para o desejo sexual das personagens brancas. Desde sua frase inicial “Só um negro é capaz de te satisfazer” dita por um enraivecido marido diante do supostamente exagerado desejo da esposa, até as fantasias dela com os trabalhadores braçais negros que frequentam a casa, passando pelo púbere filho e sua vontade de iniciar-se sexualmente com a empregada da família, também negra.

Dentro da perspectiva histórica brasileira, podemos pensar esse romance e a relação entre Stella e Bastiana como uma representação de estereótipos raciais e sexuais tradicionais em que o elemento negro está associado a uma imagem rústica e pouco civilizada se comprada com o componente branco. Em *Stella Manhattan*, esses estereótipos são atualizados numa relação hierárquica estabelecida entre os cidadãos brancos norte-americanos e os migrantes latinos, numa reelaboração dessa hierarquia para estender os preconceitos sociais e raciais aos exilados que quebrariam a equivocada ideia de unidade nacional. Curiosamente, Eduardo, ao mesmo tempo em que é vítima desses rótulos, também os mobiliza, num ciclo vicioso em que o sujeito discriminado incorpora e reproduz o discurso de quem o oprime.

Esse jogo ambivalente também está presente no Coronel Vianna. O homem atlético, alto, bonito, de olhos claros e “pouco latino na sua beleza *baby face*” (SANTIAGO, 1991, p. 24). Por conta de seu fetiche sadomasoquista, o militar passou a transar com “gente barra pesada e não enjeitava também negro ou porto-riquenho” (SANTIAGO, 1991, p. 55) e para realizar seu desejo sem ser descoberto resolveu alugar em nome de Eduardo um apartamento em um “bairro de negro drogado e porto-riquenho bêbado” (SANTIAGO, 1991, p. 55). A partir de seu preconceito, Vianna estabelece uma hierarquia entre si e essas pessoas na qual ocupa o posto mais elevado, vendo-as apenas como objeto de seu violento desejo sexual. Contudo, sua frágil hierarquia é desmantelada pela funcionária da imobiliária que lhes aluga o imóvel: “Quando eles saíram a judia ficou pensando que tinha entrado numa enrascada, só podiam ser *drug dealers, I bet. Latin-americans, they are all, that’s why they come to this country.*” (SANTIAGO, 1991, p. 55). Assim, o *status* que Vianna atribuía a si mesmo era rapidamente destruído pela mulher branca, judia e norte-americana e ele passava a ocupar o mesmo lugar de abjeção dos negros e porto-riquenhos que tanto discriminava.

Essa associação entre latinos/negros e drogas/promiscuidade é constantemente retomada no romance, assim como a ambivalente relação de apropriação desse discurso pelas personagens e a mobilização dele contra elas. Um exemplo é quando Eduardo tenta convencer Marcelo a acompanhá-lo a um bar gay a fim de que conhecesse o garoto de programa Rickie: “*blond hair, blue eyes, a true wasp*, como já não se faz mais nesta terra de judeus, negros e porto-riquenhos” (SANTIAGO, 1991, p. 182). Indignado, Marcelo revida: “não começa, seu racista, não continua falando mal dos pobres coitados” (SANTIAGO, 1991, p. 182), apenas para ser atacado pelo amigo: “racista é aqui ó, olha só quem fala, não pode ver uns olhos azuis que fica babando (...) e depois vem falar dos Panteras, dos Young Lords, boca pra fora, tudo da boca para fora” (SANTIAGO, 1991, p. 182). Ao final da noite, Eduardo desmaia embriagado e Marcelo, enquanto o ajuda, é obrigado a ouvir comentários xenófobos: “Deixou que entrassem por um ouvido e saíssem pelo outro. O pior nessas circunstâncias é dar atenção a eles, tentar responder ou mesmo contra-atacar.” (SANTIAGO, 1991, p. 182). O engajado intelectual Marcelo se cala diante do preconceito que o atinge, como se nada houvesse a ser feito para desconstruí-lo.

Apesar do silêncio neste momento, a emancipação das minorias terá voz na obra justamente por meio da militância de Marcelo e seus camaradas, que fundam o núcleo guerrilheiro nova-iorquino com a intenção de firmar diálogo com os Panteras Negras, com *Las Huelgas*, grupo de luta pelo direito dos camponeses americanos, e os *Young Lords* e sua defesa dos interesses dos porto-riquenhos. O primeiro contato a ser firmado seria com os Panteras Negras, durante um jantar em prol da causa oferecido por Felícia e Leonard Breinstein, em seu duplex na luxuosa Park Avenue. Ironicamente, o constrangimento do casal em contratar garçons negros para servir seus homenageados faz com que uma agência recrute para o trabalho latino-americanos residentes na cidade, entre eles um dos membros do grupo de Marcelo.

Já seu antípoda é a voz conservadora de Aníbal, que, durante conversa com o jovem colega, sustenta que negros se aproveitavam da culpa dos brancos para receber benefícios sociais enquanto se drogam e fazem filhos. E o que é pior: estariam ensinando o truque para os hispanos que, sem terem sido escravizados, queriam adquirir os mesmos benefícios dos negros: “O hispano quer chegar, se fazer de vítima do americano, só para aproveitar. Está mamando à custa do negro.” (SANTIAGO, 1991, p. 133). Aníbal não sustenta seu ideário preconceituoso apenas para Marcelo. Ao prestar informações ao FBI sobre o núcleo guerrilheiro e o adido militar, ele mimetiza a postura norte-americana dominante numa tentativa de, ao tentar se igualar aos investigadores, convencê-los: “O chefe muda de opinião, é dos nossos, o professor é um intelectual diferente, e começa a prestar mais atenção às suas palavras.” (SANTIAGO, 1991, p. 249). Esses mesmos agentes, ao tentar interrogar Eduardo no dia posterior a seu porre no bar, brincam sobre o fato dele não abrir a porta:

“Domingo pela manhã, é preciso dar tempo ao tempo”, e brinca para quebrar a monotonia da espera, brinca sem deixar que o rosto acompanhe a brincadeira: “*Those latins, you know, that’s all they think of.*” O mais novo pensa em gracejar perguntando ao chefe se só pensam em dormir ou se só pensam em sexo [...] (SANTIAGO, 1991, p. 249).

O preconceito dos investigadores é determinante para o olhar que direcionam para os migrantes/exilados que vão interrogar. Note-se que somente quando Aníbal demonstra proximidade com suas ideias é que eles passam a respeitá-lo. Já Eduardo, pelo fato de não abrir a porta em um domingo pela manhã, é julgado como mais um dos latinos que só pensa em sexo ou é preguiçoso. Sua imagem melhora apenas quando

convence os investigadores, ao mentir dizendo que pagava o aluguel do apartamento ocupado por Vianna para ajudar um pobre estudante conterrâneo: “o rosto do chefe se descontraí de verdade e deixa entrever simpatia pelo brasileiro, bem diferente dos outros latinos com quem tinha lidado. Especialmente os do Caribe.” (SANTIAGO, 1991, p. 220). Assim, mesmo a simpatia por Eduardo era mediada pelo preconceito nutrido contra aqueles que se encaixam nesse grande rótulo “latino-americanos”, rótulo este que comporta sujeitos díspares em termos de cor, origem ou sexualidade, mas que são unificados num mesmo olhar reducionista do colonizador preconceituoso.

A prisão por parte da polícia de Nova Iorque de um bêbado que fazia arruaça na porta de uma loja de bebidas, um homem negro que seria parecido com Eduardo, só ratifica o reducionismo desse olhar. Preso sem nenhum documento que comprovasse sua identidade, de longos cabelos encaracolados, pele encardida e barba por fazer, percebia-se que o homem tinha a pele mais escura que a de Eduardo e que não tinha nem sotaque, nem o que considerariam “aparência” de brasileiro. Mesmo assim, o homem permanece preso, especialmente após não ter respondido o interrogatório policial, por estar completamente fora de si, nem o ataque epilético que tem dentro da delegacia o livra da prisão, uma vez que o médico da polícia o classificou como “manha” para obter de volta a garrafa de bebida que havia sido confiscada. Sedado, é detido com outros presos e pela manhã é encontrado com a cabeça espatifada, numa morte classificada como suicídio, ainda que não houvesse prova alguma nesse sentido. O exame de corpo de delito conclui que antes de morrer, ele sofreu abuso sexual com requintes de sadismo por parte dos companheiros de cela, estando sua roupa íntima suja de sangue e esperma. As autoridades americanas decidem não comunicar o óbito ao governo brasileiro, uma vez que não se sabe se de fato se tratava de Eduardo ou não.

O trágico destino do bêbado nos leva a perguntar: quais os corpos que importam dentro dessa relação colonial e racista? Qual o valor do negro que sobre tutela do Estado é sexualmente violentado e encontrado morto? A suposta semelhança com Eduardo foi suficiente para que sua integridade física e sexual fosse violada, como se esta fosse um bem disponível em sujeitos tidos como abjetos por aqueles que os rotulam e controlam. Talvez destino melhor não tenha alcançado o protagonista. Quando ele desaparece são os discursos dos outros que contam sua história. Como já vimos, as colegas de trabalho instituem uma relação arbitrária entre sua identidade e o feminino. Já o guerrilheiro Carlinhos, extraditado com o restante do grupo, à exceção de Marcelo, acredita que

Eduardo foi o delator e que, em seguida, teria sido enviado pelo FBI para algum destino turístico como o Havaí, na condição de membro de algum programa de proteção a testemunhas: “Pois é, o dinheiro do povo americano paga agora plástica, hotel cinco estrelas, piscina, daiquiri e o escambau a quatro pro Eduardo. Coitado do Eduardo! como deve ter sofrido quando tosaram metade daquele nariz achatado no equador.” (SANTIAGO, 1991, p. 264). Vemos aqui a manifestação mais dura sobre a raça da personagem. Se antes ela era negociável, podendo ser controlada com um simples corte de cabelo, agora, com o ocaso do protagonista, não resta alternativa se não ver sua cor e os traços de sua controversa negritude escancarados num enredo racista por parte de seus delatores. A última palavra cabe à vizinha, que comenta com o marido sobre as notícias veiculadas pela imprensa de que o brasileiro seria comunista: “Marido: Por favor, me diga quem é comuna? Vizinha: The Puerto-rican you nuts.” (SANTIAGO, 1991, p. 275). Para ela o enredo de Eduardo termina como começa: com a indiferença às nuances de sua identidade. O olhar dos norte-americanos que prevalece sobre o protagonista e os demais exilados é o mesmo: ele indiferencia raça, sexualidade e nacionalidade periférica e as lança num campo de abjeção em relação à pátria colonizadora e branca.

3.5 Começo: o narrador homoerótico em *Stella Manhattan*

Ao longo deste capítulo, cujo foco central é a análise de *Stella Manhattan*, abordamos diversos aspectos que nele se destacam como raça, exílio e sexualidade. Nesta última seção, voltamos nosso olhar ao capítulo do romance denominado “Começo: o narrador”. Sucedendo ao segundo capítulo, findo no momento em que Vianna procura Eduardo após encontrar seu apartamento arrombado, dá-se uma interrupção do enredo e o narrador faz uma digressão sobre temas aparentemente estranhos à narrativa. Nesta seção, buscamos analisar o narrador do romance e sua digressão relacionando-os com a homotextualidade que marca o romance.

Junto ao título do capítulo há uma epígrafe com a citação de Gaston Bachelard: “A conquista do supérfluo proporciona uma excitação espiritual maior do que a conquista do necessário. O homem é uma criação do desejo e não da necessidade.” (BACHELARD *apud* SANTIAGO, 1991, p. 67). A primeira cena traz a dispersão do narrador ao deixar transbordar o leite que põe numa xícara. Numa reflexão sobre o desperdício, ele lembra de uma cena na Paris de 1978, em que quatro músicos fazem

seu som transbordar pela estação de metrô Odeon. Dentre eles, destaca-se um “mulato”, como designado pelo texto, retraído, gordo e mais velho que os outros três, que fazia as pessoas moverem o corpo de acordo com a cadência de seu instrumento: “explodia nele um acúmulo de energia que fugia da norma que satisfaz a necessidade.” (SANTIAGO, 1991, p. 71). Essa é a visão de arte presente na narrativa, como contraponto à referência que faz a João Cabral de Melo Neto, um poeta conhecido pela dureza de sua escrita: “o poeta quer dizer que o que sai da norma é desperdício de energia, é energia jogada pela janela dos maus resultados ou no lixo das boas intenções” (SANTIAGO, 1991, p. 70). Em contraposição, prevalece a ideia de que “arte não é e nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo” (SANTIAGO, 1991, p. 70) e esse desperdício está no som que inunda a estação de metrô ou no leite derramado pelo narrador desatento.

Esse desperdício é o que estará presente também em toda a narrativa. Sobre ela, Silviano Santiago, ao comentar os 30 anos do lançamento do romance, nos diz:

Paralelamente, há em *Stella Manhattan* a caracterização do homoerotismo como desperdício (de sêmen). Gasto improdutivo, conquista do supérfluo. Desejo, transbordamento e esbanjamento da libido. Excesso de energia e “desregramento de todos os sentidos” (para retomar o verso de Rimbaud). Eis o homoerotismo como elogio à Alegria e à Vida, para atualizar os conceitos nietzschianos. O gasto improdutivo coloca contra a parede dos bons sentimentos conservadores e religiosos a noção de promiscuidade, aceita até hoje para caracterizar o universo gay. (n. i.)

Assim, o desperdício que a homossexualidade representaria, em oposição à fertilidade heterossexual, e que também é visto na arte, é uma característica fundamental para a conquista da excitação espiritual. Daí as personagens exageradas em suas múltiplas performances: Stella que atua na janela para os olhos desconfiados da vizinha, Lacucaracha que performatiza seu gênero até não ser considerada nem homem nem mulher pelo amigo, Vianna que ritualiza seu desejo violento no fetiche sadomasoquista, Aníbal, o elo conservador da narrativa, que se masturba diante do teatro sexual da esposa em plena rua. Ou ainda Marcelo, e a força reguladora antidesperdício que o controla pelo medo de ser descoberto pelos companheiros de guerrilha, até que ele sucumbe ao desejo e trai Eduardo com seu amante Rickie. O próprio narrador se coloca entre os desperdiçadores de energia ao revelar seu desejo homoerótico, se imaginando “deitado ao lado de David numa tarde úmida de verão em 70 em Nova Iorque”

(SANTIAGO, 1991, p. 76). Assim, ele assume uma postura bem clara, associando arte e desejo sexual num horizonte libertário que marca a maioria das personagens.

Na seção seguinte do capítulo, a linearidade discursiva do romance novamente é quebrada e outra voz assume a narração. Trata-se da primeira pessoa a ter acesso às anotações sobre os músicos no metrô. Não fica claro se é um amigo do primeiro narrador, ou um amante, ou apenas uma digressão de sua consciência que busca controlar aquilo que incorpora à narrativa. Chamado pelo narrador principal de “primeiro leitor de merda” cabe a ele julgar o que o outro faz. Toda essa reflexão desafia a ideia de uma narrativa tradicional e denuncia a sua descontinuidade, deixando claro como é irregular o seu processo de construção. O controle da narrativa foge das mãos do narrador principal assim como ele não pode controlar o leite que extravasa os limites da xícara ou a música que se expande pelo metrô cadenciando o ritmo do caminhar das pessoas.

É nessa descontinuidade que o primeiro narrador retoma a escrita para fazer uma digressão sobre as diferenças entre países frios, em que as pessoas olham para o céu apenas para saber se está nublado, e países tropicais, em que há um deleite na observação das estrelas e da lua. O olhar objetivo dos países frios e ricos, como os Estados Unidos, faz com que acreditem seguir um caminho evolutivo em linha reta, distinto do seguido pelos dispersos povos de países quentes e pobres, como os da América Latina. Temos aqui uma reflexão crítica sobre as relações entre países chamados desenvolvidos e os chamados subdesenvolvidos ou em desenvolvimento. A questão está presente em toda a narrativa, mas neste capítulo possui a nuance de ser desenvolvida menos de forma ficcional e mais como um ensaio crítico do próprio narrador. A resistência latino-americana (a resistência de cidadãos como Eduardo, Paco ou Marcelo) se destaca quando o narrador conclui que a marcha à frente dos países ricos levava o mundo à ameaça nuclear: “(...) a decadência do mundo por incrível que pareça não é por causa dos povos preguiçosos e tropicais, mas da correria para frente que toma conta dos povos dos países frios (...)” (SANTIAGO, 1991, p. 91). Assim, os valores da moderna civilização são postos em xeque, desestabilizando a hierarquia imposta entre países economicamente desiguais.

As diferenças entre o mundo latino americano e a cultura americana são uma das bases do romance, uma vez que temos suas personagens migrantes e exiladas em conflito com o universo ianque. Diversas vezes essa e outras questões críticas se farão

presentes de forma mais explícita. Vemos, por exemplo, uma aproximação entre a voz narrativa e a de Eduardo num discurso indireto livre que demonstra a proximidade de ideias, como quando Paco e Eduardo discordam sobre os homossexuais que fazem análise e se tornam desinibidos: “Eduardo diz que isso é ser assumido, e isso é legal paca.” (SANTIAGO, 1991, p. 91). Contudo, o principal excerto a dialogar com as questões abordadas em “Começo: o narrador” está na discussão entre os professores Marcelo e Aníbal. Aqui, vemos que o jovem professor é a incorporação das ideias libertárias sobre arte e identidade desenvolvidas no capítulo excêntrico. Enquanto Aníbal representa a voz conservadora e autoritária que suporta os discursos que oprimem as personagens.

Ao visitar o velho professor, Marcelo elogia as gravuras geométricas e coloridas do alemão Josef Albers expostas na parede do apartamento, apenas para saber que foram escolha de Leila e que Aníbal preferia paredes brancas e letras impressas, enquanto desdenhava pintura e música como artes para preguiçosos:

Acostumei-me às letras impressas, ao contraste das palavras pretas no papel branco e ver cores me incomoda. Quanto mais viva a cor, mais distrai a atenção, mais induz ao devaneio abstrato. (SANTIAGO, 1991, p. 126).

O cerrado horizonte do professor não comportava a obra de Albers, embora fosse obrigado a conviver com ela suspensa em sua parede. Já Marcelo preferia ir além, se as cores do artista eram demais para o velho professor, ele preferia os *Bichos* de Lygia Clark, que interpretava como a junção entre a geometria do gravurista com a sensualidade das bonecas do escultor Hans Bellmer. A série *Bichos* trata-se de placas de metal ligadas por dobradiças, que permitiam ao espectador reconfigurar a obra até chegar a seu próprio resultado. Marcelo diz ao desinteressado Aníbal desejar incorporar esse mesmo contato tátil das esculturas a um livro em que o leitor

pegue as palavras com as mãos para que as sinta como vísceras, corpo amado, músculo alheio em tensão. Que as palavras sejam flexíveis, maleáveis ao contato dos dedos [...] que a polissemia poética apareça sob a forma de viscosidade. (SANTIAGO, 1991, p. 128).

A repulsa do anfitrião a suas ideias é clara, mesmo que o entusiasmado Marcelo não saiba que ele, quando adolescente, brincava com um amigo de interpretar literalmente expressões linguísticas: “*Vida de cachorro*. Seres humanos que andam com as quatro patas no chão. Não conversam. Quando abrem a boca é pra latir.”

