

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

HELDER DE ARAÚJO HOLANDA

**A REPRESENTATIVIDADE DO ESPAÇO NA
EXPRESSÃO DE SUBJETIVIDADES
HOMOERÓTICAS EM TRÊS NARRATIVAS DE
AGUINALDO SILVA**

**CAMPINA GRANDE-PB
2012**

HELDER DE ARAÚJO HOLANDA

**A REPRESENTATIVIDADE DO ESPAÇO NA
EXPRESSÃO DE SUBJETIVIDADES
HOMOERÓTICAS EM TRÊS NARRATIVAS DE
AGUINALDO SILVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre, na Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva

**CAMPINA GRANDE-PB
2012**

HELDER DE ARAÚJO HOLANDA

**A REPRESENTATIVIDADE DO ESPAÇO NA EXPRESSÃO DE
SUBJETIVIDADES HOMOERÓTICAS EM TRÊS
NARRATIVAS DE AGUINALDO SILVA**

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias Silva - Orientador
UEPB

Prof. Dr. Djalma Rodrigues Lima Neto - Djalma Thurler -Membro Externo
UFBA

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel - Membro Interno
UEPB

Campina Grande
Maio de 2012

A Deus, o maior de todos os escritores;
À Nossa Senhora, presença amiga e inspiração constante;
A São Jorge Guerreiro, por toda a proteção e força;
Aos meus pais, pelo milagre da vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela dádiva de fazer parte desse mundo;

Aos meus pais pelo exemplo constante de força, fé e amor.

Aos meus irmãos, Sílvia e Wiron, pela cumplicidade, pelas palavras sábias e pelo amor;

Ao meu fantástico orientador, Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva, por não ter desistido de mim como membro do seu grupo de pesquisas, por me mostrar o mundo fascinante dos estudos de gênero, por me ensinar a ler os silêncios no caminho da pesquisa acadêmica, pela generosidade na partilha do conhecimento e pelo exemplo de profissionalismo;

Ao meu amigo, Antônio de Pádua Dias da Silva, um guerreiro da arte de viver com quem aprendo lições valiosas e inesquecíveis e com quem tenho construído uma amizade feliz ;

Ao professor Djalma Thuller, pelo apoio e pelas importantes contribuições a este trabalho e aos professores-amigos de todas as horas, Dr. Antônio Carlos e Dr. Luciano Justino.

Às queridas professoras Dr^a. Geralda Medeiros e Dr^a. Rosângela pela força e pela presença amiga em todos os momentos;

À professora Dr^a. Zuleide Duarte, minha mestra na arte de viver e do saber, minha companheira de todas as horas, meu riso solto e sincero, minha cúmplice de aventuras em Campina, minha amiga Azul;

Ao secretário do mestrado, Roberto Santos e à sua assistente Aldinha, por todo o apoio, pela disponibilidade constante, pelas festas, pelos porres juntos e pela amizade sincera.

Aos meus amigos da cantina, Wilza e Sérgio, por todos os cafezinhos, papos animados e pelas tapiocas e ao meu amigo bibliotecário, Urbano Jr., pelas dicas e pela força constante;

Aos amigos incríveis que conquistei em minha turma: Lúgia Coeli, Priscila, Mara, Sara, Vanga, João Batista, Rita, Paulinha, Gilda, Rosevan e Lala;

Aos amigos inesquecíveis de Campina Grande por terem transformado minha vida em festa e em poesia: Roger, Lili, Kátia, Carine, Maria, Leiva, Ariadna, Carmem, Brás, Marconi;

Aos amigos de uma vida inteira: Gardevânia Farias, Estácio Lucena, Adriana Araújo, Patrícia Vênus, Iraciara;

Ao meu amigo Nunes, pelo companheirismo, pela força e pela revisão do meu texto.

Celebro o amor e a vida. Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. (CHIZIANE, 2002, p.18)

RESUMO

Questões referentes ao elemento ficcional espaço e à temática homoerótica ganharam, nas últimas décadas, uma grande projeção nos estudos literários tomando-se pontos relevantes nas discussões acadêmicas contemporâneas. Partindo dessa observação decidimos discutir em nossa pesquisa a relação espaço e homoerotismo tendo como objeto de estudo a escrita do autor Aguinaldo Silva. Como corpus de análise do nosso trabalho tomamos como referência três narrativas do referido autor, a saber, *No País das Sombras* (1978), *Memórias da guerra* (1986) e *Lábios que beijei* (1992), textos nos quais indivíduos homoeroticamente inclinados são evidenciados como personagens centrais da narração. Ao estabelecermos esta relação entre perspectiva espacial e temática homoerótica, analisamos a influência do espaço e seus diversos aspectos representativos na concretização dos desejos e vivências dos sujeitos homoafetivos das obras selecionadas. Com o propósito de cumprirmos nosso objetivo, trabalhamos com a topoanálise e com a discussão de outros conceitos como território, territorialização, fronteira, entre-lugar, gueto, subcultura, e estrangeiro, a fim de constataremos o modo de representação dos espaços urbanos no âmbito narrativo e a interferência destes nos processos de subjetivação homoerótica vivenciados pelos personagens das narrativas analisadas. Percebemos que, nesse recorte de sua produção literária, Aguinaldo Silva coloca o universo homoafetivo numa posição de destaque, revelando uma literatura, com uma diversidade de subjetividades homoeróticas, que redimensionam e ressignificam certos espaços sociais através de trânsitos, derivas sociais ou sexuais e formação de microterritorializações.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço. Literatura de temática homoerótica. Aguinaldo Silva.

ABSTRACT

Questions related to the fictional element and space and the homoerotic matters have received a huge projection in the literary studies becoming important issues in contemporary academic discussions in the last decades. With this in mind, we have decided to discuss, in this research, the space and homoeroticism relation; our main focus during this study was the writings of author Aguinaldo Silva. The corpus for the analysis of this research was based on three narratives by the aforesaid author; they are *No País das Sombras* (1978), *Memórias da guerra* (1986) and *Lábios que beijei* (1992). In such texts, homoerotic inclined characters are the main topic of the plot. By establishing this relation between spacial perspective and homoerotic themes, we analyzed the influence of space and its several representative aspects in the accomplishment of the selected narratives. With the purpose of fulfilling our objective, we worked with the topoanalysis as well as with the discussion on other concepts such as territory, territorialization, boundaries, in-between, ghetto, sub-culture and foreigner with the purpose of verifying the urban spaces representative way in narrative texts, and their interference in the homoerotic subjectification processes experienced by the characters in the studied narratives. We realized that in this phase of his writing production, Aguinaldo Silva highlights the homoaffective relationships, thus revealing a literature with diversity of homoerotic subjetiveness which redirects and reframes certain social environments through transits, social or sexual drifts and the foundation of micro-territorializations.

KEY-WORDS: Space. Topoanalysis. Literature. Homoerotic subjetiveness. Aguinaldo Silva.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ENTRE LITERATURA E JORNALISMO: CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE HOMOEROTISMO E ESPAÇO NA ESCRITA DE AGUINALDO SILVA	14
1.1 Aguinaldo Silva: do autor e da escrita.....	15
1.2 Do direcionamento de eixos e perspectivas	25
2 DO MAR AO AMOR ENTRE IGUAIS: que lugar para o desejo sem nome?..	38
2.1 Primeiras imagens do País das Sombras	39
2.2 <i>Topoanálise e outras percepções sobre o espaço</i>	45
2.3 <i>Da relação espaço e amor homoerótico</i>	63
3 DAS ESQUINAS DO SUBÚRBIO AOS LABIRINTOS DO DESEJO HOMOERÓTICO	72
3.1 Revivendo ruas, esquinas e histórias	73
3.2 Topoanálise da guerra: interpretando os espaços dos desejos	81
3.3 Da relação espaço e desejo homoerótico	98
4 DOS LÁBIOS, DOS BEIJOS E DO AMOR HOMOERÓTICO: um romance na Lapa	113
4.1 Revivendo a Lapa, os beijos e o romance	114
4.2 Topoanálise dos lábios: interpretando os espaços dos beijos	120
4.3 Da relação espaço e amor homoerótico	135
CONCLUSÃO.....	146
REFERÊNCIAS.....	157

INTRODUÇÃO

Atualmente, parte dos pesquisadores da área dos estudos literários tem se mobilizado, a fim de teorizar e promover novas discussões sobre a percepção do elemento espaço e do seu status ficcional, uma vez que, no âmbito da crítica e da teoria literárias, muito já foi discutido sobre os elementos ficcionais tempo, personagem, narrador e narração. Inúmeros trabalhos sobre a categoria espaço, no campo da literatura, tem promovido discussões profícuas sobre esse tema e aberto novas possibilidades para outras abordagens dos estudos literários.

A reflexão sobre os sentidos da percepção do espaço, nas obras literárias, tem encontrado nas teorias de Bachelard (1996), Borges Filho (2007), Reis e Lopes (1988) e Santos (1999), dentre outros, um consistente suporte para o estabelecimento de análises mais relevantes dos aspectos espaciais no texto literário. A compreensão desse elemento que também estrutura uma narrativa é fundamental para entender as implicações estéticas, ideológicas e até mesmo culturais que se inserem na configuração de uma determinada obra, pois, de acordo com Santos e Oliveira (2001, p. 67), “o espaço é um conjunto de indicações, concretas ou abstratas, que constitui um sistema variável de relações”, não se constituindo, assim, apenas o meio geográfico e social. Perceber o espaço e suas formas de relação constitui um fator relevante para a elaboração dos sentidos presentes numa narrativa, visto que “o que mais interessa na ficção não é a simples delimitação dos espaços nem a ação de situar-se ou localizar-se, mas sim a conjugação dos espaços, a ação de produzir um deslocamento, de constituir um fluxo contínuo de movimento, de instaurar uma dinâmica dos espaços” (SANTOS, 1997, p. 120).

Outro fator a ser considerado é que o espaço urbano não é algo estático, delimitado em si, mas sim dinâmico e fluido, no qual diversas relações podem ser possíveis. Não se trata apenas da materialidade do próprio espaço, mas também do seu preenchimento por aqueles que nele se movem e agem.

Partindo desses pressupostos, propomo-nos, nessa pesquisa, a discutir questões referentes ao espaço e suas implicações e interferências na configuração de personagens homoeróticos num *corpus* específico, formado por narrativas de Aguinaldo Silva. Alicerçando-nos, inicialmente, na Topoanálise de Bachelard (1996) e de Borges Filho (2007) a problemática definida busca discutir de que forma o elemento espacial interfere na

expressão das subjetividades homoeróticas em três narrativas de Aguinaldo Silva. Ao estabelecermos essa relação entre perspectiva espacial e temática homoerótica, tentamos constatar de que forma o espaço e seus diversos aspectos interagem com a condição homoafetiva das personagens das narrativas selecionadas e de que modo interferem na concretização dos seus desejos e vivências, verificando quais as imagens repassadas sobre o universo homoafetivo, uma vez que, por muito tempo, a crítica especializada preferiu invisibilizar, ignorar ou dar ênfase negativa à presença de indivíduos homoeróticos em obras literárias, reforçando a ideia de “uma história de discriminação e representação equivocada comum a mulheres, negros e homossexuais” (BHABHA, 1998, p. 245).