(SANTIAGO, 1991, p. 162). Diante de concepção tão restrita de linguagem, em que se tenta encerrar as palavras numa semântica única e pré-determinada, a concepção de arte do jovem professor soava para o colega de profissão como uma imensa futilidade e perda de tempo, um desperdício para retomarmos a ideia presente no capítulo “Começo: o narrador”. A valorização do supérfluo, do desperdício, está muito próxima ao projeto de Marcelo de criar um livro tátil, está muito perto também dos sujeitos homossexuais e o que para os conservadores seria um gasto desnecessário de energia reprodutiva. Isso demonstra como o capítulo excêntrico está articulado ao conjunto da obra. Temos um narrador dobradiço, como um bicho de Lygia Clark, articulado à personagem Marcelo pela convergência de ideias. Dobradiço também por hora falar de si, hora falar das personagens e hora deixar de narrar sobre Eduardo/Stella e refletir sobre a crítica que norteia a narrativa. São diversas faces que se articulam e podem ser manejadas de forma diversa. Também são dobradiças as personagens, como dito ao final do romance, e como vemos nas múltiplas performances que são associadas a suas identidades, desde o jogo de nomes masculinos/femininos, à variedade de comportamentos sexuais e políticos.

Mesmo o conservador Aníbal pode ser visto como dobradiço diante da contradição entre a defesa ferrenha dos valores autoritários e a sua realização sexual fora de qualquer normatividade conservadora. São duas faces articuladas da mesma personagem, em que curiosamente se unem sexualidade e política: o delator que satisfaz sua libido voyeuristicamente, seja ao levar à prisão os guerrilheiros, seja ao ver a esposa beijar outros homens. Para ele há prazer tanto na vitória sobre o comunismo quanto na observação do corpo da mulher que desfruta de outrem. Já na obra, aparecem como similares o homoerotismo das personagens (e do narrador), a arte de vanguarda e a própria liberdade narrativa que une esses aspectos como uma valorização do supérfluo e do desperdício em busca da realização do desejo de suas angustiadas personagens.

CAPÍTULO IV

HOMOTEXTUALIDADE EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

Neste capítulo, analisamos *Onde andaré Dulce Veiga?* de Caio Fernando Abreu, observando como estão presentes no romance temas como o exílio, a partir do desaparecimento voluntário da personagem que nomeia a obra, as identidades sexuais e de gênero não fixas das personagens, especialmente o narrador que não se encaixa em modelos socialmente pré-estabelecidos. Analisamos também o discurso sobre a AIDS no romance, um novo tema para a homotextualidade a partir dos anos 1980, neste romance lido como uma metáfora para a solidão na metrópole contemporânea, a busca por si mesmo num passado idealizado ou num ambiente bucólico que nega a modernização autoritária que marca o Brasil de tempos de Ditadura. Analisamos ainda elementos da cultura pop presentes no romance, como a indústria cultural de massas, as relações entre raça, preconceito regional e sexualidade, percebidas como manifestações associadas à homotextualidade.

Para fundamentar nossa análise recorreremos à fortuna crítica sobre o autor e o romance, tendo sido necessário um recorte das fontes utilizadas por razões metodológicas, uma vez que localizamos um grande número de produções. Somente no sítio eletrônico da CAPES, por exemplo, a pesquisa retornou vinte e seis teses e dissertações sobre o romance. Já a pesquisa sobre o nome do autor nos fornece mais de duzentos resultados, por isso a necessidade de focarmos nos textos que estão mais ligados às ideias que buscamos desenvolver. Dentre outros textos listados em nossas referências, novamente recorreremos a Posso (2009) e seu estudo sobre homossexualidade e exílio nos dois romances que norteiam nossa análise. Leal (2002) fala da relação entre as personagens homossexuais e a metrópole urbana, cenário de *Onde andaré Dulce Veiga?*. A trajetória contracultural da ficção de Caio é analisada por Wizniewsky (2001), que serviu de referência para pensarmos a escrita numa perspectiva histórica. A leitura *queer* de Alós (2013) nos ajuda a pensar a subversividade presente na masculinidade das personagens e as implicações da fluidez de suas sexualidades. Três textos de Bessa (1997, 2002a, 2002b) refletem sobre as representações da AIDS na literatura brasileira e especialmente em Caio Fernando Abreu, tema que acaba por se tornar central em sua escrita. Já a presença do universo pop no romance é tratada por Souza (2011) a partir da paixão de Caio pelo cinema e a importância deste tanto para o

processo de criação literária quanto para a adaptação da obra do autor para este outro suporte artístico. Destacamos ainda a tese de Welter (2015) e sua reflexão sobre o passado que não passa na vida das personagens, a necessidade de acerto de contas com ele e de rearranjar a memória distorcida pelo trauma da Ditadura.

4.1 A trajetória da homotextualidade na narrativa de Caio Fernando Abreu

Em nosso capítulo anterior vimos que, até *Stella Manhattan*, o homoerotismo havia sido abordado na narrativa de Silviano Santiago apenas em um breve conto da coletânea *O banquete*, lançado quinze anos antes do romance. Já quanto à escrita de Caio Fernando Abreu, a presença do tema foi constante desde suas primeiras publicações. Ao pensarmos a homotextualidade do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, facilmente nos deparamos com a retomada de diversos temas, recursos narrativos ou mesmo personagens presentes em textos anteriores. Como já dissemos, certa continuidade pode ser vista dentro de sua obra, especialmente se considerarmos a centralidade que a abordagem do homoerotismo alcança nela. Nesta seção traçamos esse panorama histórico-literário a fim de compreender como o romance que analisamos é fruto desse percurso homotextual que marca a narrativa do autor.

Limite branco é o primeiro romance escrito por Caio, porém publicado em 1971, um ano após *Inventário do Irremediável*. Narra o cotidiano de um jovem que migrara da interiorana Passo da Guanxuma (mesma cidade do narrador de seu segundo romance e de outras personagens) para estudar na capital do estado, cidade que remete a Porto Alegre. O estudante em muito se assemelha ao autor, que passara pela mesma migração, desde Santiago do Boqueirão até a capital gaúcha. Ao longo de sua escrita, veremos várias semelhanças entre os narradores ou personagens principais e a vida do autor, ainda que não seja nossa intenção traçar um caráter autobiográfico de sua obra, uma vez que ela certamente vai muito além desse aspecto e engloba um olhar muito mais voltado para representar um espírito de época e o desejo de mudança de uma geração que se limitar à biografia de um único sujeito¹¹.

Em prefácio de 1992, vinte e cinco anos após a escrita original, Caio afirma que “é um romance de e sobre um adolescente no final dos anos 60. Naquela transição, no

¹¹ As relações entre autobiografia e ficcionalidade no autor já foram objeto de diversos estudos acadêmicos, entre eles destacamos a tese de Barbosa (2008), “*Infinitamente Pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”.

Brasil, entre o golpe militar e o fatal AI-5, um pouco antes do psicodelismo e do sonho hippie mudarem os comportamentos.” (ABREU, 2007a, p. 15). A narrativa intimista de Maurício, esse adolescente pré-contracultural, já traz dilemas sobre sua sexualidade. Ao lembrar de um encontro com amigos do pai, aos doze anos, ele relata o constrangimento com a conversa sobre sexo e o medo que a homossexualidade causava às figuras masculinas. Ao ser criticado por seu comportamento introspectivo e solitário, o pai o defende alegando a pouca idade, contudo isto é contestado pelo amigo: “Que idade, que nada. Sabe que do tamanho dele eu já tinha barranqueado todas as éguas da invernada? Toma cuidado, hein, senão é capaz de virar maricão.” (ABREU, 2007a, p. 99). Assim, a ideia da heterossexualidade compulsória é imposta ao garoto por meio da repulsa à homossexualidade, soando esta como mais abjeta que a zoofilia, prática vista como aceitável nos rituais iniciáticos dos homens da região. Em capítulo posterior, um trecho do diário do narrador nos revela suas duas desastrosas relações sexuais com mulheres, a primeira designada como “seca, ardida” (ABREU, 2007a, p. 105), já a segunda lhe causa nojo, tendo chegado a vomitar. Além disso, ele afirma que se masturbava, sentindo culpa após o ato, e que imaginava “certas coisas” que não se atrevia a escrever no diário. A solidão e sensação de deslocamento de Maurício faziam com que pensasse: “Falta, falta alguma que não sei o que é.” (ABREU, 2007a, p. 106). Esse sentimento de deslocamento da personagem segue presente nas demais obras de Caio Fernando Abreu, até mesmo em *Onde andará Dulce Veiga?* com seu protagonista em busca de si mesmo.

Publicado no auge da repressão política, *Inventário do Irremediável*, mantém o tema da solidão em diversos de seus contos e relata pessoas vítimas da repressão social e do preconceito, atingidas pela loucura e suicídio. Em “O ovo”, os habitantes de uma cidade estão presos dentro da casca de um enorme ovo. O narrador, cujo nome não é revelado, é um jovem que foi abandonado por duas namoradas, que preferiram casar com soldados. Como vingança, ele resolve convidar o afilhado da mãe, soldado da brigada, para pescar. O rapaz, considerado esquisito por ser delicado, aceita o convite. Durante a noite, no acampamento da pescaria, os dois acabam mantendo relações:

E de noite eu comi ele. Com gosto. Como se estivesse com o pau na bunda de todos os soldados da brigada do mundo. Ele nunca mais foi lá em casa, a minha mãe reclamava, parava ele na rua para perguntar por quê. Até que ele tomou formicida e morreu. (ABREU, 1995, p. 25-26).

Aqui a prática homossexual é vista como uma punição, uma inferiorização da masculinidade que humilha o sujeito passivo, daí ter sentido de “vingança” para o narrador, que perdera duas mulheres para soldados. O ato soa como uma recuperação de sua masculinidade, a partir da sujeição daquele que representava os homens que o haviam subjugado. Vê-se que as mulheres aparecem como mediadoras do desejo masculino, numa homosociabilidade em que elas são mais algo a ser possuído que o objeto do desejo em si. A perda delas implica em diminuição da masculinidade, mas subjugar alguém identificado com os machos raptos pode servir como mecanismo de reestabelecimento da força masculina. O sujeito passivo, nessa relação de abjeção ao feminino e ao dominado, em que mulheres são marcas de poder e não seres autônomos, acaba ocupando o espaço mais abjeto, que o leva à vergonha, ao ostracismo e finalmente à morte por não poder lidar com a humilhação de ter se submetido a outro homem. A masculinidade é então afirmada pelo desprezo aos signos que podem ser associados ao feminino.

Menos agressivo é “Meio silêncio”, conto abertamente homoerótico que narra o encontro de dois homens, também sem nome, em um bar. Sem falar nada, após trocarem olhares, os dois vagueiam pela noite cheios de medo e silêncio sobre seus sentimentos. A tensão causada por seu desejo é clara: “Mas era nos olhos, só nos olhos, que se fixava aquele mudo apelo, aquele grito. Nem sei. Aquela clara maldição.” (ABREU, 1995, p. 60-61). Ao final, os dois homens se abraçam em meio à noite fria. No romance central de nossa análise vemos como essa sensação de medo ao encontrar o outro se faz presente na relação entre o jornalista e seu desaparecido amado, Pedro. Vemos também como a associação ao feminino pode ser subvertida na personagem de Jacyr/Jacyra.

O volume de contos seguinte, *O ovo apunhalado*, escrito entre 1969 e 1973 e publicado dois anos depois, traz um novo elemento que vai se revelar central na escrita de Caio a partir de então: a experiência contracultural como norteadora dos sujeitos em busca de afeto. O autor diz que eles foram escritos em várias cidades, mas principalmente no Rio de Janeiro

do começo dos anos 70, com a coluna ‘Underground’ de Luiz Carlos Maciel no *Pasquim*, do píer de Ipanema, com as dunas da Gal (ou do barato), dos jornais alternativos tipo Flor do Mal. Tempo de dançadas federais. Tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. Tempo de Living Theater expulso do país, do psicodelismo invadindo as ruas para ganhar seus contornos tropicais. Tempos da

festa que causou essa rebordosa de agora, e primeiras overdoses (Janis, Jimi). Eu estava lá metido até o pescoço: apavorado viajante. (ABREU, 2001, p. 09-10).

A viagem alucinógena trazida pelas drogas está no conto que nomeia o volume, cuja epígrafe recomenda “Para ler ao som de *Lucy in the Sky with Diamonds* de Lennon & McCartney” (ABREU, 2001, p. 131), canção cujas iniciais fazem referência ao LSD, ácido lisérgico, droga usada, à época, para “expandir” a consciência de seus usuários. Ainda na epígrafe cita-se Clarice Lispector, principal inspiração literária de Caio: “Ao ovo dedico a nação chinesa” (*apud* ABREU, 2001, p. 131). Além de deixar clara sua influência, aparece a referência ao Orientalismo trazido para o Ocidente pela contracultura. As duas culturas, ocidental e oriental, estão presentes na narrativa lisérgica que ainda cita Goethe, Cleópatra, *Imagine* de John Lennon e a *Alice através do espelho* de Lewis Carrol. A alucinação também está em “O dia de ontem”: “A droga corria em meus adentros abrindo sete portas entorpecendo o corpo e fazendo cintilar a mancha escura no centro de minha testa.” (ABREU, 2001, p. 131). Essa mesma mancha escura aparece na testa das personagens do homoerótico “Iniciação”, em que o narrador se envolve com um alienígena que foge de seu planeta diante do extermínio iminente de todos que carregavam a marca. Os cérebros de seus portadores seriam libertados e estes “teriam uma vida total, e poderiam morrer de amor, se quisessem, ou não morrer” (ABREU, 2001, p. 115). O amor que mata, e a mancha que o caracteriza, ressurgem com novos significados em *Onde andaré Dulce Veiga?*, já no esteio da epidemia de HIV e da proximidade da morte trazida por ele e os sarcomas que marcavam a pele dos que o vírus infectava.

Como vemos, mesmo a perspectiva do sonho contracultural não traria à obra um tom menos pessimista. Em outro conto homoerótico, “O afogado”, a inviabilidade desse desejo se revela no repúdio social ao médico de uma pequena cidade, que cuida de um estranho que havia se afogado. O linchamento deste e o final em aberto com a entrada do médico no mar, em plena noite, deixam clara a intolerância social ao que existia entre eles, mesmo que não compreendessem o que sentiam ou que não tenham praticado nenhum ato libidinal explícito. Nesse conto, há um interessante recurso diagramático, a presença de duas colunas paralelas em que se desenvolvem simultâneos o relato do estranho sobre sua origem e os pensamentos do médico sobre ele. Os textos terminam com os dois de mãos dadas, preparados para “o grande mergulho no desconhecido.”

(ABREU, 2001, p. 94). Esse mesmo recurso está presente em *Onde andar Dulce Veiga?*, quando o narrador entrevista Márcia e toma conhecimento de sua tortuosa história, criando com ela uma identificação semelhante  que une o médico e o estranho em sua sensação de deslocamento.

Se em *Limite Branco*, a homossexualidade é um fantasma a ser afastado na vida de um jovem em formação, se em *Inventário do Irremediável* ela surge como uma forma de vingaa de um sujeito que se acredita heterossexual, se em *O ovo apunhalado* as referências a essa erótica são mediadas por metáforas, em *Pedras de Calcutá* ela passa a ser mostrada mais explicitamente. Lanada em 1977, já na esteira de uma lenta abertura política, a coletânea trará contos que mais uma vez misturam violência e homoerotismo dentro do tom negativo que marca a obra do autor. Nesse esteio, José Castello, ao prefaciar a edição de 2007 da editora Agir, nos diz que: “Seus personagens veem a vida como uma condenação ao sofrimento injusto,  indelicadeza da falta de sentido,  brutalidade que se esconde sob todo o amor,  indiferena que define as relaoes entre homens.” (in. ABREU, 2007c, p. 09).

É o que vemos em “Holocausto”, segundo conto do volume, em que um grupo de pessoas tomadas por dores, bolhas e piolhos, compartilham a mesma morada. Sem luz e com o desaparecimento do sol, elas queimam tudo que há na casa para se proteger do frio. Ao final de tudo, surge a ideia de um deles se queimar para aquecer os demais. O ato de desespero nada tinha de imolao, uma vez que com ele vinha a ideia de fim do sofrimento: “Depois achei que seria bom. Os piolhos morreriam queimados, as bolhas rebentariam com o calor, o fogo cicatrizaria todas as feridas. Os dentes não doeriam mais. Não nos falaremos, não nos olharemos dentro nos olhos.” (ABREU, 2007c, p. 22). A purificação pelo fogo surgia como uma hipótese de livrarem-se não são das dores, mas também uns dos outros, num universo sem esperana: “Eu tentei pensar em Deus, mas Deus morreu faz muito tempo.” (ABREU, 2007c, p. 22). A própria abjeção dos corpos, próximos uns dos outros, era compartilhada, por meio dos piolhos e bolhas e, ainda: “Se nos beijssemos trocaramos também os grandes animais sangrentos das nossas bocas” (ABREU, 2007c, p. 22-23). O beijo como veículo de troca de experiências ruins também aparece em *Onde andar Dulce Veiga?* quando o narrador delata involuntariamente Saul logo após ser beijado por ele. E, vinte anos depois, volta a beij-lo, agora um homem enlouquecido e de boca ptrida, como se o segundo beijo fechasse um ciclo entre as personagens.

Esse mundo de decadência, focado principalmente na subjetividade de suas personagens, encontra um contraponto em “Rubrica”, conto em que surge um elo com a conjuntura histórica, por meio das notícias lidas no jornal pelo narrador: “América-Latina dominada pelo militarismo” (ABREU, 2007c, p. 34), “Ácido arsênico caiu no mar do Japão” (ABREU, 2007c, p. 35), “Ainda falta redemocratizar o país” (ABREU, 2007c, p. 35), “Torturado até a morte o professor de sociologia” (ABREU, 2007c, p. 36), “Epidemia de raiva e meningite no interior” (ABREU, 2007c, p. 37), “Apunhalou sete vezes a mulher ao surpreendê-la nua com a vizinha” (ABREU, 2007c, p. 37). Nesses excertos, vemos as preocupações com a abertura política e com a precariedade da saúde pública conciliada às pautas contraculturais, como a ecologia e o feminismo. Novamente o homoerotismo não encontra viabilidade nas narrativas quando o desejo entre as duas vizinhas resulta em feminicídio. A repulsa a esse desejo segue em “Caçada” em que o próprio parceiro sexual apedreja o sujeito desejante. Quanto à inviabilidade do sonho da contracultura, ela está expressa em “Garopaba mon amour”, em que o narrador hippie é preso sem justa causa, torturado e xingado de veado imundo e maconheiro sujo pela polícia. Também em “Uma história de borboletas”, a bandeira da loucura como manifestação contracultural, em oposição à racionalidade autoritária do regime militar, mostra sua derrocada quando o casal gay acaba tomado pela loucura clínica, o quadro psiquiátrico que os leva à internação em um manicômio. O sentimento pessimista também está em *Onde andaré Dulce Veiga?* na metrópole decadente, permeada por tipos miseráveis, em que vivem as personagens.

Desse cenário pessimista das narrativas de Caio Fernando Abreu, nasce *Morangos mofados*, sua principal obra, que se propõe a refletir sobre o fracasso do sonho contracultural. Escrito em 1979, mas publicado apenas em 1982, o volume alcança repercussão imediata junto àqueles que, assim como o autor, viveram a utopia da década passada. Heloísa Buarque de Holanda, em crítica inicialmente publicada no *Jornal do Brasil*, diz: “Não há dúvida de que Caio fala da crise da contracultura como projeto existencial e político (...). Em *Morangos mofados* a viagem da contracultura é refeita e checada em seu ponto nevrálgico: a questão da eficácia do seu ‘sonho-projeto’” (in. ABREU, 2005a, p. 10). A decepção com o fracasso do sonho está em “Os sobreviventes”, segundo conto do volume, nele um ex-casal se reencontra no apartamento da mulher, hoje presa a um emprego de oito horas diárias, endividada para

pagar as prestações dos móveis refinados. Estando ambos longe de seus sonhos escapistas por liberdade, ela desabafa:

Podia ter dado certo entre a gente, ou não, eu nem sei o que é dar certo, mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo nem eu a lambar boceta, ai que gracinha nosso livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos todos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo *here comes the sun here comes the sun little darling*, 70 em Nova York dançando disco-music no Studio 54, 80 a gente aqui mastigando esta coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê? (ABREU, 2005a, p. 27).