Ao elegermos o corpus de análise, optamos por obras de um autor no qual a temática homoerótica estivesse bem evidenciada, com o propósito de trazer, para a esfera dos estudos acadêmicos, percepções de uma literatura considerada marginal e que muito tem a acrescentar às discussões sobre o homoerotismo no cenário literário e cultural brasileiro. Ao escolhermos Aguinaldo Silva, procuramos selecionar narrativas que representassem um recorte heterogêneo na produção desse autor, em relação ao contexto histórico nelas representado, e que pudessem nos oferecer uma visão dinâmica e contundente sobre essa relação espaço/homoerotismo no universo ficcional desse escritor e nos revelar um pouco “do movimento de exclusão, de relegação de toda uma “população colorida” para além de uma fronteira” (ERIBON, 2008, p. 328). Como *corpus* de análise, foram selecionadas as narrativas *No País das Sombras* (1979), *Memórias da guerra* (1986) e *Lábios que beijei* (1992). Para tanto, discutimos o espaço, também, a partir de certos conceitos da geografia e da sociologia, tais como território, territorialização, desterritorialização, reterritorialização, fronteira, entre-lugar e gueto propostos por estudiosos como Augé (2005), Costa (2008), Haesbaert (2010), Giddens (2003) verificando, nas narrativas selecionadas, a funcionalidade e a organicidade do espaço, bem como sua relação com as práticas homoeróticas das personagens e seus processos de subjetivação. O conceito de homoerotismo também foi discutido, com o propósito de definir qual a visão norteadora do presente estudo, tendo em vista serem inúmeras as discussões relativas à questão do desejo homoerótico.

No primeiro capítulo, intitulado **Entre literatura e jornalismo: considerações introdutórias sobre homoerotismo e espaço na escrita de Aguinaldo Silva** procedemos, na primeira parte, **Aguinaldo Silva: do autor e da escrita**, a uma apresentação do autor e de sua produção literária, no sentido de situá-lo, historicamente e literariamente, no cenário literário nacional, tendo em vista tratar-se de um escritor cuja produção literária ainda é pouco estudada no ambiente acadêmico. Iniciamos nosso trajeto

destacando os principais aspectos de sua vida pessoal, para, em seguida, adentrarmos no campo de sua ampla atuação profissional, representada pelos seus trabalhos como jornalista, escritor e autor de telenovelas. Detendo-nos no aspecto de sua produção escrita, pudemos traçar um perfil de sua trajetória de escritor marginal marcado por uma perspectiva literária voltada para o Neonaturalismo e centrada na representação de assuntos polêmicos como o submundo dos excluídos do sistema, a violência urbana e o homoerotismo, dentre outros.

No segundo tópico desse capítulo, **Do direcionamento de eixos e perspectivas**, foram apresentados os eixos teórico-metodológicos orientadores dessa pesquisa. Nele, foram discutidos os conceitos referentes a espaço e ao homoerotismo, considerados basilares ao processo de elaboração dessa dissertação. O objetivo desse capítulo foi situar autor e obra, bem como definir os aspectos referenciais utilizados na execução desse trabalho. Para cumprirmos este intento, realizamos um percurso teórico-conceitual sobre as nossas categorias de análise, delimitando e esclarecendo quais as linhas referenciais que utilizaremos no desenvolvimento da pesquisa.

No segundo capítulo, intitulado **Do mar ao amor entre iguais: qual o lugar para o desejo sem nome?** após realizarmos uma síntese da narrativa, no tópico inicial, **Primeiras imagens do País das Sombras**, empreendemos, no tópico seguinte, **Topoanálise e outras percepções sobre o espaço**, uma topoanálise da obra, destacando e explicando os principais traços das espacialidades narrativas, valendo-nos de conceitos como *espacialização*, *topofilia*, *topofobia* e *gradientes sensoriais*, propostos por Borges Filho (2007), além de outros conceitos relacionados ao estudo da espacialidade como o *cronotopo* de Bakhtin (1990) e *a questão do estrangeiro ou outsider* de Kristeva (1994) e Wilson (1985). Em seguida à análise topoanalítica da primeira obra do corpus, discutimos, no último tópico do capítulo, **Da relação espaço e desejo homoerótico**, como os indivíduos homoeroticamente inclinados, representados pelos protagonistas Antônio Bentes e Pedro Ramalho, eram percebidos no contexto do século XVII. Nesse espaço histórico e social, profundamente marcado pelo conflito entre teocentrismo e antropocentrismo, figurativo do Barroco, bem como pelo atraso intelectual, a prática homoerótica, inserida no contexto da colonização brasileira, era associada, exclusivamente, ao pecado da sodomia pela norma heterocêntrica e teocêntrica vigentes. Com isso, temos personagens homoeróticos, desterritorializados e *outsiders*, percebidos como meros pecadores passíveis de condenação e morte, num espaço onde verificamos sujeitos do mesmo sexo, cuja prática sexual ainda não era nomeada, nem compreendida como uma variante possível da sexualidade humana.