As pautas contraculturais estão presentes no desabafo da personagem: os escritores que guiavam seus desejos de emancipação, as terapias alternativas e as drogas que se contrapunham à racionalidade da medicina tradicional, o orientalismo idealizado, a religiosidade não institucional contrária às opressoras religiões tradicionais, os astros regendo a vindoura era de Aquários. Tudo isso naufraga junto com o desejo sexual entre as personagens. Agora resta um estranhamento entre eles, uma sensação de mal-estar e falta de alternativa. Esse mal estar também é visto no narrador de *Onde andará Dulce Veiga?*, que prefere se isolar em casa a ter que encontrar velhos amigos, com os quais não se sente mais conectado.

Quanto ao homoerotismo, que assume cada vez mais sua centralidade na obra, a iniciação sexual do jovem recruta Hermes em “Sargento Garcia” é marcada pela violência e falta de afeto. Num quarto sujo de motel barato, o militar vocifera “veadinho sujo. Bichinha louca” (ABREU, 2005a, p. 92), enquanto tapa a boca de seu parceiro para que ele não grite. Melhor horizonte não encontram os amantes de “Terça-feira gorda” que, ao desfrutar da suposta liberdade sexual da festa carnavalesca, transam na areia da praia, apenas para, ao final, serem espancados por dezenas de pessoas. Sua tragédia remete à cena de *O ovo apunhalado* descrita anteriormente, ainda que naquela não tenha havido nenhum ato sexual explícito que incitasse a reação da turba algoz. Também em “Além do ponto”, o homoerotismo não se revela viável quando o narrador atravessa a cidade a pé, debaixo de uma chuva torrencial, para encontrar seu amado. No tortuoso percurso, ele idealiza como será aquele maravilhoso encontro, mas a porta da

casa do outro, que não abriria nunca, deixa claro que seu desejo não seria concretizado. *Morangos mofados* ainda nos traz “Aqueles dois”, um dos contos mais famosos de Caio Fernando Abreu¹², que mostra a implacabilidade da homofobia quando Raul e Saul, dois migrantes numa grande cidade, são alvos da repulsa dos colegas de escritório por conta de sua intimidade. Aqui, como em outros contos, não há ato sexual que justifique a repressão, mas novamente o meio social se incumbe de expulsar aqueles que considera divergentes, mesmo que por conta de um desejo apenas pressuposto. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, atenuado esse controle social pelo contexto democrático, a homoafetividade enfrenta seu novo obstáculo na ameaça da AIDS, que faz com que o amante do jornalista desapareça por medo de matá-lo com seu amor.

O tom negativo de *Morangos mofados* segue até o último conto, que nomeia o volume, tendo como epígrafe a letra de *Strawberry fields forever* de Lennon & McCartney. O título da obra é uma clara menção ao fim do sonho, profetizado por John Lennon anos antes. Se, para a geração contracultural, os campos estavam cobertos de morangos, estes agora estão podres, mofados como tudo aquilo que a juventude perseguia em seu projeto. Na narrativa, um homem solitário, de 35 anos, procura um médico para tentar curar o câncer que acredita ter, não no corpo, mas na alma. Mesmo reclamando de um crescente gosto de morangos mofados na boca, o médico lhe receita apenas um tranquilizante leve, que não é capaz de eliminar seu mal-estar. A angústia pelas ilusões perdidas, a tristeza que faz com que sequer tenha coragem de procurar por um disco dos Beatles em meio a suas coisas, o pênis flácido e sem desejo, o desgosto pelas drogas, tudo isso representa sua falta de perspectiva em relação ao mundo. Contudo, ao nascer do sol, observando os canteiros de cimento da sacada de seu prédio, ele sente o gosto de mofo desaparecer de sua boca e pensa: “será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos. Achava que sim. Que sim. Sim.” (ABREU, 2005a, p. 149). Assim, com um tom de discreto otimismo, a narrativa se encerra com a perspectiva de se reiniciar o projeto de vida, agora não mais coletivo, e sim individual. Caberia a esse homem encontrar o local onde poderia plantar seus novos morangos e fazer sua vida

¹² Em nossa dissertação de mestrado, intitulada *Homoafetividade e abertura política em contos de Caio Fernando Abreu* (2014), analisamos quatro contos do autor e como o desejo homoerótico é tematizado a partir do contexto da abertura política. “Aqueles dois”, presente em *Morangos mofados*, foi o primeiro dos contos analisados, seguido de “Pela noite” do volume *Triângulo das águas*. “Dama da noite” e “Os dragões não conhecem o paraíso” da coletânea homônima a este último conto completam o corpus.

seguir em frente, de conta ajustadas com o passado, que agora não lhe causava mais mal estar.

Esse discreto otimismo lançado pelo conto mais se assemelha a uma tênue luz cinza que, com certeza, ilumina a coletânea publicada no ano seguinte. *Triângulo das águas* tem como principal conto “Pela noite”, que narra a trajetória de dois migrantes de Passo da Guanxuma, Pêrsio e Santiago, perdidos numa noite paulistana. Após se encontrarem numa sauna, eles marcam uma saída e acabam por rever suas trajetórias de vida, desde a homofobia sofrida na cidade natal até os sonhos de uma vida adulta e livre na metrópole anônima. O conto apresenta um novo tema para a homotextualidade. Em sua trajetória errante, uma das personagens revela: “Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista tempo para nada. E da grande peste.” (ABREU, 2005b, p. 188). Trata-se da primeira menção à AIDS na literatura de Caio e uma das primeiras (se não a primeira) na nossa literatura. Em seção específica veremos as metáforas que a doença alcança nas narrativas do autor, especialmente em *Onde andaré Dulce Veiga?*, em que ela possui um papel central.

Ao final de sua noitada, com o dia já nascendo, após vários bares e muita bebida, após discutirem e se perdoarem, após um banho na chuva incessante, o casal se beija e resolve que deveria ficar junto. O conto, assim como “Morangos mofados”, se encerra ao amanhecer com a esperança no futuro. Se naquele temos um homem solitário que resolve seguir sua jornada, aqui temos um casal que descobre que pode trilhar um novo caminho junto. Assim, a homoafetividade enfim parece se tornar algo possível na escrita de Caio, sem o medo do ódio social que antes resultou em agressões físicas ou perseguições.

Pensando a narrativa do autor em conjunto, vendo uma continuidade na homotextualidade presente nos contos, podemos nos perguntar se agora, com as transformações trazidas pela democracia que despontava no horizonte, com a superação do falido projeto contracultural, poderemos ver as personagens do autor enfim viverem seu desejo de forma plena e sem medo. O intervalo de cinco anos entre esse desfecho feliz e o próximo volume de contos do escritor permite-nos pensar quais os caminhos seguidos por Pêrsio e Santiago após aquela noitada catártica: teriam sido felizes juntos? Ou seus desejos se revelaram inconciliáveis e acabaram por seguir seus caminhos solitários? O próprio Caio elucubra sobre o destino de suas personagens, como faz no

prefácio à edição de 1991, ao falar de Pérsio: “Entrar outra vez em contato com ele me deixou exausto. E preocupado com o que possa ter acontecido a ele, depois desses oito anos de vírus assassino e, certamente, muitos amores” (ABREU, 2005b, p. 13).

A resposta sobre os caminhos da homoafetividade na obra vem em *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, já no conto de abertura, “Linda, uma história horrível”. Nele, um homem adulto, separado do amado e com o corpo coberto de manchas de uma doença não nominada, volta à casa de sua mãe idosa, em Passo da Guanxuma, e a encontra em ruína, desde o tapete à porta de entrada, antes púrpura, depois vermelho, rosa e agora numa cor indeterminável. Dentro da casa, ele encontra a cadela Linda, velha e doente, as paredes manchadas de gordura, as xícaras sujas de nódoa e as janelas quebradas: “A pequena janela basculante, vidro quebrado. No furo do vidro, ela colocara uma folha de jornal. *País mergulha no caos, na doença e na miséria* – ele leu. E sentou na cadeira de plástico rasgado.” (ABREU, 1988, p. 15). A manchete revela um país em crise, desiludido após a volta da democracia, corroído por uma grave crise econômica, mesmo cenário social que vemos em *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Já seu protagonista não se encontra em um horizonte afetivo menos árido, como quando a mãe lembra que todos da família morreram sozinhos: “Tua avó morreu só. Teu avô morreu só. Teu pai morreu só, lembra? (...) E nem um neto, morreu sem um neto nem nada.” (ABREU, 1988, p. 17). A falta de descendência revela uma família que se extinguiria com o protagonista, condenado à solidão e à dor que a separação do amado lhe trouxe (novamente: a mesma dor do protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*). A mãe fala de quando foi a São Paulo e conheceu Beto, um rapaz educado de quem ela tanto gostara, que acreditava parecer com o filho, tendo o mesmo “jeito” dele. Surpresa ao saber que eles não se viam há tempos, ela pergunta o porquê, apenas para ouvir do filho: “Mãe – ele começou. A voz tremia. - Mãe, é tão difícil – repetiu. E não disse mais nada.” (ABREU, 1988, p. 20). Como explicar para a mãe idosa o amor que ele ainda sentia pelo outro homem? Como expressar a inviabilidade desse amor para aquela senhora solitária? A impossibilidade de comunicação entre mãe e filho ressalta ainda mais a solidão das personagens e a falta de horizonte afetivo para elas.

O destino do protagonista encontra paralelo no da moribunda cadela Linda, quando ele observa as manchas rosadas espalhadas pelo corpo dela, parecidas com as manchas que ele mesmo tinha, não cor de rosa, mas púrpura, espalhadas por seu peito e pescoço. Assim, à metáfora do retorno ao ambiente materno como lugar de conforto e

segurança a narrativa contrapõe a doença fatal e a certeza de que não há mais lar para voltar. Passo da Guanxuma não comportaria mais seus filhos e a eles restava errar pelo mundo, refugiando-se, por exemplo, na dura metrópole paulistana, cenário de tantos dos contos e de *Onde andar* *Dulce Veiga?*. A diferença a partir de *Os dragões não conhecem o paraíso* é que, se esse sentimento de perda, de deslocamento, já estava presente em diversos contos anteriores, ainda cabia ao protagonista de “Morangos mofados” sonhar em plantar novos morangos ali mesmo, ou parecia possível para Pérsio e Santiago, de “Pela noite”, tentar construir seu amor naquela cidade. Já em “Linda, uma história horrível” extingue-se essa esperança e ela é substituída pela permanente dor da perda.

Em “Dama da noite”, vemos como essa dor pode construir uma narrativa amarga. A personagem central, dotada de certa ambiguidade sobre seu gênero e sexualidade¹³, nos dá pistas de onde estariam os sonhadores das décadas passadas, quando lamenta chegar aos 40 anos sem filhos, casamento, emprego ou patrimônio. A ela resta esconder-se durante o dia e beber quase todas as noites no mesmo bar, à espera de algum dia finalmente encontrar o verdadeiro amor.

Os dragões não conhecem o paraíso traz ainda uma novidade na narrativa de Caio Fernando Abreu: se até aqui seus contos falavam da ansiedade diante de uma relação que se iniciava, ou da frustração de uma relação que terminou, alguns dos contos deste volume finalmente nos apresentam como seriam os relacionamentos em seu tempo presente. Uma exceção é “Caixinha de música”, de *Morangos mofados*, todavia o assassinato da mulher por seu companheiro deixa clara a pouca esperança no encontro afetivo. Obviamente, tratando-se do universo literário do autor, não podemos esperar que o sentimento de suas personagens diante desse amor em tempo presente seja menos conflituoso que o que sentem quando as relações estão por começar ou após terem terminado. Sem um horizonte positivo, os contos trazem a insegurança que é amar nesse mundo de sonhos destruídos.

E esse sentimento não é restrito às relações homoeróticas, como vemos em “Mel e Girassóis”, que narra a história de um casal heterossexual paulistano que se conhece nas férias, enquanto estavam hospedados num hotel à beira-mar. Os dois, tímidos, criam

¹³ Em nossa dissertação de mestrado, refletimos sobre essa indefinição do gênero e da sexualidade da personagem e sobre os efeitos literários os quais ela implica.

um vínculo representado por uma série de clichês sobre relacionamentos. Enquanto ela “escreveria um livro definitivo sobre A Sabedoria Que As Mulheres Ocidentais Conquistaram Depois Da Grande Desilusão De Tudo Inclusive Dos Homens.” (ABREU, 1988, p. 105), ele era “qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amir Klink” (ABREU, 1988, p. 106). O fim das férias leva-os de volta a suas rotinas solitárias na metrópole e o conto encerra com a incerteza se o seu amor poderá existir em São Paulo. Para eles, a volta à metrópole pode significar sua separação definitiva, ou apenas mais uma fracassada tentativa de encontrar o amor. A praia idílica parece ser o único espaço em que viver o afeto é possível, enquanto a metrópole traz em si todas as incertezas de seus muitos desencontros.

Já “À beira do mar aberto” nos lança no universo revolto de um sujeito apaixonado. As longas reticências que iniciam e encerram o conto nos dão a medida da angústia que marca a personagem por enfim experimentar o amor, como se fosse o texto apenas um excerto de todas as suas emoções, só um pedaço daquilo que ele sente e consegue expressar. E o que narra é o mar aberto, inquieto, em que suas emoções estão imersas, embora acredite que haja outro mar de outras águas claras, verdes, iluminadas pelo sol. Mas ele não tem acesso a esse mar, uma vez que o amado só fala sobre um mar cinza, do qual sopra um vento gélido. O amado também se recusa a olhar para o narrador enquanto fala “do mar, das velhas tias, das iniciações, dos exílios, das prisões, das cicatrizes, e em tudo que me contas pensando, suponho, que é teu jeito de dar-se a mim, percebo farpado que te escondes ainda mais (...)” (ABREU, 1988, p. 36). Vemos que se trata de alguém marcado por uma história de prisões e exílios, tema que nos remete às vítimas do regime militar brasileiro e podemos imaginar alguém que sobreviveu a isso tudo e agora se sente incapaz de amar, após os traumas que viveu. Sendo a busca por afeto algo urgente, o amado encontra-se entre a necessidade afetiva e o trauma de seu passado. O desejo de amar é então limitado por um passado que não se consegue superar. Esse imbróglia leva a uma relação conturbada em que o narrador, por vezes, mal suporta a presença do outro, tem medo do que sente, mas acredita ser incapaz de não se entregar. Como se tragado pela correnteza desse mar revolto, como se não houvesse alternativa a não ser mergulhar numa relação destrutiva, alimentada por uma grande sede que não cessa, ele diz:

[...] me enveneno ainda mais quando não vens e ninguém então me sabe parado feito velho num resto de sol de agosto, escurecido pela

tua ausência, e me anoiteço ainda mais e me entrego tanto quando estás presente e novamente me tomas e me arrancas de mim... (ABREU, 1988, p. 37).

A impulsiva entrega entre os amantes não lhes traz felicidade e sim sofrimento e incerteza que os leva a usar máscaras, até que tudo o que escondem “cresça feito célula cancerosa para quem sabe explodir em feridas visíveis indisfarçáveis.” (ABREU, 1988, p. 39). Essas narrativas de falência subjetiva nos levam até o romance seguinte, *Onde andarás Dulce Veiga?*, e suas personagens que não têm alternativa a não ser buscarem a si mesmas no passado, tendo como mote a cantora desaparecida há duas décadas.

4.2 *Onde andarás Dulce Veiga?*: um breve resumo

Narrado em primeira pessoa, o romance nos apresenta em sete capítulos uma semana da vida do protagonista, cujo nome não é revelado, um jornalista que se aproxima dos quarenta anos, pobre, migrante de Passo da Guanxuma, pequena cidade fictícia do Sul do país, que vive em São Paulo. Após meses isolado no apartamento que herdara da ex-companheira Lídia, situado num prédio decadente do centro da cidade, habitado por tipos urbanos como michês argentinos, uma mãe de santo e seu filho transexual, idosas fãs de novelas, ele consegue emprego em um jornal de apelo popular, *Diário da Cidade*. Sua primeira matéria é sobre o grupo de rock feminino Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas¹⁴. Elas haviam feito uma versão da música *Nada além* da desaparecida cantora Dulce Veiga, o que leva o jornalista a descobrir que Márcia era filha dela. Posteriormente, a vocalista conta sua história, após o sumiço da mãe ocorrido há aproximadamente vinte anos, a infância entre as casas das avós paternas, uma em Copacabana, outra em Alto Paraíso do Goiás, sua adolescência em Londres, onde se envolve com drogas pesadas, conhece Ícaro, um ex-namorado já falecido, e Patrícia, empresária da banda com quem mantém um relacionamento afetivo.

O encontro com a jovem reativa as memórias do jornalista sobre o desaparecimento de Dulce, na noite do que seria seu primeiro grande show: a entrevista

¹⁴ Ainda que em menor intensidade que *Stella Manhattan*, o romance de Caio traz subtextos para os nomes das personagens. O nome da vocalista e da banda, por exemplo, ao mesmo tempo em que fala da felação, o ato de excitar o pênis com a boca, remete à ideia da vagina como um órgão capaz de morder e castrar o órgão sexual masculino. Assim há uma dubiedade no nome, ao mesmo tempo em que excita o homem, ameaça-o. Já o nome de Dulce Veiga, a cantora que a tantos encantara, significa “doce” em espanhol e Filemon, nome do rapaz que é beijado instintivamente pelo narrador, significa “aquele que ama” ou “o que beija”.

que fizera com ela dias antes, sentada numa poltrona verde enquanto a filha ainda bebê chorava no quarto. A emoção do reencontro com a história da cantora leva o narrador a ter alucinações, vendo-a pelas ruas de São Paulo, sempre fugindo dele e desaparecendo sem deixar vestígios. Na segunda dessas alucinações, no dia seguinte à conversa com Márcia, a personagem persegue o fantasma da cantora até o terraço do edifício Itália, icônico prédio do centro da cidade. Lá ele encontra o pianista que tocava com ela, Pepito Moraes, também ex-amante e uma das figuras saudosas por Dulce. Pepito lamenta o desaparecimento, o grande sucesso que, acredita, teriam alcançado juntos e revela a existência de outro ex dela, Saul. Mesmo que o nome pareça familiar, o narrador não consegue lembrar quem é, assim como não se lembra de seu segundo e último encontro com a cantora.

A notícia do parentesco faz com que o editor do jornal encomende ao narrador um perfil sobre Dulce. O texto alcança grande repercussão e o aproxima de personagens do passado da cantora. Uma delas é Alberto Veiga, ator, ex-marido, já separado à época da fuga, pai de Márcia e agora ocupado em montar uma versão explicitamente gay de *O beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues. Outra pessoa que aparece é Rafic, de origem turca e dono do jornal, que resolve pagar para que o jornalista procure Dulce Veiga. Essa retomada do passado faz com que o jornalista lembre-se de Pedro, o ex-namorado, único homem com quem manteve contato afetivo-sexual em sua vida e que sumiu abruptamente, assim como a cantora. A confusão que se instaura na vida do protagonista faz com que ele se consulte com a vizinha Jandira, mãe de santo que joga os búzios, garantindo que ele conseguirá encontrar a pessoa que procura. Jandira é mãe de Jacyr, adolescente “mulato”, como definido na narrativa, e que, apesar da pouca idade, alterna suas vestimentas entre masculinas e femininas.

Na noite do show de estreia das Vaginas Dentadas, Patrícia, empresária da banda, em desespero, procura o protagonista, para avisar que Márcia desaparecera. Ela sugere que a vocalista poderia estar numa velha casa do Bom Retiro, na qual ia com frequência. Lá chegando, o narrador se depara com Saul travestido de Dulce Veiga, sentado na velha poltrona verde dela, enquanto Márcia lhe injetava alguma droga na veia. Neste momento ele se lembra do segundo encontro com Dulce, quando se dirige ao apartamento dela no centro de São Paulo para complementar dados para a matéria que fazia. Na ocasião, Saul estava presente, tenso enquanto arrumava uma mala às pressas, ele abruptamente beija o narrador. Este, ao deixar o imóvel, depara-se com

agentes do DOPS no corredor do prédio e, ao ser questionado sobre onde estaria o guerrilheiro, indica em qual apartamento o amante de Dulce se encontrava, mesmo sem saber de suas atividades clandestinas. Márcia revela que Saul havia sido preso e torturado pela Ditadura, sequelado pelos maus tratos, estava só no mundo, e tinha passado a acreditar que era Dulce Veiga. Neste momento a vocalista faz uma revelação: Ícaro, seu ex-namorado havia morrido de AIDS e também ela estava doente. O narrador toca seu pescoço, cheio de caroços nos gânglios. Nesse momento, a narrativa revela que ele também tem a doença e que Pedro fugira ao se descobrir doente, por medo de “matá-lo com seu amor”.

O próximo passo na busca por Dulce é ir ao Rio de Janeiro, encontrar Lilian Lara, atriz, melhor amiga e secretamente ex-amante da cantora. Ela revela que o verdadeiro pai de Márcia era Saul, mas que Alberto cuidara da menina, já que o pai estava preso e a mãe desaparecida. Outra surpresa para o narrador é que Patrícia é filha de Lara, mantendo em segredo para a mãe seu relacionamento em São Paulo. Retornando à cidade, em outro show das Vaginas Dentadas, a vocalista abandona o palco para socorrer Saul. O narrador a segue em um táxi e descobre que ela havia ido até a casa de Rafic em busca de ajuda. Assim, ele descobre o vínculo entre as personagens e resolve ir até a casa em que ficava Saul, antes que a filha dele lá chegasse. O narrador encontra a casa totalmente destruída, à exceção da poltrona verde, e o ex-guerrilheiro sozinho e em completo surto. Perguntado sobre onde estaria Dulce Veiga, ele afirma que ela está viva, porém muito longe e pede um beijo ao narrador. A cena de décadas atrás se repete, desta vez com um Saul decrepito e de boca purulenta. Após o beijo, novamente perguntado sobre a cantora, ele aponta para a poltrona e diz que ela está ali. O jornalista revista a poltrona e ao retirar seu assento, descobre o diário dela. Ele foge da casa ao ouvir a ambulância que chega com Márcia, para levar Saul ao hospital. A leitura do diário revela que Dulce se sentia angustiada em relação à pressão que sofria para que alcançasse o sucesso e que ela se correspondia com um certo Deodato, líder de uma comunidade em Estrela do Norte, no interior do Brasil. Revela também que ela havia deixado Rafic para ficar com Saul, que o turco a ameaçava desde então, chegando mesmo a agredi-la fisicamente. O empresário prometeu investigar Saul e destruir o show de estreia de Dulce, o que justificaria sua fuga após a prisão do amado.

O protagonista resolve então ir a Estrela do Norte. Lá, vai até o endereço de Deodato, a mulher que o atende informa que ele morreu e mente ao dizer que não conhece Dulce Veiga. O jornalista resolve ir embora e, no caminho de volta, ouve a voz da cantora vindo de uma churrascaria. Ele finalmente a encontra, agora uma mulher de cabelos brancos, assiste a seu show e, ao final, tendo ela se lembrado do encontro vinte anos antes, o convida para irem juntos até sua casa. Ele conta todos os fatos que o levaram até ela, mas Dulce mal lhe responde, faz uma massagem em seus pés e lhe dá o chá do santo daime. Após o transe, o jornalista vaga pela casa da cantora e encontra as cartas de Márcia para ela. Ou seja, a filha sabia o paradeiro, mas manteve em segredo para poupar a mãe dos seus fantasmas do passado.

O protagonista se despede da cantora, ganha de presente um gato chamado Cazuzza e ela o deixa à vontade para contar ou não sobre o encontro, pedindo apenas que deixe claro o quanto ela é feliz longe de tudo. Eles se despedem e, no caminho ao olhar para trás, ele vê Dulce acenando e gritando o nome dele.

4.3 Exílio e homoerotismo em *Onde andaré Dulce Veiga?*

Ao pensarmos as relações entre exílio e homoerotismo em *Stella Manhattan*, vimos personagens presas à nação de origem, mesmo distantes geograficamente dela, e presas também a um passado do qual tanto gostariam de se desvencilhar. Já em *Onde andaré Dulce Veiga?*, veremos como o exílio pode adquirir novos significados quando as personagens se sentem desterradas em seu próprio país e, em vez de se afastarem do passado, veem recuperá-lo como alternativa de sobrevivência.

Retomando a ideia de nossa seção anterior, a continuidade da representação do desejo homoerótico na obra de Caio Fernando Abreu nos traz até seu segundo romance e suas personagens deslocadas em relação à realidade que as cerca. Trate-se da reiteração de um tema presente ao longo da obra e que, aqui, adquire novas nuances devido ao fôlego da narrativa romanesca em relação aos curtos contos que são predominantes na escrita de Caio. *Onde andaré Dulce Veiga?* é o último lançamento de grande escala do autor, em seguida ele vai se dedicar à reedição dos livros anteriores, aos três contos da coletânea póstuma *Estranhos estrangeiros* e à edição de *Ovelhas negras*, conjunto de contos escritos ao longo da vida e não publicados, sendo a maioria anterior a 1990, ano de lançamento da romance que ora analisamos.

Além da reiteração de temas já ficcionalizados anteriormente, vemos também a personagem Dulce Veiga finalmente assumir seu lugar de protagonismo narrativo. A cantora é mencionada em outras obras, tanto de Caio quanto de outros artistas. Originariamente, ela é uma personagem secundária no romance de Marques Rabelo *A estrela sobe* (1933). Caio entra em contato com ela por meio do filme homônimo de Bruno Barreto (1974). Na película, tratava-se de uma cantora interpretada por Odete Lara, que cantava a canção *Nada além*, mesma canção da Dulce do romance de Caio. Ela era amante de Leniza Meyer, interpretada por Betty Faria, e o romance das duas, diante do conservadorismo da época, acaba por destruir a carreira desta. Na vida real, Odete Lara, atriz de grande sucesso nos anos 1970, acaba por se converter ao budismo e se exilar em um sítio em Nova Friburgo, cidade serrana do Rio de Janeiro. Ou seja: a intérprete de Dulce no cinema, assim como a personagem do romance, também parte para um autoexílio.

Entre as menções a Dulce nos contos de Caio Fernando Abreu, destacamos algumas. Em “Pela noite”, enquanto aguarda Pérsio se arrumar, Santiago acha um disco da cantora na sala. Já em “Uma praiazinha de areia bem clara, na beira da sanga” de *Os dragões não conhecem o paraíso*, o narrador conta, em carta a um primo, que seu único luxo ao viver em São Paulo “têm sido os discos de Dulce Veiga que fico catando nas lojas, já tenho quase todos (...)” (ABREU, 1988, p. 87). Em “Introdução ao Passo da Guanxuma” de 1990, mas publicado apenas em *Ovelhas negras*, o narrador relata que Dulce havia nascido lá e que a última vez em que passou pela cidade foi para realizar um aborto, sem nunca mais retornar. Curiosamente, o romance não deixa clara a origem da cantora. Já Passo da Guanxuma é a cidade de origem do jornalista anônimo, assim como de Pérsio e Santiago de “Pela noite”. Ela aparece nos três contos ora mencionados, assim como no já citado “Linda, uma história horrível”, dentre outros. O autor explica, na epígrafe de “Introdução ao Passo da Guanxuma”: “Em outras histórias, voltou a aparecer o Passo, até que assumi a cidade, um pouco como a Santa Maria de Juan Carlos Onetti” (ABREU, 2002b, p. 64), numa referência à cidade ficcional que perpassa a obra do escritor uruguaio. Passo da Guanxuma é uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul e em muito remete à Santiago do Boqueirão, cidade natal do autor.

As personagens ao longo das narrativas têm algo mais em comum que terem vindo da mesma cidade, elas frequentemente vivenciam práticas homoeróticas, mesmo

que não se identifiquem como homossexuais, e se sentem presas entre o desejo de voltar à cidade e a impossibilidade de realizá-lo. Assim, uma vez exilados, cabe a elas procurar por um novo *domus*, um novo espaço em que possam se sentir em casa, em que possam viver seu desejo longe da provinciana terra natal, como faz o jornalista do romance. E sua busca se dá em meio a um mosaico que funde literatura e o universo pop do cinema, música, telenovelas, em um mesmo horizonte cultural. Inicialmente o romance é dedicado a todas as cantoras do Brasil e à memória de Nara Leão, cantora falecida um ano antes de sua publicação. Bem ao gosto da cultura homossexual, as cantoras são referenciadas como divas, tanto as ficcionais Dulce Veiga e Márcia Felácio, quanto as reais Billie Holiday, Maysa, assim como atrizes, Marilyn Monroe, Kim Basinger, Débora Bloch, etc. Há também espaço para cantores alternativos, homossexuais ou andróginos, como Jim Morrison, Prince e Cazusa, este vitimado pela AIDS no mesmo ano de lançamento do livro. Vemos um constante jogo de referências que convida o leitor a montar esse quebra-cabeça de cultura pop, aproximando-se da narrativa. Certamente esse jogo está presente ao longo da obra do autor, mas o romance, em seu fôlego de longa narrativa, cede espaço para que essas referências se proliferem.

O subtítulo: um romance B, também dá pistas de suas pretensões, ao remeter ao lado B dos discos de vinil, geralmente dedicados a canções menos comerciais, ou aos filmes B e suas produções de baixo orçamento. É nesse mundo da “baixa” cultura, que *Nada além* vai despertar a memória narrador sobre Dulce Veiga. A música havia sido gravada pela cantora desaparecida e, agora, havia sido regravada por sua filha Márcia Felácio, juntamente com sua banda, as Vaginas dentadas. *Nada além* era e não era a mesma canção, algo nela se preservava ao ponto de permitir que o jornalista se lembrasse, após algum esforço, de Dulce, mas também sua nova versão revelava o mundo em que ela renascia:

Distorcida pelo arranjo que lembrava um vento radioativo soprando dentro de uma catedral gótica, acelerada, gemida e urrada, completamente diversa do tom sereno que tivera um dia, poluída pelos uivos contaminados da guitarra e as batidas imitando explosões longínquas [...] (ABREU, 2007b, p. 32-33)

Ao som distorcido da nova versão, somava-se o cenário apocalíptico do clipe que ele via ser gravado: “um cenário de papelão pintado reproduzindo edifícios em ruínas cercados por enormes latas de lixo quase do tamanho deles.” (ABREU, 2007b, p.

30). E prevalecendo sobre a cena, a voz de Márcia: “aquela voz de vidro moído, áspera e aguda, girando dentro de um liquidificador, nem feia, nem desafinada, (...) dava a impressão de sair do fundo de ruínas atômicas” (ABREU, 2007b, p. 32). A música em nada lembrava a suavidade da MPB cantada por Dulce, acompanhada pelo piano do saudoso Pepito Morais. Ela rompia com o idealizado passado da personagem e agora representava um mundo distópico, de sonhos falidos e da ameaça da AIDS.

Não à toa a banda fazia sucesso junto ao público jovem, que se identificava com aquele universo:

uma legião de replicantes, clones fabricados em série, todos de preto ou roxo, correntes, crucifixos, vendas nos olhos, tatuagens, cabeças raspadas, descoloridas, arrepiadas como cristas geométricas, assimétricas, tingidas de verde, vermelho, violeta” (ABREU, 2007b, p. 181).

O excerto faz menção ao filme *Blade Runner*- o caçador de andróides (1982) de Ridley Scott e seu universo pós-apocalíptico de metrópoles destruídas e robôs humanoides perseguidos pela personagem de Harrison Ford. Assim, ao universo da musa sessentista e sua doçura que comportava os sonhos do narrador, sobrepõe-se um mundo caótico e sem esperanças. Destoante dele está o jornalista vestido de branco, o mais estranho dentre todos, que confessa ser “mais do tempo que Maria Bethânia sacudia pulseiras no ar, recitando Fernando Pessoa.” (ABREU, 2007b, p. 181).

O jornalista não cabia nesse novo mundo, cheio dos

ecos-rimbaudianos-de-uma-geração-que-em-meio-à-ruína-de-todas-as-ideologias-filtrou-suas-desilusões-atraves-de-gritos-agudos-e-acordes-distorcidos-na-falta-de-harmonia-característica-da-agonia-deste-fim-de-milênio. (ABREU, 2007b, p. 137).

Ele encontrava-se preso ao passado e a seus sonhos, agora enterrados. Procurar por Dulce surge como uma forma de retomá-los já que, se não havia espaço para ele nessa urbe decrépita, também não havia lar para retornar, pois sequer lembrava como era sua cidade natal: “(...) quase gritei ô de casa! como era hábito antigamente em Passo da Guanxuma. Hoje não sei, fui embora de lá.” (ABREU, 2007b, p. 218). Ele está preso num entrelugar em que não é nativo, nem totalmente estrangeiro, um migrante que passara por tantos lugares, mas não se fixara a nenhum, como fica claro quando lembra por onde teria passado desde o desaparecimento de Dulce:

Entregando jornais em Paris, lavando pratos na Suécia, fazendo cleaning up em Londres, servindo drinques em Nova York, tomando ácido na Bahia, mastigando folhas de coca em Machu Picchu, nadando nos açudes límpidos do Passo da Guanxuma. Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra cabeça sem molde final. (ABREU, 2007b, p. 65).

Contudo, todas essas vivências, em vez de lhe trazerem bem estar, faziam com que ele se sentisse cada vez mais desterrado, num mosaico cujas peças jamais encaixariam:

À medida que o tempo passava, eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos -, para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que já não eram as mesmas, para pessoas de vidas lineares, ordenadas, em cujo traçado definido não haveria mais lugar para mim. (ABREU, 2007b, p. 65).

A tentativa de fuga, de autoexílio, fracassava sempre e impunha ao narrador a derrota de voltar para as velhas cidades que, assim como a música de Dulce, não eram mais as mesmas, mas mantinham apenas algum traço antigo, suficiente apenas para que ele percebesse que a intimidade foi perdida para sempre. Daí a ideia ao início do romance: ele deveria cantar, ou seja, ele deveria se reencontrar, reencontrar sua voz, seu nome, sempre oculto na narrativa, sua identidade. O aparecimento de Pedro lhe pareceu ser a oportunidade para retomar tudo isso, quando se conhecem tarde da noite num vagão vazio do metrô: “Devia ser sábado, passava da meia-noite. Ele sorriu para mim. E perguntou: - Você vai para a Liberdade? - Não, eu vou para o Paraíso. Ele sentou-se ao meu lado e disse. - Então eu vou com você.” (ABREU, 2007b, p. 115). Assim, com o trocadilho entre os nomes das estações de metrô de São Paulo, os dois seguem juntos ao Paraíso, bairro em que bebem até o amanhecer, antes de seguirem para o apartamento do protagonista. Seu encontro resultaria num amor intenso, um grande encontro de almas que acabaria quando do sumiço repentino de Pedro. O jornalista não sabia onde procurá-lo, nem seu endereço, ou contatos de amigos ou familiares. Pedro parecia perdido para sempre e o postal enviado semanas depois em que dizia: “não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor.” (ABREU, 2007b, p. 191) enterrava qualquer esperança de que pudessem se reencontrar e serem felizes novamente.

Pedro, assim como Dulce Veiga, exilara-se. Ambos pela inviabilidade do amor, ele por medo da AIDS, ela por medo da Ditadura, que levava seu amante Saul. Numa cidade em que não existe amor, restava a opção de fugir, de exilar-se. Dulce numa comunidade alternativa perdida no interior do Brasil. Pedro, num local que jamais se descobrirá, por mais que saibamos ser inútil seu exílio, diante da então implacabilidade da doença que determina seu destino. Aos que os amavam restava sonhar com um improvável retorno. Sem Pedro, o jornalista perde sua fé, sua voz, sua identidade e nada resta, nada além de se isolar em seu apartamento e se dedicar a tentar juntar os estilhaços do passado. É o novo emprego, e a missão que este lhe traz de buscar Dulce, que acende sua esperança de retomar a vida.

Sua jornada o obriga a flunar pela suja metrópole paulistana e seus cenários degradados em busca das pessoas ligadas à cantora. Uma delas é Márcia, refugiada juntamente com Patrícia numa casa do pacato bairro da Freguesia do Ó. O tom bucólico poderia trazer alguma esperança de trégua com a dureza da cidade, mas o caos urbano não permite isso:

Parecia cidade do interior. Figueira no centro da praça em frente à igreja, meninos jogando bola, Mais estranho ainda, parecia uma casa do interior. Se, claro, eu não olhasse por cima dos telhados baixos para esbarrar na massa pestilenta do rio Tietê, filete de pus sublinhando o perfil da cidade. (ABREU, 2007b, p. 191).

A impressão que este trecho nos traz é de que não há espaço para escapar da metrópole. Mesmo o Rio de Janeiro aparece como um cenário agressivo, tomado por um arrastão que obriga o narrador a fugir. Até sua beleza natural é corrompida pelo elemento humano: “Se eu não olhasse os mendigos e o lixo espalhados na rua, desviando os olhos por cima de todas as cabeças, no caminho do mar, horizonte onde as ilhas mergulhavam na bruma, seria fácil imaginar que estava no Havaí.” (ABREU, 2007b, p. 199).

Presas a esse universo também estava Márcia que, assim como o narrador, tivera sua experiência de exílio. Após o sumiço da mãe, seu suposto pai, Alberto Veiga, envia a garota para morar com uma avó na zona sul do Rio de Janeiro e, após a morte por atropelamento desta, envia-a para a outra avó, em Alto Paraíso do Goiás, local em que vive uma infância junto à natureza. Essa avó, curandeira, acaba por envenenar-se com um de seus unguentos e Márcia, aos quinze anos, é mandada por Alberto para estudar em Londres, local em que conhece Patrícia e Ícaro. Com este último ela foge para Nova

York, cidade em que vão se viciar em heroína. Alberto a obriga a voltar ao Brasil e a interna numa clínica de reabilitação. Patrícia e Ícaro voltam em seguida. O rapaz acaba vitimado pela AIDS e Márcia acredita que ele a tenha contaminado.

Outra personagem com quem o jornalista se depara é Rafic, o turco proprietário do jornal e que financia a busca por Dulce. Na narrativa, ele representa o poder repressor, a classe dominante que dava suporte ao regime autoritário, ironizada na pichação feita no muro de sua mansão, “Turcão Bundão” (ABREU, 2007b, p. 115), ao lado de um enorme pênis ejaculando notas de cem dólares. O poder financeiro, aliado ao amor por Dulce Veiga, faz com que ele denuncie Saul ao DOPS, acontecimento que precipita o exílio da cantora.