Estruturado a partir de *Memórias da guerra* (1986), o terceiro capítulo, intitulado **Das esquinas do subúrbio aos labirintos do desejo homoerótico**, fornece-nos bases para outras possibilidades analíticas dessa relação espaço/homoerotismo, uma vez que nos apresenta um espaço histórico-social situado nas últimas décadas do século XX, mais precisamente entre o final da década de 60 e início da década de 70. Ambientada no bairro carioca e boêmio da Lapa e numa zona de prostituição no Recife Antigo, essa narrativa apresenta-nos um contexto com novas configurações de indivíduos homoeroticamente orientados. O espaço nela evidenciado explora personagens que habitam, principalmente, as esquinas e ruas da Lapa, bem como os guetos, representativos do início das microterritorializações homoeróticas, estabelecidas socialmente, a partir da influência da homocultura norte-americana em formação, comprovando que:

No meio dos anos setenta tudo havia mudado. Em boa parte do mundo, a fala homossexual fizera irrupção na cena pública, no rastro das revoltas de 1968, da contestação feminina e do aparecimento nos Estados Unidos do Gay Liberation Front, após as revoltas de Stonewall (ERIBON, 2008, p. 358).

No tópico **3.1. Revivendo ruas, esquinas e histórias** realizamos uma síntese da obra, constituída por narrativas diversas que trazem recortes de dramas e acontecimentos de personagens marginais, sobretudo homoeróticos. Caracterizada por um hibridismo de várias formas textuais que vai de reportagem a crônica *Memórias da guerra* radiografa, a partir das suas imagens e fatos narrados, territórios habitados por diferentes subjetividades e desejos. Após efetuarmos uma toponálise dos principais espaços dessa obra, no tópico **3.2. Toponálise da guerra**, identificando seus detalhes mais significativos, bem como a interação dos personagens em seus trânsitos e permanências por essas espacialidades, constatamos, na parte **3.3. Da relação espaço desejo homoerótico**, que, diferentemente, do contexto histórico-social, analisado no segundo capítulo, essa narrativa nos revela um homoerotismo configurado com base na expressão de subjetividades diversas as quais demonstram que através de “experiências históricas, culturais e socialmente situadas e dos jogos entre o poder e a resistência que, inevitavelmente, nascem outros sujeitos homossexuais” (ERIBON, 2008, p. 185). Embora relegados à margem degradante da sociedade heterocêntrica, os indivíduos homoeróticos não figuram mais como sujeitos inominados e desterritorializados, sem um lugar no tecido urbano para os seus processos de subjetivação e para suas práticas homoafetivas responsáveis por sua afirmação social. Contudo esses indivíduos, ainda que habitando uma espacialidade diversa daquela

evidenciada no século XVII, continuam sendo alvo de estigmatizações e da violência simbólica dos atos homofóbicos advindos do domínio dos valores heteronormativos.

Fazendo um percurso pelos obscuros labirintos do submundo da Lapa, o narrador-protagonista, através de várias narrativas, elabora uma cartografia afetiva desse espaço, expondo os dramas humanos vivenciados por garotos de programa, travestis, transexuais, indivíduos homoeróticos efeminados e não efeminados e até por machões presentes nessa espacialidade e contemplando os modos de invisibilidade aos quais esses sujeitos são expostos socialmente.

No quarto capítulo, intitulado **Dos lábios, dos beijos, do amor homoerótico: um romance na Lapa**, o mesmo narrador-jornalista de *Memórias da guerra* elabora uma narrativa na qual relata fatos relacionados ao seu período de permanência na Lapa, em pleno período ditatorial brasileiro. No tópico **4.1. Revivendo a Lapa, os beijos e o romance**, sintetizamos os principais acontecimentos narrados, destacando, dentre outros acontecimentos, a amizade do narrador-personagem com Débora, a bicha que voava, e o seu tórrido e complicado caso de amor com o Alemão da Lapa. Depois de topoanalisarmos as principais espacialidades no tópico **4.2. Topoanálise dos lábios: interpretando os espaços dos beijos**, procedemos uma discussão dos aspectos mais significativos depreendidos da análise dessa obra na qual:

As fissuras de uma sociedade decadente aparecem na identificação do autor-narrador. Uma tácita imagem fúnebre projeta o contexto devorador dessa história como breve enunciação de interstícios entre assaltos, batidas policiais, brigas, corrupções, crimes, drogas, escândalos, golpes, prostituições, roubos e subornos. Surge, portanto um relato de pequenas cicatrizes sociais (GARCIA, 2004, p. 260)

Na última parte do capítulo, **4.3. Da relação espaço e amor homoerótico**, encontramos subsídios suficientes para afirmar que esses sujeitos homoafetivos, embora estando identificados socialmente e sendo detentores de uma capacidade maior de trânsito, de interação e de territorialização, continuam relegados a espaços de invisibilização e indiferença. Em *Lábios que beijei*, por mais que os sujeitos homoafetivos elaborem suas trajetórias na tentativa de romperem as fronteiras da norma dominante heterocêntrica e excludente, eles permanecem, em sua grande maioria, restritos aos espaços dos guetos e reféns de alguns padrões heteronormativos. Contudo, Aguinaldo Silva nos revela indivíduos homoeroticamente inclinados que contestam os estereótipos consagrados e se posicionam criticamente, fornecendo-nos novas configurações homoeróticas e ressignificando alguns

modelos sociais estabelecidos, através da visibilidade concedida àqueles que representam o espaço da diferença e da alteridade.

1 ENTRE LITERATURA E JORNALISMO: CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE HOMOEROTISMO E ESPAÇO NA ESCRITA DE AGUINALDO SILVA

Contar é muito dificultoso [...] São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo muito recruzado.

(Guimarães Rosa)

O espaço ficcional ganhou, nas últimas décadas, uma grande projeção nas pesquisas literárias, tornando-se componente fundamental das discussões contemporâneas que permeiam algumas narrativas literárias. Para Santos (1997, p. 107). “escrever é esboçar mapas dos espaços sociais e a dimensão ficcional de tais espaços”, sendo assim a compreensão do espaço na narrativa desencadeia percepções que ultrapassam a mera cenografia das espacialidades. Os indivíduos que transitam nos espaços interagem, dinamicamente, com os mesmos e entre si, estabelecendo diversas relações possíveis e esclarecedoras de contextos sociais.