Já Saul é o elo oposto a Rafic em relação ao regime autoritário, colocando em xeque a idealização que o narrador faz dos anos de sua juventude. Ele e o guerrilheiro se conhecem no apartamento da cantora, na segunda vez que o narrador a encontra: o amante tentando arrumar as malas e fugir, a cantora entorpecida em sua poltrona verde, após ter injetado alguma droga na veia. Vemos que, no romance, as drogas têm um significado diferente daquele que possuía no auge da contracultura. Em vez da expansão da consciência, elas estariam mais próximas de uma tentativa de fuga da realidade de uma angustiada Dulce, que se via oprimida pelo poder de Rafic e pela pressão em tornar-se uma cantora de sucesso, ao tempo em que via seu amado tentar exilar-se para fugir da Ditadura. Ao final, vence a dura realidade, com a prisão e tortura de Saul, reencontrado pelo narrador, décadas depois, louco e drogado, com uma seringa injetada no braço na mesma poltrona verde de Dulce. Novamente a bandeira libertária das drogas dá lugar ao real. Mesmo a ideia da loucura como resistência é destruída pelo morto-vivo em que o ex-militante se transformara, vestido como sua amada desaparecida enquanto repete o beijo de décadas atrás no jornalista. O novo beijo parece ser uma forma de redimir o passado, fechar um ciclo instaurado vinte anos antes com a delação involuntária que o narrador fez dele. O primeiro beijo o afastara de Dulce, o segundo o reaproximaria já que, depois dele, o jornalista encontra o diário da cantora escondido na velha poltrona.

O diário leva o jornalista a Estrela do Norte, cidade no interior do Brasil¹⁵ em que Dulce havia se exilado. Com a decepção inicial por não encontrá-la, até mesmo Estrela do Norte parecia apodrecida, mas não pelo concreto cinza e sujeira das grandes metrópoles e sim “por uma natureza monstruosa que, a todo instante, ameaçava invadir os terrenos para destruir tudo.” (ABREU, 2007b, p. 221). É o encontro com Dulce que fará o narrador mudar sua visão sobre a cidade. Ali ela havia sido acolhida pela comunidade do Santo Daime, numa espécie de vivência coletiva tão ao gosto dos valores contraculturais. A obsolescência daquele sonho era revelada pelo isolamento de Estrela do Norte, já que o restante da cidade havia crescido tanto que agora ela era apenas um bairro afastado: “periferia da periferia na periferia do Brasil (...)” (ABREU, 2007b, p. 218). É como se a sobrevivência do sonho só fosse possível naquele reduto isolado, Estrela do Norte se opunha à modernização autoritária que marcou o país e sobrevivia graças a sua existência periférica. Mas mesmo ali não cabia mais a idealização de um sonho, já que a própria Dulce é agora uma mulher envelhecida, de cabelos brancos, “não era mais bela, tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real.” (ABREU, 2007b, p. 222).

Dulce resiste nessa periferia, longe da velha São Paulo, rude acolhedora de tantos exilados como o próprio jornalista, os michês argentinos e os tipos nordestinos apresentados, via de regra, de forma pejorativa na narrativa. A escolha por essa apresentação negativa do Nordeste enseja reflexão. Ela aparece várias vezes, como na menção aos porteiros nordestinos que penduram a placa “en conserto” (ABREU, 2007b, p. 43) na porta do elevador do prédio em que o narrador mora. Aparece no mordomo cearense e seu sotaque, que estraga a fantasia do jornalista em imaginar um soldado se despindo nos jardins da casa de Rafic. Está presente também na prostituta paraibana e seu sotaque que mais uma vez estraga tudo. E finalmente na fantasia cinematográfica do protagonista, interrompida pelo taxista:

Eu então toquei o ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos: - Siga aquele carro. Ele me olhou como se eu estivesse completamente louco. Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê. Ele começou a se mover, era nordestino. [...] Acendi um cigarro, o paraíba mandou eu apagar. (ABREU, 2007b, p. 204).

¹⁵ Há uma cidade homônima no estado de Goiás, região centro-oeste do Brasil, ainda que a narrativa não deixe claro se se trata da mesma cidade.

Vale ressaltar que essa representação negativa do Nordeste não é um fato isolado de *Onde andará Dulce Veiga?*. Em “Pela noite”, a personagem Pérsio se refere à região: “Tenho uma amiga que quando falam no Irã ou no Nordeste, leva a mão ao coração, revira os olhos e diz assim: ‘Ai, meu Deus, o Irã! Ai, meu Deus, o Nordeste!’ Depois grita, puta: ‘Mas não tenho culpa se estou bebendo champanhe, porra!’” (ABREU, 2005b, p. 122). Vê-se que a personagem não é capaz de diferenciar a região brasileira e um país que, à época, encontrava-se em guerra. E ainda, sobre seus períodos de abstinência sexual: “Então sinto falta. Aí vou na esquina e cato o primeiro que passar. Quanto custa, vamos lá, qualquer um. Paraíba, michê, crioulo, não tem problema.” (ABREU, 2005b, p. 177). O discurso de Pérsio revela seus muitos preconceitos, o descaso pela origem regional, pela raça, ou mesmo pelo exercício da prostituição, que apagava a subjetividade dos sujeitos em relação à sua. Mesmo no volume infantil *As frangas* encontramos uma representação negativa da região. Quando o narrador descreve sua galinha nordestina, “provavelmente paraibana”, afirma que ela sofria preconceito das outras galinhas, que nunca havia viajado, fora sua ida da Paraíba para o Rio de Janeiro, e que “ainda por cima é analfabeta.” (ABREU, 2002a, p. 35).

Uma provável explicação para essa abordagem tão pejorativa é a reprodução pela literatura de certa hierarquia estabelecida em nossa identidade nacional, em que a região Nordeste é constantemente discriminada em detrimento a outras regiões que possuem mais recursos econômicos. As narrativas em questão acabam por incorporar esses valores, ainda que possamos considerar que nelas faltam aspectos para deixar claro o quanto essa hierarquia é arbitrária. Também em *Stella Manhattan* vimos essa abordagem com a menção à empregada nordestina do adido militar. Um dos guerrilheiros estava mantendo um relacionamento sexual com ela, com o intuito de coletar informações sobre o cotidiano do patrão. A menção à origem regional da doméstica nada acrescenta aos fatos, já que, como explicamos, a identidade das personagens estava unificada pela experiência do exílio, mas ela não deixa de evocar um estereótipo presente na cultura nacional em que pessoas nascidas no Nordeste são usualmente associadas a trabalhos que requerem pouca escolarização e são mal remunerados, como taxistas, faxineiras e porteiros. Ou mesmo associadas a uma sexualidade banalizada, como no caso da prostituta, do “paraíba” de Pérsio ou da faxineira. Certamente esse olhar discriminatório revela o entrelugar da identidade dessas

personagens, migrantes, exiladas econômicas de sua terra e mal acolhidas pela árida metrópole que insiste em reforçar sua origem apenas para subjugá-las.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, essa visão adquire contornos peculiares quando pensamos que a Bahia era tida pelos hippies à época da fuga da cantora como um lugar idílico, em que se daria um grande encontro da juventude. A vila de Arembepe, por exemplo, torna-se um lugar de peregrinação, tendo se instalado lá uma aldeia hippie que persiste até os dias atuais. Contudo, Dulce não se exilaria no Nordeste, nem no Acre, estado conhecido por ser o principal difusor do santo daime, ritual religioso transcendental baseado no consumo da ayahuasca, erva de origem amazônica. É essa erva que oferecerá refúgio espiritual à cantora, na comunidade de Estrela do Norte, provavelmente situada na região central do Brasil. O santo daime assume então um significado de resistência da experiência contracultural, degenerada no consumo das outras drogas, como as injetadas por Dulce e Saul, ou como o pó cheirado por Márcia, que ainda o usa para desenhar um símbolo do I-ching, o oráculo chinês agora banalizado pela vocalista. Também a filosofia japonesa seicho-no-ie tem o mesmo destino ao ser exposta, descontextualizada, como mera frase otimista no calendário da extravagante secretária do *Diário da Cidade*.

Assim, o daime é o elemento restante desse mundo contracultural, que resguarda Dulce de Rafic e do mundo autoritário que ela relegara ao passado. E que purifica o narrador que enfim deixa de ser um exilado dentro de si mesmo e encontra-se na epifania que segue à ingestão do chá, no sonho em que vê felizes todos aqueles que aprendeu a amar ao longo de sua busca por Dulce. Essa busca se tratava, na verdade, de uma jornada de autodescobrimento. A “viagem” que ele tem, ao contrário do que faziam as outras drogas, não traz a fuga da realidade, pelo contrário, ele se encontra com ela. E de forma tão intensa que lhe permite ver a todos, menos Rafic, o algoz que levava à fuga de Dulce, e a Pedro, seu amado, mas que se encontra permanentemente perdido, talvez vitimado pela doença que os afastou, talvez vitimado pela impossibilidade do amor que, quando de sua fuga, parecia irrealizável. Porém, para o narrador agora tudo, mesmo o amor, parecia ser possível. Ele parte de Estrela do Norte, trata-se do sétimo dia de sua jornada, é seu aniversário, um novo ciclo astral se inicia. No caminho, volta-se para trás e ouve Dulce chamar seu nome, enfim seu nome, ele recuperara seu nome, sua identidade e agora poderia seguir seu caminho sem o peso, sem as dores do passado: “Bonito, era meu nome. E eu comecei a cantar.” (ABREU, 2007b, p. 238).

4.4 Homoerotismo e identidades sexuais em *Onde andar Dulce Veiga?*

No capítulo anterior, ao refletirmos sobre a identidade sexual das personagens do romance *Stella Manhattan*, vimos o quanto a vivência homossexual estava ligada a uma associação com o feminino e seus desdobramentos. Dando seguimento ao nosso esforço de pensar as diversas variações da homotextualidade, tratamos agora das manifestações que o desejo homoerotico alcança neste segundo romance. Acreditamos que, se na narrativa anterior, tínhamos personagens que se viam dentro de identidades sexuais relativamente fixas e, no caso de algumas delas, associadas a um certo efeminamento de sua masculinidade, aqui veremos como as personagens de *Onde andar Dulce Veiga?* desafiam constantemente padrões pré-estabelecidos de gênero e sexualidade. Elas denunciam a falsa continuidade entre masculino/heterossexual e feminino/homossexual, revelando a arbitrariedade na crença de que corpos e desejos estabelecem relações biunívocas entre tais categorias.

O primeiro, e principal, elemento desafiador dessa identidade fixa é o narrador-protagonista. Inicialmente, seu nome sequer é revelado. Como ele mesmo afirma, sua identidade se perdera com a partida do amado Pedro. Ao mesmo tempo em que revela sofrer por estar distante do homem amado, ele paga por sexo com uma prostituta e lembra que,  exceção de Pedro, jamais se envolvera com homens. Um primeiro questionamento seria: o jornalista pode ser enquadrado no campo da bissexualidade, por sentir desejo por ambos os sexos? Ou, recorrendo a uma crença mais presente em nossa sociedade: seria sua opção de pagar por sexo e de evitar transar com homens uma tentativa de fuga de seu desejo homossexual? De fato, a descrição do ato coloca tanto o sexo quanto a prostituta num campo de abjeção. Como vimos na seção anterior a própria referência desdenhosa à origem da mulher corrobora com o sentimento negativo que o narrador parece nutrir por ela. Além disso, há um receio em tocar seu corpo: “Cruzei as mãos na nuca para não tocar em seu cabelo tingido (...)” (ABREU, 2007b, p. 126). E, além disso, “sem que nada do corpo dela, além da boca, tocasse meu corpo, além do pau, desta vez deliberadamente, com todos os detalhes, enquanto enchia sua boca de esperma, continuei a lembrar de Pedro.” (ABREU, 2007b, p. 127). Assim, não são há a repulsa ao corpo da mulher, como h a lembrança do amor homossexual durante o ato heterossexual.

Um elemento que nos ajuda a pensar tal cena é a negativa do narrador em assumir uma identidade sexual fixa. Constantemente ele refuta qualquer definição que o limite. Vemos isso, por exemplo, na descrição do encontro com Pedro. A intimidade nasce do encontro fortuito dos dois, dentro do metrô que os leva até o bairro Paraíso e de lá, após os bares fecharem, à casa do narrador, que, já pela manhã, cochila e acorda sendo beijado pelo rapaz: “A língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem.” (ABREU, 2007b, p. 128). O beijo dos dois não implicaria necessariamente um pertencimento a um campo identitário pré-determinado denominado em nossa sociedade como “homossexual”. Podemos pensar a carícia como um ato específico, que não delimita a sexualidade dos praticantes. Podemos pensar também no medo que a homossexualidade causa em nossa sociedade, como uma ameaça à heterossexualidade dominante: “Tentei afastá-lo, repetindo que nunca tinha feito aquilo. Eu gostava de mulher, eu tinha medo. Todos os medos de todos os riscos e desregramentos.” (ABREU, 2007b, p. 128). Aqui, a reação do jornalista remete ao medo causado pela sexualidade tachada de desviante, e todas as implicações sociais ligadas a ela, a afirmação de que gostaria de mulher tenta resgatar certa heterossexualidade compulsória imposta aos sujeitos como uma proteção contra a homossexualidade. Acreditamos que o medo desse desejo esteja presente na personagem, mas acreditamos também que a forma como ela se insubordina a uma sexualidade estabelecida por normas socialmente impostas representa uma espécie de resistência.

Falamos anteriormente sobre a homossociabilidade e o receio implícito nela de que os homens-amigos sejam vistos como parceiros sexuais. Vimos esse sentimento tematizado, por exemplo, em *O Ateneu*. Citamos ainda os contos “Aqueles dois” e “O afogado” em que a amizade entre homens é interpretada socialmente como uma ligação sexual condenável, o que causa a punição dos dois homens. Certamente esse medo marca o jornalista ao tentar tornar inteligível sua prática: “Eu estava aterrorizado pela ideia de gostar de outro homem.” (ABREU, 2007b, p. 129), e esse medo faz com que ele negue por meses os beijos pedidos pelo amado, mesmo que convivessem intensamente. Quando finalmente ele cede, novamente tenta se nomear o encontro afetivo fora de um campo identitário pré-estabelecido: “Ele tirou minha roupa, lambeu meu corpo todo, me virou de braços e me possuiu como um homem possuiu outro homem.” (ABREU, 2007b, p. 129). E que modo seria esse de ser possuído?

Socialmente o nomeamos homossexualidade, mas o protagonista insiste em fugir desse rótulo, ao qual historicamente foi atribuído um valor negativo em oposição a uma sexualidade tida como aceitável, e afirma sentir dor em sua primeira vez, “mas não nojo, nem desprezo ou vergonha” (ABREU, 2007b, p. 130). Negar a vergonha por seu desejo surge como uma forma de resistência aos discursos prévios que o qualificaram como condenável. O próprio ato de resistir à prisão da identidade, negando-se a assumir um nome fixo para o que sente, serve como forma de resistência a um rótulo pejorativo e que evoca, ao ser pronunciado, uma rede discursiva que o conecta ao campo da abjeção. Não repetir essa norma, fugir da hierarquia hetero/homossexual pode ser considerado então uma tentativa de reinscrição do desejo numa nova ordem não binária em que se constroem novos caminhos para o desejo dos sujeitos oprimidos, fora de uma sexualidade normalizada, fora de rótulos que tentam naturalizá-la, mas dentro de uma ideia de sexualidade como prática, e não como uma identidade fixa e anterior. O desejo do protagonista e Pedro refuta esses rótulos e deixa claro que aceitá-los implica em assumir valores que não necessariamente coincidem com os seres desejantes.

Obviamente, essa resistência por sujeitos inseridos dentro de uma ordem sexual prévia não se dá sem contradições. Seria impossível que se reinscrevessem nessa estrutura de forma totalmente independente, apagando qualquer consequência dela em seus discursos. Por vezes o narrador trairá seu desejo de liberdade e proteger-se-á por trás um discurso de repulsa ao homoerótico, como quando se sente estranho diante da cena explícita de sexo na remontagem de *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo ex-marido de Dulce, Alberto Veiga. Certamente a confusão em relação ao que sente causa-lhe esse tipo de reação, ao mesmo tempo em que desperta seu erotismo: “Sem controlar, imaginei algumas coisas *muito* taradas. Mas eu era um sujeito sério, eu não era homossexual, (...)” (ABREU, 2007b, p. 147). Assim, vemos a alternância entre o desejo livre e o medo das consequências associadas a ele.

Essa fluidez identitária, que por vezes pode soar incongruente, é um elemento recorrente na narrativa do autor. Em vários contos o gênero das personagens não é definido, assim não sabemos se se trata de uma mulher heterossexual ou um homem homossexual (ou transexual) como no já citado “Dama da noite”. Também suas sexualidades encontram-se indefinidas, como a do jornalista amante de Pedro. Em “Uma praiazinha de areia bem clara, na beira da sanga”, o narrador, refugiado em São Paulo, vive uma sexualidade polimorfa ao dizer que não lhe falta amor: “falei da

Teresângela, e tem também o Carlão ali da Praça Roosevelt, quando bebo demais, fumo maconha, tomo bola, mesqueço de mim e fico meio mulher (...)" (ABREU, 1988, p. 87). Contudo, se este relaciona seu desejo por Carlão a certo efeminamento, o jornalista que busca por Dulce não cabe nesse rótulo. Assim como não cabem outras personagens do romance.

A primeira que destacamos é a própria Dulce Veiga. Apaixonada por Saul, ela ignora os perigos inerentes ao relacionamento com um militante de esquerda em plena ditadura: "Alberto e Lilian dizem que é perigoso que eu me envolva com Saul, que ele está metido em coisas que não compreendo, Ah, velhos amores. Não quero ouvi-los." (ABREU, 2007b, p. 216). Assim, a cantora encontra-se dentro de uma fluidez sexual que lhe permite ter amado Lilian Lara, mãe de Patrícia, e depois amar Saul. Além de ter sido casada com Alberto e ter sido amante de Rafic. A deriva sexual de Dulce Veiga encontra espelho na filha Márcia. A vocalista das Vaginas Dentadas provavelmente foi infectada pelo HIV por Ícaro. Embora a narrativa não deixe claro se de fato foram amantes, ela menciona que ele morreu de AIDS e que ela acreditava estar doente também, ao mostrar os gânglios inchados para o jornalista. Ao mesmo tempo, ela fala de seu romance com Patrícia. A nuance da personagem é acreditar que se encaixar numa identidade pré-estabelecida facilitaria a relação com seus sentimentos, como quando pergunta se o protagonista é homossexual:

-Você é homossexual?

Lembrei de Pedro. Retirei os dedos.

-Não sei.

Marcia endireitou a cabeça: - Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você *delimita*. Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor essas coisas. Eu vi você e Filemon, ele gosta de você. (ABREU, 2007b, p. 189).

Assim, a tentativa de escrever o próprio caminho, de viver a própria sexualidade fora de rótulos, implicava em dor para Márcia, justamente o oposto do significado que tinha para o protagonista, que via na fuga da identidade a possibilidade de viver o amor por Pedro em liberdade. Essa mesma indecidibilidade faz que ele se interesse por Filemon, beijando-o de forma abrupta enquanto o jovem amigo de Márcia reclama da falta de Deus na escrita do jornalista. O beijo entre homens no romance assume diversos significados, não necessariamente vinculados a uma prática homoerótica.

Um deles dá-se na releitura de *O beijo no asfalto*, peça de Nelson Rodrigues que estreou em 1961. Na versão original, um moribundo pede um beijo a um homem, Arandir, que tenta lhe socorrer, este, por compaixão, beija-o, fato que desencadeia uma série de reações em sua vida e termina por seu assassinato pelo sogro, Aprígio, que revela amá-lo. Na “releitura” dirigida pelo ex-marido de Dulce, Alberto Veiga, à cena final da morte de Arandir, acrescenta-se uma cena explícita entre dois homens nus, um deles o vizinho argentino do jornalista, Arturo. Assim, Alberto tenta ressignificar o enredo original, justificando seu delírio criativo:

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 persegue eternamente os heterossexuais apavorados: a possibilidade 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 e mulheres, onde fica? (ABREU, 2007b, p. 145).

Novamente o medo da homossexualidade surge na narrativa, ainda que por meio de Alberto, personagem à qual é atribuída uma identidade homossexual fixa, ao contrário do narrador. Como vemos quando o diretor não explicita os motivos de sua separação da cantora e “parecia evidente que, enquanto Alberto desfraldava cada vez mais sua homossexualidade, Dulce começara a beber, a tomar drogas, a ter amantes bizarros.” (ABREU, 2007b, p. 147).

Contudo há um beijo entre homens que revela um ponto crucial da narrativa e também põe em questão o homoerotismo do ato. Trata-se do beijo entre o jornalista enquanto jovem e Saul, em momento imediatamente anterior à sua prisão pelo DOPS no apartamento de Dulce Veiga. Na cena, o amante, desesperado, arrumava as malas às pressas, enquanto o narrador presenciava a cena. Saul se aproxima dele, avisando que ele deveria partir: “Com seus olhos de urgência e pânico, o homem passava a mão no meu rosto (...), e foi se chegando muito perto, cada vez mais perto do meu rosto, e de repente curvou-se, me apertou contra ele, me beijou na boca.” (ABREU, 2007b, p. 172). O ato deixa o jovem atônito: “devo ter passado muitas vezes a mão na boca, não como se sentisse nojo, apenas tocando, investigando o que fora levado ou ficara nela, sem compreender nada daquilo, eu era muito jovem, eu não sabia de nada.” (ABREU, 2007b, p. 172). Logo após, o jornalista é empurrado para fora e, ao tentar sair do prédio, é abordado por agentes do DOPS e coagido a indicar qual era o apartamento em que

estavam Dulce e o guerrilheiro. Ainda confuso, ele o “delata”. O trauma da cena faz com que ele esqueça o ocorrido e só retome a memória ao se deparar com o mesmo Saul, décadas depois, enlouquecido após a prisão e a tortura e vestido de Dulce, na velha poltrona verde que a ela pertencera: “um morto-vivo travestido de outra morta-viva” (ABREU, 2007b, p. 175).

Aquele primeiro beijo pode ser entendido como o ato de perda da inocência, como o momento que sela sua despedida de Dulce e a destruição de Saul. Curiosamente, o atônito jovem toca os lábios após o beijo da mesma forma como tocaria os gânglios inchados décadas depois, numa tentativa de descobrir algo sobre si, talvez algo que preferisse não saber. Ele vive consumido pela culpa por todos esses anos. Daí a necessidade de esquecer o ocorrido para suportar a dor de viver se sentindo responsável pela desgraça de Saul e o sumiço da cantora. Mesmo que não fosse o responsável, e sim Rafic, que havia ameaçado fazer a delação para prejudicar Dulce, é como se uma maldição sobre ele tivesse se instaurado. E preso a esta maldição não estava só o jornalista, estavam a desaparecida Dulce e seu enlouquecido amante. Este, preso à dor do amor perdido, da sanidade perdida, vê como alternativa assumir a identidade da mulher amada, numa tentativa de recuperá-la por meio de uma mimese grosseira daquela que tivera e perdera diante do cenário político brasileiro de então. Assim, temos dois dados importantes que colocam em cheque a estabilidade das identidades sexuais e de gênero das personagens na narrativa.

O primeiro deles é o significado do beijo dado no jovem protagonista. Trata-se de uma manifestação sexual? De um desejo reprimido de um homem prestes a ser preso que resolve dar vazão à sua libido reprimida por não ter mais nada a perder? Ou estamos diante de um beijo de piedade, como o beijo de Arandir no homem prestes a morrer no asfalto, que vê na carícia um gesto de compaixão por alguém que se encontrava diante do fim? Saul, como o moribundo, precisa do beijo como último ato de afeto antes do que estava por vir. Não havia tempo para implorar ao protagonista e a solução era beijá-lo abruptamente. Assim como no enredo rodrigueano, o ato de misericórdia desencadeia a desgraça e leva as três personagens envolvidas a verem suas vidas ruírem. Vinte anos depois, o reencontro dos dois homens permite que voltem a se beijar e que a maldição enfim se rompa. E é isso que acontece quando Saul, travestido de Dulce, pede um beijo em sua boca purulenta. Beijar Saul marcou a perda de Dulce, e da inocência, e da esperança no futuro: “Passei a mão na boca seca. De certa forma, aquele beijo ainda

ardia. Como se um pedaço da minha boca, durante todos aqueles anos tivesse ficado perdido, grudado na boca de Saul.” (ABREU, 2007b, p. 178). Agora, beijá-lo novamente significaria reencontrar Dulce e, com ela, sua harmonia: “uma maldição passada de boca em boca, que eu poderia exorcizar agora, devolvendo um beijo que era ao mesmo tempo a retribuição daquele, e inteiramente outro.” (ABREU, 2007b, p. 212). E é esse novo beijo, igual por ser em Saul, e diferente por não iniciar, mas encerrar a maldição, que permite que o protagonista encontre o diário de Dulce e parta para Estrela do Norte para reencontrá-la. Assim, fora de um significado sexual explícito, temos um beijo agora simbólico e libertador, que permite à personagem retomar seu caminho.

Outro aspecto que a cena implica é a desconstrução de uma continuidade entre gênero e sexualidade no travestimento de Saul. Se originalmente existe uma série de códigos sociais que os sujeitos são obrigados a seguir em nossa sociedade para que sejam vistos como homens e heterossexuais (como se essa fosse uma relação biunívoca), a ruptura com esses códigos automaticamente os relega ao campo da abjeção sexual, numa associação autoritária ao feminino. Ou seja: aquele que não se veste dentro de um código pré-estabelecido como o masculino tende a ser rotulado como homossexual por ter rompido com a única forma possível de comportar-se. O travestimento de Saul, ou de um menino que se vista de rosa, por exemplo, tende a ser reduzido socialmente a uma assunção da homossexualidade.

Contudo, a postura de Saul é amplamente subversiva ao denunciar a artificialidade da regra sexual. Saul não se veste de mulher porque deseja ser visto socialmente como uma e ser amado por homens. Saul se veste de Dulce porque a ama e a ela está ligado seu passado feliz, anterior ao duro sofrimento que o levou à loucura. Acreditamos que não se trata do afeminamento que a norma sexual atribui àqueles que não são vistos como heterossexuais. Nossa análise segue sentido contrário, é o desejo heterossexual de Saul que o leva a travestir-se para que possa recuperar sua amada, se não no plano real, num plano simbólico em que ela enfim se faça presente nessa imitação grosseira do feminino, tão artificial quanto qualquer das performances generificadas. A diferença entre a performance de Saul e aquela socialmente aceita como “normal” é apenas a repetição social reiterada desta última, que faz com que adquira uma falsa aparência de naturalidade. Assim, cabe a Saul repetir sua performance, protestando quando não é visto como Dulce, até que ela também se

naturalize e ele enfim acredite ter recuperado a mulher amada, seu último laço de felicidade antes de ser destruído pelo regime autoritário.

Já para o jornalista, a redenção advinda do ato afasta seu medo de, após ter beijado abruptamente Filemon, ver a repetição de seu enredo décadas depois, com o jovem, após ter a vida destruída, encontrá-lo travestido de Márcia Felácio, numa repetição do enredo infeliz que a descoberta do diário permitira romper.

Uma última personagem que devemos destacar nesse enredo de subversão de padrões de gênero e sexualidade é Jacyr/Jacyra. Vejamos como sua presença na narrativa, apesar de periférica, desafia as normas vigentes. O rapaz, filho de Jandira, mãe-de-santo vizinha do narrador, aparece pela primeira vez vestido com “botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem, de prostituta borrada como se tivesse dormindo sem lavar o rosto (...)” (ABREU, 2007b, p. 53). Ao ser chamada pelo jornalista no masculino, repreende imediatamente que agora se chamava Jacyra. No momento, uma das senhoras idosas que mora no prédio passa sem cumprimentá-la, o que desperta sua raiva. O trânsito de identidades de gênero causa confusão no narrador: “Olhei para ele, para ela.” (ABREU, 2007b, p. 54). Mesmo diante da performance feminina de Jacyra, o narrador seguiria referindo-se a ela com pronomes masculinos. No dia seguinte, ao atender a campainha, ele se surpreende:

Era Jacyr, não Jacyra. De bermudas e tênis brancos muito limpos, camiseta vermelha com a cara de Prince, nem uma gota de maquiagem na cara miúda de mico-leão, tinha-se transformado novamente no mulatinho espichado [...] lembrei da faxina combinada com Jodie Foster no corredor. Jodie se fora, ficara uma espécie de Grace Jones mais baixa e clara, travestida de moleque. (ABREU, 2007b, p. 85).

Inicialmente, ele associa Jacyra à jovem Jodie Foster, do filme *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese. Nele, a atriz interpreta uma prostituta adolescente perdida na Nova York decrépita de fins dos anos 1970. Após, ao ver Jacyr em vez de Jacyra, ele associa à cantora negra Grace Jones, vista aqui como andrógina. Assim vemos como mesmo o narrador altera sua percepção sobre a jovem, de acordo com a performance de gênero que ela busca desempenhar. Num terceiro encontro, no show das Vaginas dentadas, novamente vê-se Jacyr e não Jacyra, de calças de couro pretas muito justas. Sobre a alternância de gênero da filha, Jandira, como mãe de santo, acredita que o fato de ser filha de Oxumaré determina a variação. Esse orixá representa tanto o masculino

quanto o feminino, alternando por seis meses em cada um dos gêneros. Já sua filha, Jacyra, ou seu filho Jacyr, variava entre masculino e feminino com bem mais frequência e se sentia livre para reivindicar qualquer das identidades de gênero.

Notemos que Jacyr(a) é apresentada dentro de um desejo sexual fixo, já que nas ocasiões em que aparece na narrativa sempre faz menção à sua atração por homens, reservando sua variação apenas ao binômio masculino/feminino. Nesse aspecto, ela diverge das demais personagens, já que estas se veem constantemente como pessoas cisgênero, ou seja, identificadas com o sexo que lhes foi atribuído ao nascer. O protagonista se vê como um homem que deseja Pedro, Márcia como uma mulher que não se sabe lésbica ou bissexual. A Alberto é atribuída uma identidade homossexual e masculina. Jacyr(a), junto com Saul, é então a performance mais disruptiva do romance, ao desconstruir a norma de gênero para flutuar livremente por ela. Da suspensão que ela gera nessa norma, surge a necessidade de se explicar o que ocorre, numa tentativa de tornar inteligível sua performance. Daí o recurso ao candomblé para explicar sua alternância, como um arquétipo prévio que categoriza sujeitos em vez de deixá-los na liberdade que a fissura da norma proporciona.

A religiosidade africana, mesmo que usada como um esforço de classificação de Jacyr(a), aparece constantemente na narrativa como um suporte para sujeitos excluídos. Se ela “regulamenta” o gênero de Jacyr(a), não o faz de forma autoritária ou excludente, e assim serve para tornar sua existência socialmente aceitável. Trata-se de um discurso de normalização do gênero, mas sem impor identidades prévias e amarradas ao binarismo masculino/feminino como algo determinado previamente pela Biologia. A ruptura que Jacyr(a) causa na continuidade inteligível do gênero é assim aceita para estender a norma e expandir seus limites, acolhendo mais essa performance, dentre outras, fora do campo da abjeção.

Esse acolhimento do candomblé está presente em vários momentos da narrativa, mesmo o encerramento do show de Dulce Veiga na churrascaria de Estrela do Norte, quando alguém a cumprimenta com “ora-iê-iê-ô”, saudação destinada à Orixá das águas doces, Oxum, e a suas filhas e filhos. Certamente a escolha pela menção literária à religião afro-brasileira é uma especificidade de nossa homotextualidade, revelando como a escrita sobre homoerotismo está relacionada ao contexto específico de desenvolvimento desse desejo. Os dilemas sexuais das personagens estão marcados por nossa diferença cultural, por vezes fora do par homossexual/afeminado, como acontece

com Márcia e o narrador, por vezes fora de um campo de identidades pré-determinadas como acontece com Jacyr(a) e Saul. Assim, essas personagens se revelam dissonantes de uma ordem sexual autoritariamente imposta.

4.5 A escrita da AIDS em *Onde andaré Dulce Veiga?*

Com a chegada da década de 1980, vemos a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, ou AIDS como citaremos a partir daqui, surgir como um novo tema para a homotextualidade. Em 1983, com a morte do famoso estilista Markito, ganha notoriedade no Brasil essa nova doença. Diante de sua fatalidade e do desconhecimento sobre sua origem, uma série de significados serão atribuídos a ela, na esteira do medo que a possível contaminação trazia. Sua incorporação pela literatura homoerótica não tardaria. Embora o tempo da narrativa de *Stella Manhattan* impedisse sua ficcionalização, o autor dedica o romance a dois amigos vitimados logo nos primórdios da doença. Já a narrativa de Caio Fernando Abreu seria pioneira com o conto “Pela noite”, do volume *Triângulo das águas* de 1983, com a abordagem do tema motivada pela recente notícia da morte do estilista brasileiro. A partir daí, vemos uma trajetória literária do tema em seus escritos, que encontrará o auge em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Analisamos nessa seção os vários significados que a doença assume nas narrativas, especialmente como uma metáfora para a solidão e perda de esperança que marcava a década, também afligida por desastres, nucleares e ambientais, e o caos urbano e econômico.

Ignorando que as primeiras manifestações da doença se dão por contatos predominante heterossexuais, a contaminação de homens homossexuais em sociedades ocidentais mais ricas, especialmente Estados Unidos e países europeus, fará com que a AIDS irrompa como um estigma para a comunidade gay, na esteira do sentimento homofóbico reavivado pela nascente epidemia:

o fato de, nos países onde ela se manifestou pela primeira vez como epidemia, a AIDS ser transmitida basicamente por contatos heterossexuais não impediu que guardiães da moral pública [...] a apresentassem como um castigo dirigido especialmente (e merecidamente) aos homossexuais do mundo ocidental [...] (SONTAG, 2007, p. 124)

Assim, após duas décadas de liberalização, chegava-se a um novo momento, marcado pelo medo que a doença trazia à livre vivência sexual e em que a homossexualidade adquiriria grande visibilidade ao ser associada à AIDS. Trevisan (2002) lista dois casos de como a doença seria recepcionada no país, relatando, por exemplo, a crítica da revista *Veja* à política preventiva adotada pela Secretaria de Saúde de São Paulo. Na matéria argumenta-se “que as ‘doenças da pobreza’ é que deveriam ter atendimento prioritário no país; e conclui dizendo que um centro de atendimento para a AIDS é ‘mais adequado a Nova York do que a São Paulo’” (2002, p. 430). Além do descaso em tratar uma doença que prejudicava principalmente uma parcela discriminada da população, expande-se o ódio direcionado a essa parcela, como ocorrido no garimpo de Serra Pelada-PA. Oitenta garimpeiros considerados homossexuais foram expulsos do local, em dois caminhões com a faixa “transporte gay” e abandonados no meio da Transamazônica, a pedido das autoridades locais, apavoradas após uma palestra sobre AIDS realizada no garimpo (TREVISAN, 2002).

Vemos então que o medo de contaminação instaura um clima de paranoia coletiva. Ao sonho contracultural de amor livre sucedera-se o pesadelo do sexo que mata, da perspectiva de morte trazida pela concretização do desejo. Sobre isso, Caio Fernando Abreu escreveria, na crônica “A mais justa das saias”, publicada em *O Estado de São Paulo*, em 25 de março de 1987:

Tem muita gente contaminada pela mais grave manifestação do vírus — a Aids psicológica. Do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido a distância. E da mente? Porque uma vez instalado lá, o HTLV-3 não vai acabar com as suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver, seu sorriso, sua capacidade de encantar-se. Sem isso, não tem graça viver, concorda? Você gostaria de viver num mundo de zumbis? Eu, decididamente não. Então pela nossa própria sobrevivência afetiva — com carinho, com cuidado, com um sentimento de dignidade — ô gente, vamos continuar namorando. Era tão bom, não era? (ABREU, 2006, p. 59-60)

Mesmo que defenda que as pessoas deveriam viver sem a “AIDS psicológica”, os contos do autor nos apresentarão diversas personagens tomadas por ela. Embora tenha sido diagnosticado como soropositivo apenas em 1994, ele incorpora o tema a sua escrita. A primeira das personagens a mencioná-lo é Pêrsio de “Pela noite”, que, na tentativa de desmarcar o encontro com Santiago, pensa em mentir dizendo que estava com AIDS, já revelando o significado de morte social que a doença tinha. O medo da

doença também está no narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?*, que, ao ser banhado pela chuva, desespera-se pela ideia de que adoeceria e teria “a febre outra vez no apartamento vazio, as pontas dos dedos buscando sinais malditos no pescoço, na nuca, nas virilhas.” (ABREU, 2007b, p. 38). Em vários trechos do romance ele estará tocando o corpo em busca de sintomas, afligido pela dúvida ao mesmo tempo em que tem medo de fazer o exame que esclareça seu caso: “Toquei o pescoço, no lado direito. Inaparentes, rolavam sob as pontas dos dedos.” (ABREU, 2007b, p. 48). E ainda: “toquei meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuam lá, os gânglios. Esquivos, arredondados, exatamente iguais aos de Márcia.” (ABREU, 2007b, p. 191).

Os sintomas da doença pareciam ir além do seu corpo e infestavam a cidade doente por meio da descrição de seu cenário caótico. Eles apareciam também em menções mais sutis, como a música de Cazuza que toca no rádio do táxi ou na pichação “Alex Vallauri vive”. Trata-se de um artista urbano, grafiteiro, amigo do autor na vida real e vitimado pela AIDS em 1987. As palavras riscadas, perdidas em meio ao caos urbano, defendem a resistência de Vallauri, se não é possível escapar da morte biológica trazida pela doença, vive-se a vida por meio da memória e pela permanência inerente à arte, ainda que no frágil suporte do grafite, que ajuda a tornar a urbe menos bruta.

Mesmo o prédio em que o protagonista morava era descrito como contaminado, prestes a desabar com “falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas indefinindo-se aos poucos sobre a pele (...)” (ABREU, 2007b, p. 43). Ao prédio infectado ele devota certo carinho como por um “cachorro velho, cego e sarnento (...)” (ABREU, 2007b, p. 43), num sinal de identificação com as vítimas da doença. Mesmo a música das Vaginas dentadas proclama a contaminação: “O passado é uma cilada, não há presente nem nada, o futuro está demente: estamos todos contaminados.” (ABREU, 2007b, p. 90).

Essa referência indireta ao vírus está em diversos dos contos de seu livro anterior, *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, como em “Os sapatinhos vermelhos”, em que a personagem mantém uma vida sexual desregrada após terminar um relacionamento. Do mesmo modo de a “Dama da noite”, conto mencionado em seção anterior, ela está próxima dos quarenta anos e ainda não tem vida afetiva e financeira estáveis. Ela calça sapatos vermelhos e entrega-se ao prazer, contudo esse escapismo esbarra na nova doença “quando as varizes começaram a engrossar,

escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê.” (ABREU, 1988, p. 80). O conto termina com a indicação de sintomas de uma doença cujo nome não é revelado. Também não é nomeada a doença em “Linda, uma história horrível” quando a mãe do protagonista diz: “Saúde? Dizque tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes” (ABREU, 1988, p. 18).