Partindo dessas relevantes observações, decidimos discutir a relação espaço e homoerotismo na literatura tomando como objeto de estudo parte da escrita do autor Aguinaldo Silva. Com os questionamentos em torno dessa relação, mencionada anteriormente, pretendemos responder se as espacialidades realmente interferem na expressão das subjetividades homoeróticas das personagens nas narrativas selecionadas do referido autor, especificadas no decorrer desse capítulo.

Pelo fato de trabalharmos com um autor não muito discutido academicamente, optamos por fazer, inicialmente, uma apresentação do mesmo e de sua produção literária, destacando pontos significativos de sua trajetória de escritor vinculado a uma literatura denominada “marginal” e cuja escrita funde elementos da literatura e do jornalismo. Empreendemos, ainda nesse capítulo, com o intuito de promover uma maior clareza nas discussões propostas nesse trabalho, o direcionamento de eixos e perspectivas, relacionados ao homoerotismo e ao espaço, que foram utilizados na execução dos capítulos subseqüentes, dada a diversidade de conceitos e abordagens relacionados a esses assuntos.

1.1 Aguinaldo Silva: do autor e da escrita

João Antônio Ferreira Filho (1936-1996), ou simplesmente João Antônio, jornalista e escritor paulista, cuja escrita traduziu-se por uma militância jornalístico-literária para a valorização do popular, enquanto arte, e por uma resistência ao regime ditatorial que assolou muitos países latino-americanos da segunda metade do século XX, dentre eles o Brasil, definiu Aguinaldo Silva, seu contemporâneo de jornalismo e literatura nas décadas de 70 e 80, como um repórter-marginal e um escritor-bandido, codinomes que embora denotem, num primeiro momento, um sentido pejorativo, na verdade, por outro lado, enaltecem o imenso talento de Aguinaldo Silva que soube produzir obras literárias impregnadas de denúncia e realidade em um momento histórico marcado pela opressão aos marginalizados e pela censura estabelecida pelos militares brasileiros. A identificação entre esses dois autores nasceu, sobretudo, por comungarem do mesmo ideal de escrita e de visão de mundo:

O que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro pra fora [...] De enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos. Romance? reportagem? jornalismo e literatura andam se misturando na proporção do despropósito ou do despropósito completo, se quiserem. Definições que vão se sucedendo até a receita final: romance-reportagem-depoimento (FERREIRA FILHO, 1975, p. 47).

Aguinaldo Ferreira da Silva, pernambucano nascido em Carpina, em sete de junho de 1944, permaneceu nessa cidade até os 10 anos, mudando-se, posteriormente, para o Recife, onde iniciou seu percurso literário. Ainda na adolescência, aos 16 anos, lançou seu primeiro livro *Redenção para Job* (1960), pela Editora do Autor, cujos proprietários eram Vinícius de Moraes, Fernando Sabino e Rubem Braga. Em carta enviada aos editores, antes da publicação de sua obra, o jovem escritor definiu-se como “um caso raro de precocidade e intuição literária”, antecipando o sucesso que experimentaria anos depois. Quando o jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, foi implantado na capital pernambucana, em 1962, Aguinaldo Silva foi requisitado pelo jornalista Múcio Borges para trabalhar como repórter, preferindo depois trabalhar internamente, na redação, como copidesque.

O movimento militar de 1964 fechou o jornal *Última Hora Nordeste*, ocasionando a ida do jovem jornalista e escritor pernambucano para o Rio de Janeiro. Lá trabalhou por um

curto período no *Jornal do Brasil*, transferindo-se, em seguida, para o jornal *O Globo*, onde passou a ser repórter policial. Concomitantemente ao exercício do jornalismo, ele continuou produzindo literatura, lançando *Cristo Partido ao Meio* (1965), *Dez Histórias Imorais* (1967) e *Canção de Sangue* (1968). O livro *Dez Histórias Imorais*, representante de sua primeira grande polêmica com a justiça, embora tivesse, como parte do seu conteúdo, cenas e reflexões sobre sexo, expressava, como sentido dominante do termo “imoral”, a imoralidade da pobreza, da falta de perspectivas e da exclusão de muitos cidadãos brasileiros, como os retirantes, as prostitutas, os bêbados, os loucos e os pequenos funcionários públicos. Este livro teve, em 11 de dezembro de 1976, o veto à “sua publicação e circulação”, nos termos do parágrafo 8º do artigo 153 da Constituição Federal e do Decreto-lei 1077, de 26 de janeiro de 1970, por “exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes”. Antes desse fato, em 1969, o escritor pernambucano ficara detido durante setenta dias, na prisão da Ilha das Flores, por ter feito o prefácio “A guerrilha não acabou” do livro *Diário de Che Guevara Comentado*, publicado por Victor Alegria via Coordenada Editora.

Aguinaldo Silva inseriu, em muitas outras narrativas, personagens que retomaram uma discussão antiga sobre essa questão da imoralidade no país e suas reais manifestações no âmbito da sociedade brasileira, evidenciando, em alguns de seus escritos, contextos e situações que remetiam à gênese e ao desenvolvimento da nossa nação como é o caso da obra *No País das Sombras* (1978), ambientada no período da colonização. Diante do exposto, podemos estabelecer um diálogo entre as percepções de Aguinaldo Silva e certas visões presentes na obra do historiador Abelardo Romero em seu livro *A origem da imoralidade no Brasil* (1967). Dentre os pontos retomados como temática literária, nas narrativas de Aguinaldo Silva, estão a invisibilidade dos pobres, a hipocrisia social generalizada, a moral corrompida, os abusos dos poderes dominantes, a segregação humana e injusta além de outras questões existentes desde a gênese dessa nação e descritas por Romero (1967) em seus registros históricos:

Desde o período colonial que a imoralidade vinha dominando o país [...] Concebeu-se o Brasil desde o descobrimento como terra de aventura e essa foi sua desgraça. Por toda a parte, praticava-se o mal com a maior naturalidade [...] Sempre houve no país, desde o primeiro século, a maior tolerância em matéria de desonestidade (ROMERO, 1967, p. 195-197).

Romero (1967), indubitavelmente, trouxe à tona pontos significativos e relevantes para promover uma discussão sobre a imoralidade arraigada no pensamento brasileiro desde a sua formação. Dentre os muitos questionamentos evocados pelo historiador temos:

O que se poderia, pois, esperar de uma sociedade fundada na aventura e não no trabalho? Na caça ao índio, na escravidão do negro, na degradação da mulher, na mancebia geral, na superstição, na ignorância e no medo? Que se poderia esperar num país cujas terras eram dadas de graça e em tratos imensos, a fidalgos incapazes de cultivá-las enquanto se negava uma nesga de terra àqueles que queriam plantar e criar? [...] Tendo sua base na escravidão e no latifúndio o alicerce de sua economia em que base moral, pois, poderia apoiar-se a nação? (ROMERO, 1967, p. 226-227).

Apesar de sua percepção apurada em registrar os desvios da nobreza, do clero e do povo dessa época da história brasileira, Romero (1967) mostrou-se extremamente conservador na abordagem de outros traços “imorais” como é o caso do homossexualismo, tema por ele totalmente ignorado. Essa questão foi de tal forma silenciada por este historiador que ele não a incluiu sequer como uma prática imoral ou indecente nos seus estudos históricos. Portanto, foi exatamente nesse ponto do conservadorismo que a produção literária de Aguinaldo Silva distanciou-se das referências da produção do historiador, tomado como um rápido referente de comparação temática. O escritor pernambucano rediscutiu alguns aspectos dessa imoralidade no Brasil, desvencilhando-a de preconceitos diversos e dando notoriedade a assuntos, antes, sutilmente, ignorados ou tomados como tabus indiscutíveis como era o caso da homossexualidade. Ao fazer isso, Aguinaldo Silva ressignificou, nas páginas de sua literatura, muito daquilo que se convencionou definir como imoral, exatamente num momento em que o silêncio e a alienação eram impostos às massas populares pelos militares governantes do país, no período pós-64, com o objetivo de mascarar realidades sociais obscuras. Assim, os indivíduos homoeroticamente inclinados, considerados, no decorrer de muitos anos de história, como imorais, passaram a ter na produção de escritores como Aguinaldo Silva um lugar de representação propício a debates e compreensões reais sobre o sentido de imoralidade patente nesse país.

Durante a década de 70, Aguinaldo Silva colaborou com jornais alternativos como *Opinião* e *Movimento*, ambos de resistência ao Regime Militar, sendo processado duas vezes por crimes de opinião, previstos na Lei de Imprensa n. 5.250/67, de 9 de fevereiro de 1967. Com o arrefecimento da Ditadura, no fim dos anos 70, o quadro sociopolítico brasileiro sofreu mudanças advindas do crescimento dos movimentos de esquerda no país e das correntes de revolução sexual da Europa e dos Estados Unidos, trazidas pelos exilados políticos que retornavam à pátria brasileira. Surgiu, assim, no cenário brasileiro, um crescente desejo de

transformação e a possibilidade de construção de um discurso não prioritário e desvencilhado da ideologia dominante.

Inicialmente integrados ao movimento de esquerda, os discursos de gays e lésbicas, da mulher e dos negros, foram relegados a um plano de importância menor, *a posteriori*, em decorrência da existência de homofobia na esquerda brasileira e da batalha central a ser travada contra as forças opressoras capitalistas e ditatoriais vigentes nesse conturbado cenário político nacional. Para Green (2000, p.433) “estudantes de esquerda que apoiavam Fidel Castro argumentavam que combater temas específicos como o sexismo, racismo e homofobia iria dividir o crescente movimento contra o regime militar”. Reiterando essa visão Trevisan (2002, p.338) afirma que “para a esquerda da época, a sexualidade e o racismo eram temas incomodamente discutidos fora dos parâmetros de uma luta de classes (luta maior)”. Assim as outras formas de luta ficaram desprestigiadas em prol de um ideal maior de democracia.

Aguinaldo Silva continuou sua trajetória profissional, ao longo dos anos de chumbo da ditadura, trabalhando no jornal *O Globo* e dando continuidade ao seu percurso literário com a publicação de obras como *Geografia do ventre* (1972), romance no qual recria o drama social do Nordeste brasileiro através de uma visceral representação do poder econômico e político e da diferença de classes no sertão pernambucano. Em 1975, publicou *Primeira carta aos andróginos*, responsável pela inserção de um novo e polêmico tema no âmbito de sua criação literária: o homoerotismo masculino, embora essa temática já tivesse sido abordada, sutilmente em obras como *Dez histórias imorais* (1967), na qual encontramos uma narrativa intitulada “Um homem, sua maldade e a Marinha Nacional”, que apresenta como conteúdo a vida de um marinheiro cearense, sua entrada para a Marinha e seu envolvimento com mulheres depravadas e com um capitão da corveta onde a personagem serviu como militar. É somente a partir de *Primeira carta aos andróginos* que se definiu um uso mais ostensivo da temática homoerótica em suas narrativas e um afastamento da temática de cunho regionalista. O homoerotismo passou a ocupar um espaço maior nos textos literários de Aguinaldo e de outros autores da época, como Caio Fernando Abreu e Gasparino Damata, subvertendo o silenciamento produzido por discursos equivocados ou moralizantes do cânone e da norma social vigentes naquele momento. Segundo Green (2000, p.415) “Aguinaldo Silva trazia sua experiência como repórter criminal para criar retratos realistas da corrupção, violência e decadência urbanas”.