Mesmo que as menções à AIDS e seus sintomas pareçam bem claras diante do terror que o advento da doença causa à época, os contos e o romance de Caio Fernando Abreu poucas vezes mencionam explicitamente seu nome. Isso ocorrerá uma vez em *Os dragões não conhecem o paraíso*, no conto “Dama da noite” e outra única vez em *Onde andará Dulce Veiga?*. No primeiro conto, a personagem principal lamenta que o jovem rapaz que ouve seu monólogo “já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar AIDS” (ABREU, 1988, p. 94). Mas mesmo o preservativo não garantiria sua proteção: “Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, ei sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos.” (ABREU, 1988, p. 95). Já no romance, a citação dá-se no momento em que Márcia revela estar doente, ao fazer o jornalista tocar seu pescoço: “havia pequenos caroços (...). Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas. - Em outros lugares também – ela disse.” (ABREU, 2007b, p. 189). Ela tem medo de procurar um médico e receber o diagnóstico e revela: “Ícaro morreu de aids. E eu acho que estou doente também.” (ABREU, 2007b, p. 189).

Curiosamente, nessa situação, Márcia pergunta ao narrador se ele é homossexual, como se falar sobre AIDS a tivesse feito lembrar da homossexualidade, o que revela o quanto os dois temas eram vistos como próximos à época. A pergunta traz Pedro de volta à memória do narrador e o postal que recebera após seu desaparecimento: “‘Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor’ Mas já matou, pensei naquele dia.” (ABREU, 2007b, p. 191). Assim, Pedro desaparecera sem revelar o que tinha. Seu desaparecimento remete à morte social que a doença implicava. Remete também à morte do amor, agora impossível diante do horizonte sinistro que trazia implícito em si. Desesperado, Pedro foge, mas não foge por conta da doença real e sim pela doença metaforizada, pois esconder-se não o faria livrar-se do diagnóstico, nem de seus sintomas implacáveis. Levando a doença onde quer que fosse, ele morreria

acompanhado dela, mas distante da possibilidade de ter sido feliz ao lado do amado que contaminara. À sua morte biológica, antecipavam-se a solidão e a perda definitiva do amor, causadas por uma doença da qual, mesmo sem coragem de nomear, não podia se desvencilhar.

Sobre a predominante elipse do nome da AIDS, verifica-se que, até nas cartas que Caio publica no *Estado de São Paulo* para tornar pública sua condição, só se usa uma única vez o termo HIV. Sobre isso, Bessa (1997) afirma: “Reconhecendo que o ato de nomear imprime valores já dados, alguns escritores retiram-lhe o nome, e podem, assim, discutir a doença e suas imagens pré-fabricadas.” (1997, p. 83). Assim, à doença que (quase) não se ousa dizer o nome, a narrativa de Caio atribui novos significados. Não se trata apenas de um novo vírus, mas de uma metáfora sobre a impossibilidade do encontro afetivo, sobre a solidão de personagens deslocadas. A ameaça que a AIDS representa institui o pavor ao toque, à aproximação entre sujeitos marcados pelo desejo, daí a fuga de Pedro sem assumir qual doença tinha.

Com a incorporação deste tema, vemos uma guinada na obra do escritor: o recurso formal da elipse, que antes era utilizado apenas para sugerir o amor sem nome entre as personagens, passa a ser utilizado também para se referir à AIDS. Como vimos nos contos mencionados em nossa seção 4.2, a relação entre Raul e Saul de “Aqueles dois” não era nomeada por eles. Já em “Terça-feira gorda”, é destacado que as personagens eram apenas dois corpos que se desejavam, sem recorrerem a padrões pré-estabelecidos de gênero e sexualidade para nomearem o que sentiam. Em consonância com o que desenvolvemos na seção anterior, essa não-nomeação do desejo vai além de ser uma mera camuflagem da homossexualidade, um mecanismo para escondê-la. Pelo contrário, não rotular o desejo das personagens desmantela um discurso heterossexista que autoritariamente impõe identidades sexuais a elas. Nas narrativas, a referência indireta à doença evoca outros significados que não os associados por um discurso médico, ou pela moral conservadora que a associou aos homossexuais desde o início da epidemia.

Sobre os significados metafóricos que as doenças assumem, Sontag (2007) relata uma tendência de nossa cultura a entender doenças como a AIDS e o câncer, as duas de difícil (ou impossível) cura e de origens não determinadas, como resultado de um boicote emocional do doente, ainda que várias pessoas infelizes nunca venham a desenvolvê-las. Essa concepção aparece na narrativa de Caio Fernando Abreu. Como

vimos anteriormente, o câncer é metaforizado em “À beira do mar aberto” para revelar os danos que as personagens sofrem por suprimirem seus sentimentos, que cresceriam como células cancerosas. Também vimos que é metaforizado em “Morangos mofados” como a doença na alma do protagonista. Contudo, se para os pacientes com câncer, volta-se um olhar de piedade, para os pacientes com HIV, a sociedade homofóbica destina um sentimento de culpabilização e repulsa.

As personagens estariam então presas ao medo causado por esse sentimento, incorporando tanto a AIDS real, quanto a doença psicológica que ela representa. Do medo do toque, nasce a perspectiva de se viver em constante busca, como se buscar fosse o valor final, em detrimento à realização do amor. O jornalista vive então a perda do amado Pedro e a eterna procura por um novo amor. No conto de Caio que segue a *Onde andará Dulce Veiga?*, essa busca ganha protagonismo. Sobre “Bem longe de Marienbad”, escrito em 1992, durante uma residência autoral em Saint-Nazarie, na França, Lopes (2001) afirma: “O desejo do encontro que começa como fantasma, pouco a pouco, através de um ritmo de quase suspense, se traduz numa valorização da experiência de espera, uma experiência para ser contada a alguém...” (p. 201). E o narrador de *Onde andará Dulce Veiga?* nos conta sobre sua espera, na ilusão de que Pedro voltaria quando a reportagem sobre o desaparecimento de Dulce o fizesse famoso. Ao final do romance, libertado pelo encontro com Dulce Veiga, o narrador sonha com as outras personagens, mas não consegue ver Pedro. Ele agora estava inalcançável e livrar-se da espera era a solução para que o jornalista seguisse seu caminho.

O gato que ganha da cantora, e que resolve chamar Cazuzza, traz uma esperança de continuidade, ele é um símbolo otimista que mostra a permanência do cantor mesmo com a iminência da morte: “Ele dormia, parecia confiante em nosso futuro.” (ABREU, 2007b, p. 191). Assim como Alex Vallauri, Cazuzza viveria. E assim como eles, o narrador também viveria, livre dos estigmas da doença, e poderia, enfim, cantar.

4.6 Além de Dulce: homoafetividade e AIDS no ocaso de uma obra

Caio Fernando Abreu veio a falecer no início do ano de 1996, vitimado pela AIDS. Os menos de seis anos que separam a escrita do romance e a sua morte foram dedicados à republicação de vários de seus livros, à escrita de alguns contos avulsos

(principalmente o já citado “Bem longe de Marienbad”, escrito em 1992), duas peças (*Zona contaminada* e *O homem e a mancha*, ambas escritas em 1994) e a revisão do material escrito ao longo de sua vida, mas até então não publicado, compilado em *Ovelhas negras* (1995). Nesta seção, propomos uma breve reflexão sobre seu último conto, em que dois dos temas centrais de Caio se encontram: a temática da AIDS e a realização do amor.

“Depois de agosto” tem como subtítulo “uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la Distancia*”, foi escrito em fevereiro de 1995 e encerra o volume *Ovelhas negras*. O conto narra a vida de um homem recém-saído de uma internação hospitalar e que acredita que era “tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada, tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo.” (ABREU, 2002b, p. 224-225). O trecho faz menção à localização do Instituto de Infectologia Emílio Ribas, centro de referência em tratamento de pacientes com HIV na cidade de São Paulo. A situação do narrador é conhecida por todos e ele se sentia condenado à solidão: “Nunca-mais o amor era o que mais doía, e de todas as tantas dores, essa a única que jamais confessaria.” (ABREU, 2002b, p. 225). Contudo, a certeza da solidão definitiva é interrompida pelo telefonema de um homem desconhecido, amigo de um amigo seu, que pede para encontrá-lo. Durante o encontro os dois descobrem interesses comuns, gostam um do outro e se beijam. O beijo faz com que o narrador volte a sentir-se vivo, mas ao mesmo tempo se sinta preso à confusão sobre o que sentia: “Sim, afligia muito querer e não ter. Ou não querer e ter. Ou não querer e não ter. Ou querer e ter. Ou qualquer outra enfim dessas combinações...” (ABREU, 2002b, p. 231). Seu medo era ampliado pela doença não nominada que carregava, até que, ao reencontrar o outro, descobre que ele também estava contaminado. Novamente, a narrativa de Caio Fernando Abreu omite o nome da AIDS, ao mesmo tempo em que dá indícios de que essa seria a doença a que se refere. Novamente acionam-se significados outros da doença, como metáfora da solidão dos sujeitos.

Contudo, a revelação marca a liberdade entre os dois, derruba a última barreira que impedia que se entregassem um ao outro. Eles passam alguns dias juntos, até o narrador precisar retornar à sua cidade, o que os leva a fazer planos para o futuro, acreditando ser “cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não-morte dos

dois.” (ABREU, 2002b, p. 235). Assim o encontro do amor faz com que a esperança na vida renasça e que deixem de acreditar que era tarde demais para tudo. Da distância, surge o pacto de lembrarem um do outro nas noites de lua cheia, de imaginarem-se juntos, abraçando-se ao som de um bolero, talvez o *Contigo en la Distancia* que nomeia o conto. Vemos assim que a tão temida doença, que ao longo de vários contos e de *Onde andará Dulce Veiga?*, significou a impossibilidade do encontro com o outro, agora é ressignificada para permitir que os sujeitos se amem, livres da ameaça que ela representava. Agora não há mais o medo de contaminar-se, há apenas o desejo de viver o amor, ainda que fugaz, ainda que incerto. Aqui, encerramos o estudo da trajetória narrativa do autor, neste último conto de seu último volume publicado em vida. Nele, finalmente, a felicidade pelo encontro do outro pode ser vivida sem o medo de que o amanhã destrua o que se sente, temor que marcou toda a narrativa de Caio. Às portas do ocaso, os amantes poderiam enfim ser livres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese buscamos pensar como dois romances, *Stella Manhattan* (1991) de Silviano Santiago e *Onde andará Dulce Veiga?* (2007b) de Caio Fernando Abreu, encaixam-se no percurso histórico da homotextualidade brasileira. Ao analisarmos os romances, vimos que temas como o exílio, a identidade sexual, raça, a nacionalidade e a AIDS se relacionam com a escrita do desejo homoerótico de acordo com um contexto histórico específico.

Em nosso primeiro capítulo, apresentamos os principais referenciais teóricos que deram suporte a nossa análise. Recorremos a Foucault (1988) e Judith Butler (2000, 2013) para demonstrar como a sexualidade é um dispositivo sexual delimitado historicamente e imposto discursivamente, ao contrário de uma concepção reducionista do desejo e identidade dos indivíduos como previamente determinados por aspectos apenas biológicos. Esses conceitos nos ajudaram a entender como a escrita do homoerotismo variou entre diferentes épocas, ao falar-nos de sujeitos significativamente diversos, cuja semelhança, por vezes, é apenas o desejo por pessoas do mesmo sexo e o preconceito direcionado a eles.

Amparados por estas ideias, analisamos as primeiras manifestações da homotextualidade brasileira, especialmente três romances publicados em fins do século XIX: *O Ateneu* (1888) de Raul Pompéia, *O cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, e *O Bom crioulo* (1895) de Adolfo Caminha. Estes romances tematizaram o homoerotismo de forma inédita em nossa literatura, ecoando o ideário científico evolucionista vigente à época, que o via de forma patológica. No primeiro deles, vimos como a homosociabilidade de alunos de um internato, dedicado aos filhos da elite, gerava o medo da homossexualidade, apresentada como uma prática degenerativa dos futuros líderes da nação. Vimos como esses fantasmas alcançam o escritor em seu debate público em defesa da República e acabam levando-o ao suicídio. Em relação ao segundo romance, vimos a descrição explícita do ato sexual lésbico e como isso acaba levando uma jovem, até então impúbere, à prostituição. Vimos também a personagem Albino e sua identidade patologizada, associada ao campo do feminino, como uma sexualidade invertida, desviante de um padrão heterossexual e masculino. Por fim, *O Bom crioulo* se revelou polêmico ao narrar o amor entre um escravo fugido e um jovem marinheiro de ascendência europeia. A mistura de raças por meio da homoafetividade resulta em um

fim trágico, com a morte do rapaz servindo como símbolo da repulsa à prática sexual que comprometeria a formação da futura nação branca, não miscigenada. Destacamos também a recepção ao livro, que fez com que alcançasse sucesso imediato ao mesmo tempo em que era atacado pela ousadia de abordar tema tão polêmico.

Nosso segundo capítulo foi dedicado à análise da emergência de novos sujeitos políticos, a partir dos anos 1960 e 1970, e como ela fez nossa literatura retomar a escrita do desejo homoerótico sob um novo olhar, fora dos discursos patologizantes do século anterior, dando voz aos próprios sujeitos que se reivindicavam homossexuais. Inicialmente apresentamos a biografia dos dois autores dos romances centrais da nossa análise, demonstrando como suas vivências estavam ligadas ao contexto histórico que permitiu que desenvolvessem tal escrita. Em seguida analisamos o contexto histórico para entendermos as mudanças culturais da época. A ideia de entrelugar do discurso latino-americano, como apresentada por Silviano Santiago, ajudou-nos a entender como essas mudanças foram influenciadas por uma realidade internacional mais ampla, ao mesmo tempo em que elas resguardaram a especificidade do nosso contexto nacional. Demonstramos como nossa condição de povo culturalmente influenciado por outros países considerados mais desenvolvidos não nos impediu de imprimir a especificidade de nossa identidade a esse processo de assimilação. Ainda nesse capítulo, fizemos um breve retrospecto da narrativa brasileira da época, focando nos aspectos que dialogam com a escrita de Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago como, por exemplo, censura, prisão política de escritores, migração, violência urbana, entre outros. Tratamos também sobre os recursos formais utilizados pelos autores como, por exemplo, a fragmentação narrativa que fez com que contos de Caio apresentassem narrativas simultâneas em colunas paralelas do texto ou o romance de Santiago apresentasse um capítulo dedicado a um narrador exterior à narrativa. A última seção desse capítulo foi dedicada a uma cultura homoerótica que se desenvolveu no país, a partir das décadas de 1960 e 1970, com a presença de personagens homossexuais em peças de teatro, livros e o surgimento de uma imprensa e de uma militância específicas.

Nosso terceiro capítulo analisou mais detalhadamente o romance *Stella Manhattan* de Silviano Santiago. Após um resumo da obra, abordamos questões como o exílio, a nacionalidade, a raça e o feminino em sua relação com o homoerotismo. Buscamos entender como essa relação se deu a partir do contexto histórico dos anos 1960 e 1970, a emergência de novas pautas políticas e da contracultura relacionada à

repressão ditatorial, que perseguiu as personagens mesmo quando exiladas do Brasil. Vimos também como a presença de um capítulo dedicado ao narrador implicou numa ruptura com um modelo de narrativa tradicional.

No quarto capítulo voltamos um olhar mais detalhado para *Onde andará Dulce Veiga?*, tendo iniciado por um resumo da obra e uma retrospectiva sobre a homotextualidade no conjunto da obra de Caio Fernando Abreu. Nas seções seguintes, debruçamo-nos sobre as relações estabelecidas na narrativa entre o homoerotismo e temas em parte similares a *Stella Manhattan*, como exílio, nacionalidade e feminino e outros temas como o preconceito regional e a AIDS, esta uma nova temática para a homotextualidade a partir dos anos 1980. Ainda que apenas um lapso de cinco anos separe a publicação dos dois romances, pudemos verificar como a homotextualidade se deu de forma particular em cada um dos autores. Mesmo que suas narrativas mantenham o olhar voltado para os anos 1960 e 1970 e compartilhem de temas comuns, seus resultados são em grande parte distintos.

Em relação ao exílio, por exemplo, vimos como em *Stella Manhattan*, o protagonista, Eduardo Costa e Silva, foi obrigado por seus pais a deixar o país, não restando para ele um lar para retornar. Ao mesmo tempo, a sensação de deslocamento da personagem não permitirá que ela seja feliz naquele que deveria ser seu novo lar, com o qual não consegue estabelecer vínculos afetivos. Para as demais personagens, a vida fora do Brasil adquiriria outros significados. Marcelo Caetano e Valdevinos Vianna veriam a possibilidade de viverem suas sexualidades no espaço do anonimato da metrópole estrangeira, ainda que suas vinculações políticas, à esquerda e à direita, os impedissem de fazê-lo com a liberdade que desejariam. Já a Paco era permitida a assunção de uma identidade homossexual mais livre que a das demais personagens.

Em *Onde andará Dulce Veiga?*, o exílio do protagonista é mais emocional que político, ele poderia retornar à sua cidade natal, o que o impede é a perda de identificação com Passo da Guanxuma, como quando afirma não se lembrar mais como ela é. Assim como o protagonista do romance anterior, o lar deixou de ser um lugar acolhedor, no caso de Eduardo pela repulsa familiar, no caso do jornalista pela perda de vínculos afetivos. Ambos podem ser vistos como sujeitos emocionalmente à deriva, seus exílios não lhes dão alternativas para construir um novo *domus*. O jornalista se sente mal em São Paulo, mas antes de retornar a ela viveu em vários países e não conseguiu se estabilizar em nenhum. Seu retorno, como disse, é sempre para cidades

que não são mais as mesmas. Já para Eduardo, o Rio de Janeiro deixava de ser um lugar possível graças ao desprezo dos pais, mesmo que ele sonhasse em retornar. Se para o jornalista que procurava Dulce Veiga dá-se uma redenção ao reencontrar a cantora (e com ela acertar contas com seu passado), podendo voltar para São Paulo com um horizonte otimista, o mesmo caminho não seria possível para Eduardo, o que levou a seu desaparecimento, à sua entrega a um destino incerto.

Outra especificidade sobre o exílio em *Onde andaré Dulce Veiga?* é que, para a cantora, o próprio país serviu como espaço de exílio, em que ela pôde se livrar dos fantasmas de seu passado, desde a perda do homem amado até a perseguição do poderoso Rafic. O pouco desenvolvido interior do país surge como uma alternativa à metrópole modernizada autoritariamente pela ditadura. Já para as personagens de *Stella Manhattan*, mesmo uma metrópole estrangeira, mesmo tratando-se de Nova York, não seria um espaço suficientemente seguro diante da identidade nacional que não deixava de segui-los, imprimindo sua marca mesmo no exílio. Se para Dulce Veiga, uma pequena cidade brasileira garantiria seu anonimato, para as personagens de *Stella Manhattan*, a condição de migrante na metrópole norte-americana ressaltaria essas identidades e as prenderia nos vínculos com o regime autoritário que levou à sua tentativa de buscar liberdade.