Com um registro literário realista-naturalista, centrado na elaboração de narrativas que fundem reportagem e ficção, amalgamando elementos policiais com figuras reais e fictícias da sociedade e do submundo carioca, Aguinaldo Silva lançou *República dos*

assassinos (1976), enfocando o jogo de poder entre a polícia (Estado), a população marginalizada, o Esquadrão da Morte e dramas humanos como o da personagem travesti Eloína:

Doutor, só uma história convém pra mim: a que melhor serve [...] Sou apenas Eloína, um veado, uma sutil imitação de coisas inconfessáveis, um raro e morno sopro na nuca das pessoas, um vento frio que passa todas as madrugadas, o incontável, o efêmero, sou apenas a incerteza de que amanhã pode chover, ou de que terei que enfrentar outras perseguições [...] Doutor promotor, as pessoas como eu, cegas surdas e mudas, vêem e ouvem e sabem exatamente o que as espera. E que temos nós a ver com a lei e a ordem, se nosso mundo é apenas um desordenado império? (RDA¹, 1976, p. 106).

Nessa mesma perspectiva de narrativa-reportagem, foram também publicados por Aguinaldo Silva, no decorrer da década de 70, *O Crime antes da festa: a história de Ângela Diniz e seus amigos* (1977) e *No País das Sombras* (1979). Tais narrativas, assim como as demais por ele escritas, reforçam a visão de Lopes (2002, p. 136), quando defende que “Aguinaldo Silva apresenta uma narrativa direta, neonaturalista, sem a intervenção de discursos pseudo-científicos”, reafirmando um ideal em voga nesse período, perspectiva também defendida por Holanda e Gonçalves (1980 p. 58-59):

Na ficção de setenta, apareceu uma tendência muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, que leve em conta a verossimilhança realista e com lastro forte de documento, portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de Neonaturalismo muito ligado às formas de representação do jornal.

Tal assertiva confirma-se ainda se levarmos em consideração que, na época da ditadura no Brasil pós-64, as informações eram controladas pelo governo e existiam poucas formas de atuação políticas eficazes que fossem contrárias às diretrizes ditatoriais, como alguns jornais e partidos políticos de esquerda e um seleto grupo de artistas contestadores do sistema, idealizadores de movimentos musicais e resistentes ao sistema como o Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil e o Teatro Oficina, cujas produções sempre incomodavam a censura. Dessa forma, se o jornal encontrava-se, em sua maior parte, sob o pulso rigoroso da censura, coube à literatura da época, como veículo de ampla circulação nacional, subverter muito de suas reais funções e incorporar caracteres do jornalismo no intuito de romper com

¹ Abreviação da obra *República dos assassinos* (1976).

esse estado de silêncio repressor promovido pela censura, assimilando à sua forma estratégias do jornalismo.

Paralelamente à sua produção ficcional, Aguinaldo Silva, valorizado pelo *boom* literário² de 75, que projetou, no mercado literário nacional, nomes como Fuad Atala, José Louzeiro, Darcy Penteado, dentre outros, recebeu, no final do ano de 1977, um convite para, com outros jornalistas, intelectuais e artistas, fundar um jornal alternativo voltado para a defesa das minorias em geral e que acabou por concentrar-se especialmente na defesa dos direitos dos homossexuais: “um jornal feito por e com o ponto de vista de homossexuais, que discutisse os mais diversos temas e fosse vendido mensalmente nas bancas de todo país” (TREVISAN, 2002, p. 338). Assim, a partir das ideias de Aguinaldo Silva, João Silvério Trevisan, Adão Costa, Clóvis Marques, Darcy Penteado, dentre outros, nasceu o *Lampião da Esquina*³, cuja proposta foi sintetizada da seguinte forma: “Nós nos empenharemos em desmoralizar esse conceito que alguns querem impor: que a nossa preferência sexual possa interferir negativamente em nossa atuação dentro do mundo em que vivemos⁴”. O surgimento do *Lampião* aconteceu em um período da história nacional no qual discussões sobre sexualidade passaram a ocorrer mais abertamente no cenário cultural e político brasileiro. Não bastasse isso, o *Lampião* apresentou, de acordo com Rodrigues (2010, p. 28) “uma parte gráfica pesada, com poucas figuras, pouco humor, pouco consumismo e muita ideia” o que nos permite relacioná-lo com as ideias do movimento da Contracultura⁵ muito em voga nesse período.

Morador do bairro boêmio da Lapa por muitos anos, leitor assíduo de Jean Genet, conhecedor do mundo da marginalidade e da sociedade em suas singularidades mais restritas, o escritor-jornalista, além de fundador e membro permanente do conselho editorial do *Lampião*, tornou-se um dos editores mais produtivos desse jornal. Aguinaldo Silva escrevia, com frequência, em duas das seções mais concorridas de *O Lampião da esquina*: a seção “Opinião” (correspondente ao editorial) e a “Reportagem”, na qual se publicavam textos de caráter jornalístico e literário-jornalístico. Devido a diversidade de temas explorados e

² A percepção de um *boom* literário, com a qual concordamos, em 1975, como um período de surgimento de uma leva de autores conscientes e engajados, relacionados ao Neonaturalismo, não é compartilhado por todos os estudiosos da literatura de 70. Heloísa Buarque de Holanda (1979), por exemplo, discorda dessa ideia afirmando que não houve um *boom*, mas somente um esforço generalizado por parte de alguns escritores.