O tema da identidade sexual também apresenta-se diferente nos dois romances. Na obra de Silviano Santiago, a homossexualidade é constantemente associada ao feminino pelo protagonista, numa demonstração de seu humor *camp*. Com outro intento, as colegas de consulado, quando de seu desaparecimento, vão atribuir-lhe uma série de traços femininos que antes não haviam sido identificados por elas. As personagens também parecem presas a um campo de identidades pré-definidas: seriam homens homossexuais que buscavam viver seu desejo dentro de espaços de convivência específicos, como saunas, bares e boates. Eles não questionam ser gays, ainda que as diferenças entre a forma como vivem essa identidade revela o quanto ela é socialmente construída: o protagonista e sua associação ao alter ego feminino de Stella, Marcelo e sua prática sexual próxima da de Eduardo, mas sem evocar para si nenhum signo feminino, Vianna e sua masculinidade exarcebada pelo fetiche por couro e pela violência sadomasoquista. O caso extremo é Paco, afeito a sexo casual em espaços públicos, que chega a ser visto como alguém que não é mais homem, nem mulher, como se sua identidade homossexual fosse um campo divergente tanto da masculinidade

quanto da feminilidade. A própria personagem associa pejorativamente gays a prostitutas e acredita que deviam se sentir culpados por seu desejo.

Já em *Onde andaré Dulce Veiga?*, as personagens relutam em se associar a uma identidade pré-definida. O próprio narrador afirma não ser homossexual e, como vimos, isso não implica apenas no medo que os sujeitos têm da homofobia ao serem assim rotulados, tratando-se bem mais de se ver as práticas sexuais fora de um campo limitado e reducionista. As experiências das outras personagens apenas corroboram essa hipótese, como vemos na bissexualidade de Dulce Veiga, ex-amante Lara Lilian, mãe de Patrícia. Esta por sua vez é apaixonada por Márcia Felácio, que lamenta não se definir como hetero ou homossexual, acreditando que conseguir se encaixar a um rótulo pré-estabelecido facilitaria a vivência de seu desejo. Os pontos extremos da performatividade das personagens estão em Jacyr(a), com sua flutuação entre o masculino e o feminino, ainda que o desejo homossexual seja uma constante, e em Saul, com seu desejo heterossexual por Dulce levando-o ao esforço de tornar-se a mulher amada por meio de sua imitação.

Sobre a nacionalidade, vimos como ela está vinculada a aspectos raciais em *Stella Manhattan*, com uma variação da percepção da cor de Eduardo de acordo com a situação em que ele se encontra e uma insistência em se apagar a diferença entre os latino-americanos por parte de diversas personagens na narrativa. A associação arbitrária do protagonista, a partir de sua cor, a um campo de inferioridade se dá também em relação à sua sexualidade, à sua disposição para o trabalho ou propensão à violência, numa hierarquia valorativa imposta em relação aos cidadãos brancos dos Estados Unidos. Apesar disso, a nacionalidade das personagens brasileiras residentes em Nova York parece coesa muitas vezes, como vemos na cena em que a funcionária americana da imobiliária discrimina Eduardo e Vianna, ainda que este se veja em superioridade a outros latinos e a negros. Também o professor Aníbal discrimina hispânicos, ao mesmo tempo em que procura agradar os agentes do FBI, reproduzindo um discurso colonialista para que não seja visto como os demais latinos. Já entre as personagens, parece haver uma proximidade da identidade nacional, como se a condição de exilados tivesse apagado suas diferenças, exceção feita à menção isolada à origem nordestina da empregada de Vianna.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, pela própria condição da narrativa dar-se em solo brasileiro, as diferenças regionais são mais bem acentuadas, com a menção

hierárquica à origem nordestina aparecendo várias vezes como uma marcadora de diferença em relação às pessoas oriundas de outros estados. Também as cidades de Estrela do Norte e Passo da Guanxuma aparecem como uma oposição a São Paulo e Rio de Janeiro e seus cenários urbanos degradados, ainda que nem a terra natal do jornalista, nem a que serve de refúgio para Dulce Veiga sejam apresentadas como um novo possível lar para ele. Ainda sobre a identidade nacional, a religiosidade brasileira aparece de forma breve em *Stella Manhattan*, e via de regra caricata, como na descrição bestializada da empregada Bastiana em pleno ritual sacro. Já no outro romance, o candomblé tanto serve para explicar a identidade de Jacyr(a), como para saudar Dulce Veiga em seu show em Estrela do Norte, fugindo do estereótipo preconceituoso comumente relegado às religiões afro-brasileiras.

Quantos às especificidades das obras, vimos como o romance de Caio Fernando Abreu apresenta um conjunto de referências à cultura pop muito mais intenso que o romance de Silviano Santiago, consequência da pouca ligação daquele autor com o mundo acadêmico, enquanto este fez parte da academia durante sua vida profissional. Quanto à AIDS, o tempo da narrativa de Caio também permitiu que ele a abordasse como um tema central em seu romance. Aliás, tema presente desde obras anteriores, mas que em *Onde andaré Dulce Veiga?* assume a centralidade ao ter-se o narrador e a filha da cantora contaminados, além da personagem já falecida de Ícaro. Vimos como a doença surge como uma metáfora para a solidão das personagens perdidas no caótico cenário urbano, em busca de si mesmas em meio ao tabu social imposto a seus desejos. Elas tiveram medo da perseguição ditatorial, depois sentiram medo da AIDS e da solidão. Coube a Dulce Veiga achar amparo no interior idealizado do Brasil. Coube a Saul a internação psiquiátrica, após o fracasso em buscar refúgio na identidade da mulher amada. Coube a Márcia viver como uma estrela fugaz à espera da morte implacável pelo mal do fim de século. E coube ao narrador ir à busca de seu passado, para poder recuperar sua identidade e enfrentar o futuro com alguma esperança.

Em *Stella Manhattan*, mesmo que a AIDS ainda não fosse uma metáfora possível, as personagens também estão exiladas e perdidas de si mesmas, amedrontadas pelo autoritarismo do regime político e também pelo meio social estrangeiro hostil à sua origem e a seu desejo homoerótico. É nesse universo que elas tentam buscar a felicidade, seja no sexo fugaz de banheiros públicos ou bares, seja no apartamento dedicado a encontros fetichistas. Ao final, podemos perguntar: onde andarão todas elas?

Teriam Márcia e o jornalista sem nome sobrevivido ao mal que lhes perseguia? Teria Marcelo, após deportado, sido preso e torturado pela Ditadura brasileira? Enlouquecendo como o seu irmão de utopia Saul? Ou teriam todas, assim como Eduardo/Stella, sido tragadas por seu sofrimento, pela falta do *domus* e desaparecido, condenadas à solidão sem que se desse a elas uma segunda oportunidade sobre a terra?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – TEXTOS DE SILVIANO SANTIAGO

SANTIAGO, Silvano. *Duas faces*. Belo Horizonte: Itatiaia ilimitada, 1961.

_____. *Em liberdade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

_____. *O ateneu: contradições e perquirições* in. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *O banquete*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1977.

_____. *O olhar*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1983.

_____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. *Stella Manhattan*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Stella Manhattan, 30 anos depois* in *Pernambuco* Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, data de publicação não informada, disponível em <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/1471-stella-manhattan,-30-anos-depois.html>, link acessado em 19 de dezembro de 2018.

_____. Currículo lattes disponível em <http://lattes.cnpq.br/0537609003918306>, consultado em 27 de agosto de 2018.

II – TEXTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

ABREU, Caio Fernando. *As frangas*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2002a.

_____. Duas ou três coisas sobre os anos 80 In. *Jornal do Brasil*, 02 jun. 1985. Disponível em <http://caiofcaio.blogspot.com.br/2013/01/duas-ou-tres-coisas-sobre-os-anos-80.html>. Acesso em: 12 set. 2013.

_____. *Estranhos estrangeiros e Pela noite*. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.

_____. *Inventário do ir-remediável*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007a.

_____. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

_____. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 2007b.

_____. *O ovo Apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002b.

_____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007c.

_____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005b.

III – TEXTOS SOBRE SILVIANO SANTIAGO

BARTOLOMEI, Fernanda. *Exílio e Homossexualidade em Stella Manhattan de Silvano Santiago e El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. 2009. (Mestrado em Arts Portuguese), Universidade do Novo México, Albuquerque. 2009.

CUNHA, Eneida Leal (org). *Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2008.

JORGE, Simone Greco do Espírito Santo. *O narrador ondulante: a enunciação ficcional como espaço teórico na obra de Silvano Santiago*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). PUC- Rio de Janeiro, 2013.

LIMA, Carlos Henrique Lucas; CAETANO, Márcio. Deriva e exílio sexuais: sobre Stella Manhattan, de Silvano Santiago in. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 54, p. 319-337, maio/ago. 2018.

LOPES, Denilson. Entre-Lugar das Homoafetividades in. *Ipotesi*. Revista de Estudos Literários do Departamento de Letras da UFJF, Juiz de Fora, n.8, p. 37-48, 2001.

_____. Imagens à flor da escrita in. Revista *Cerrados*, Brasília, v. 2, nº 2, p. 67-71, 1993.

_____. Silvano Santiago, Estudos Culturais e Estudos LGBT* no Brasil in. Revista *Iberoamericana*, v. 74, n. 225, p. 943-957, oct./dez. 2008.

POSSO, Karl. *Híbridos produtivos*, Silvano Santiago, sobre a homossexualidade in CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Ed. UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

RAMALHO, Roberto Goncalves. *Gêneros múltiplos: binarismos versus pluralismo em Stone Butch Blues e Stella Manhattan*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2014.

RIBEIRO, Roberto Carlos. *Olhar periférico: as personagens deslocadas de Silvano Santiago*. Revista *Eutomia*, UFPE, vol. 01, n. 03, p. 482-516, 2009.

SOUSA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

SOUZA, Bárbara Romana dos Santos de. *Silviano Santiago fontes de pesquisa – Biografia*. Disponível em: <http://fontessobresilviano.blogspot.com/p/biografia.html>. Acesso em 27 ago 2018.

VASCONCELLOS, Maria Cecília Mendes Pimentel de. *Uma reflexão sobre o duplo em romances de Silviano Santiago*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras), PUC: Rio de Janeiro, 2003.

IV – TEXTOS SOBRE CAIO FERNANDO ABREU

AGRA, Elisabete Borges. *Da utopia diluída ou da utopia superada: uma leitura de contos de Caio Fernando Abreu*. Campina Grande: UEPB, 2008.

ALBUQUERQUE Jr., Durval M. de. Epifanias da homoafetividade ou o choque anafilático sofrido por Anthony Giddens ao ingerir Caio Fernando Abreu. In: *BAGOAS*, v. 1, n. 1. Natal: EDUFRN, p. 133-151, 2007.

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

BARBOSA, Nelson Luís. “*Infinitamente Pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Os perigosos: autobiografias & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a.

_____. Retrovírus, zidovudina e Rá! Aids, Literatura e Caio Fernando Abreu In: GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick (org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lesbic@s no Brasil*. São Paulo: Editora Xama, 2002b, p. 77-96.

BUTTURI, Jr., Atílio. O mesmo e o outro: o discurso sexual em Caio Fernando Abreu. *Revista Publicatio*. UEPG, v. 16, n. 02, p. 351-358, mai. 2008. Disponível em

<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/view/652>. Acesso em 09 out. 2011.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F. – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LEAL, Bruno de Sousa. *Caio Fernando Abreu: a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. 2006. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande-RS.

NASCIMENTO, Cyro Roberto de Melo. *Homoafetividade e abertura política em contos de Caio Fernando Abreu*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

POSSO, Karl. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

PORTO, Ana Paula Teixeira; PORTO, Luana Teixeira. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Revista Letras*, Curitiba: UFPR, n. 62, p. 61-77, jan/abril. 2004.

SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

WELTER, Juliane Vargas. *Em busca do passado esquecido: Uma análise dos romances Onde andarás Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu, e Benjamim, de Chico Buarque*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2015.

WIZNIEWSKY, Larry. *Angelus contraculturalis* (Caio Fernando Abreu crítico da contracultura). 2001. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2001.

V - TEXTOS CRÍTICOS E TEÓRICOS LITERÁRIOS

ALCOFORADO, Maria Letícia Guedes. A França e sua literatura na visão de Adolfo Caminha e na de seus personagens. *Travessia*, Florianópolis: EDUFSC, 1989, n. 16, 17, 18, p. 148-156. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1579/showToc>. Acesso em 24 jul. 2016.

ARANHA, Graça. *Canaã*. Brasília: Editora UNB, 2014.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. “Imoralidade” e crítica ao status quo imperial em *O Ateneu* de Raul Pompéia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 14, 2009, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=3424&Itemid=170. Acesso em 05 nov. 2018.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo, MISKOLCI, Richard. O drama público de Raul Pompeia: sexualidade e política no Brasil finissecular in. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 26, n. 75, fev. 2011. Versão on-line, vol. 26, nº 75. Disponível em: <http://www.ufscar.br/cis/wp-content/uploads/ODPRP-RBCS.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2017.

BENEVIDES, Daniel. As Muitas Baladas do Louco. Revista *Rolling Stone*, São Paulo, edição 33, jun. 2009. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/33/as-muitas-baladas-do-louco#imagem0>. Acesso em: 19 jun. 2018

BEZERRA, Carlos Eduardo. Bom crioulo: um romance da literatura gay made in Brazil. *Revista de Letras*, n 28, vol. 1-2, jan/dez. 2006.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 110-127.

_____. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAMINHA, Adolfo. *Bom crioulo*. Introdução de João Silvério Trevisan. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. Um livro condenado in *A Nova Revista*, n. 2, p. 40-42, fev. 1896.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2010.

CARRARA S.; SIMÕES J. A. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, jan-jun. 2007, p. 65-99.

CASTRO, Carlos. Em cena o obscuro: o homoerotismo em dois contos brasileiros do século XX in *Sinais – Revista Eletrônica*. Ciências Sociais. Vitória: CCHN, UFES, edição n 08, v. 1, p. 79-102, dez, 2010.

COELHO, Claudio Novaes Pinto *et al.* *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 39-44.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DE ASSIS, Machado. *Pilades e Orestes*. 1906. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000252.pdf>. Acesso em 4 abr. 2016.

DIAS, Roberto Muniz. *Editoras LGBTTT brasileiras contemporâneas como registro de uma literatura homoafetiva*. Dissertação (Mestrado em Teorias Literárias e Literatura), Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*, seguido de *Envelhecer e morrer*. Tradução: Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FACCHINI, Regina. Entre compassos e descompassos: um olhar para o “campo” e para a “arena” do movimento LGBT brasileiro In: *BAGOAS*: revista de estudos gays. Natal: EDUFRN, 2007, v. 3, n. 4, jan/jun., p. 131-158, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREITAS FILHO, Armando; GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Anos 70: Literatura*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. e Editora. Ltda, 1980.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

_____. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. In: *Cadernos AEL: homossexualidade, sociedade, movimento e lutas*, vol. 10, n. 18/19, p. 17/39. Campinas: Unicamp, vol. 10, n. 18/19, p. 17-39, 2003.

_____; POLITO, Reinaldo. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870 - 1980)*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. Herbert Daniel: política, homossexualidades e masculinidades no Brasil nas últimas décadas do século XX in. PENTEADO, Fernando Marques, GATTI, José (org.). *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEILBORN, M. L. Ser ou estar homossexual: dilemas de construção de identidade social. In: PARKER, R.; BARBOSA, R. (org.). *Sexualidades Brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 136-145.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

_____. Hoje não é dia de rock in. ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*, 2005a.

_____. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. 5 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas Ideológicas* Marca Reg. Arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. Entrevista in. Sexualidades pós-modernas, revista *CULT*, 2004b. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sexualidades-pos-modernas/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

HOWES, Robert. Raça e sexualidade transgressiva em *Bom crioulo* de Adolfo Caminha in. *Graphos*. João Pessoa: UFPB, v. 7, n. 2/1, p. 171-190, 2005.

KEHL, Maria Rita *et al.* *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 31-37.

KOSOFSKY, Eve Sedgwick. A epistemologia do armário. In: *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19-54, Campinas: Unicamp, 2007.

LIMA, Carlos Henrique Lucas. *Narrativa homoerótica brasileira: performance, sexualidade e política*. 2010. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Disponível em <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/lispector-c-a-via-crucis-do-corpo.pdf> _consultado em 22/07/2018.

LOPES, Denilson. *Afetos. Estudos Queer e Artificio na América Latina*. Revista E-compós, Brasília, v.19, n.2, maio/ago, 2016.

_____. Bichas e Letras: uma estória brasileira In. GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick (org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lesbic@s no Brasil*. São Paulo: Editora Xama, 2002b, p.33-50.

_____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981.

MAIA, Helder Thiago. *A Literatura Gay é um Cruising Bar: reflexões sobre a literatura gay, o mercado e a obra de João Gilberto Noll*. Revista Periódicus, n. 3, v. 1 mai-out., p. 183-199, 2015.

MAIA, Tereza Cristina Gomes. A monstruosidade em Primeira carta aos andróginos de Aguiinaldo Silva in. *Anais do CENA IV Colóquio de Estudos em narrativa*, Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

MATOS, GREGÓRIO DE. Genealogia que o poeta faz do governador Antônio Luiz desabafando em queixas do muito, que aguardava na esperança de ser dele favorecido na mercê ordinário. In: *Obra poética: II - Os homens bons*. Fundação Biblioteca Nacional, s/d. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/oshomensbons.pdf. Acesso em: 08 jan. 2019.

MENDES, Leonardo. Naturalismo com aspas: *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, a homossexualidade e os desafios da criação literária. In. *Gragoatá: Niterói, UFF*, n. 14, p. 29-44, 1º sem., 2003.

_____. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. O romance republicano: naturalismo e alteridade no Brasil 1880-1890. *Letras & Letras*. Uberlândia: UFU, n 24 (2), p. 189-207, jul./dez. 2008.

MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume, 2012.

MORGAN, THAD. *The gay “sip-in” that drew from the civil rights movement to fight discrimination*. Disponível em: <https://www.history.com/news/gay-rights-sip-in-jujus-bar>. Acesso em 24 out. 2018.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ORTNER, S. B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Tradução de Cila Anker e Rachel Gorestein. In: ROSALDO, M. Z.; LAMPHERE, L. (Org.). *A Mulher, a cultura e a sociedade*, v. 31. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 95-120 (Coleção O mundo, hoje).

PARKER, Richard. *Abaixo do equador: culturas do desejo, homossexualidade masculinidade e comunidade gay no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Corpos, Prazeres e Paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. 2 ed. São Paulo: Best Seller, 1991.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCAR Mercado das Letras, 1996.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Hedra, 2008.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura e livros na Ditadura Militar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2011.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RIOS, Cassandra. *Eu sou uma lésbica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto*: tragédia carioca em três atos. Nelson Rodrigues; roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar. - 3.ed. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2012.

SÁNCHEZ, Darío. *Pervertidos, bichas e entendidos*: identidade homossexual no romance latinoamericano. Recife: Universitária UFPE, 2012.

SANTOS, Antônio Carlos. O naturalismo sob o olhar modernista: Candido e a crítica a Aluísio Azevedo in. *Crítica Cultural* (Critic), Palhoça, SC, v. 6, n. 2, p. 557-563, jul/dez. 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O olhar naturalista: entre a ruptura e a tradução in *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v. 35, p. 149-167, 1992.

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

SILVEIRA, Micaela Sá da; Silva, Antônio Pádua Dias da. Os solteirões dentro ou fora do armário? In. *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais*. MITIDIÉRI, André Luís; Camargo, Flávio Pereira (org.), Ilhéus: Editus, 2015, p. 191-215.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Tradução Rubens Figueiredo e Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Notas sobre Camp*. 1964. Disponível em https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 1 nov. 2018.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Uma ideia moderna de literatura*: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Ed. Unochapecó, 2011.

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

VENTURA, Zuenir. *1968*: o ano que não terminou - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.