³ Nome usado a partir do número 01, pois no número 0 era somente *Lampião*.

⁴ LÂMPIÃO. Edição nº 0, 1978, p.2

⁵ Fenômeno histórico que contestou e denunciou os males da cultura e da civilização dominantes frente a uma sociedade dominada pela economia de mercado, pelo consumismo e pela tecnocracia. Suas expressões surgiram nos EUA e na Europa dos anos 60. No Brasil seus efeitos foram sentidos, principalmente, na década de 70 a partir do final da ditadura militar.

discutidos por esse jornal, Aguinaldo Silva, enquanto membro do conselho editorial, teve um acesso contínuo e denso com muitos dos problemas sociais que se sobressaíam no cenário brasileiro do final dos anos 70 e início da década de 80. Podemos inferir, assim, que o seu estilo e a sua percepção de escritor sofreram uma incisiva influência da sua atuação profissional no *Lampião da esquina*. Como prova disso, destacamos o fato de alguns dos seus textos literários terem sido publicados na seção “Reportagem” antes de serem lançados no mercado editorial em forma de livros, como, por exemplo, é o caso de “Libélulas, mariposas, vampiras e damas da noite” (*O Lampião*, edição nº 32, janeiro de 1981) e “Memórias da Guerra” (*O Lampião*, edição nº34, março de 1981) ambas narrativas inseridas, posteriormente, no livro *Memórias da guerra* (1986).

Todas essas informações nos impelem a afirmar que a relação entre *O Lampião* e Aguinaldo Silva foi tão intensa a ponto do autor interferir diretamente na escolha do título para o jornal, conforme lemos em entrevista para *Isto é*, de dezembro de 1977:

O nome do jornal? Há uma lista imensa, mas o que me agrada é *Lampião*: primeiro, porque subverte de saída a coisa machista (um jornal de bicha com nome de cangaceiro?); segundo pela idéia de luz, caminho, etc. e terceiro, pelo fato de ter sido *Lampião* um personagem até hoje não suficientemente explicado (olha aí outro que não saiu das sombras) (*Isto é*, n. 53, p. 14).

Ainda nesta referida entrevista, o escritor expôs suas ideias sobre o tipo de consciência e mobilização que o jornal desejava produzir não somente na comunidade homossexual, mas na sociedade como um todo:

Primeiramente, é preciso resgatar o homossexual dos lugares que a “normalidade” lhe destinou: os becos escuros, os banheiros públicos e as saunas. Sempre o enfoque é este: o homossexual é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara a sua preferência sexual como uma espécie de maldição. Seu sexo não é aquele que desejaria ter [...] Mas há, ao mesmo tempo, uma maioria de homossexuais que procura, navegando através da repressão, levar uma vida não “normal”, que não se pode levar uma vida normal numa sociedade semi apodrecida como a nossa. Mas pelo menos tentando viver exatamente como as outras pessoas quer dizer, “batalhando” pura e simplesmente pelo dia-a-dia. É esse lugar que a tal conscientização homossexual pretende ocupar – é esse território que a nossa tropa de choque pretende tomar do machismo (*Isto é*, n. 53, 1977, p. 14).

Ao longo dos seus três anos de existência, o *Lampião* defendeu a livre expressão da sexualidade das minorias, o orgulho de ser gay e a necessidade maior de sair do gueto, confrontando as visões preconceituosas e as pressões intolerantes de outros órgãos da

imprensa e da sociedade. Os editores dessa publicação, segundo Green (2000, p.430), “defendiam a necessidade de romper com o isolamento do gueto no qual os homossexuais brasileiros circulavam, bem como de derrubar os estereótipos associados à homossexualidade”. Aguinaldo Silva enquanto um dos responsáveis pelo jornal defendia que:

Há uma maioria de homossexuais que procura, navegando através da repressão, levar uma vida não “anormal”, uma vez que não se pode levar uma vida normal numa sociedade semi-apodrecida como a nossa. Mas, pelo menos, tentando viver exatamente, como as outras pessoas, ou seja, batalhando pura e simplesmente pelo dia a dia (*Lampião da Esquina*, n.0, abr. 1978, p.2).

Boa parte dos participantes do conselho editorial, formada por jornalistas ou pessoas ligadas às artes e cultura em geral, percebia uma enorme *interdição discursiva*⁶ (FOUCAULT, 2003) ao problematizar o tema homossexualidade. Apesar de tal comprovação, constatou-se nesse período, em nosso país, o crescimento e uma visibilidade maior de uma subcultura gay que, gradativamente, foi se territorializando. Prova disso foram os índices de venda do jornal ao longo dos três anos e o surgimento de eventos divulgados ou articulados pelo *Lampião*, como a Semana de Minorias, que reuniu negros, mulheres e homossexuais, ocorrida na USP (noticiada no n.10 de *Lampião*, em março de 1979) e o I EBHO - Encontro Brasileiro de Homossexuais em São Paulo (articulado e divulgado pelo *Lampião*, em maio de 1980). No entanto, procedimentos como o da interdição discursiva, que desencadeiam mecanismos de controle das coisas que podem ou não serem ditas, engendram seus próprios meios de excluir, determinando “que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2003, p. 9). Foi assim que a militância política que impulsionou a formação do jornal determinou também o ocaso do mesmo:

É interessante observar que o interesse pelo ativismo político que deu o pontapé inicial para a concretização do jornal vai ser uma das causas do fechamento do jornal. As lutas internas editoriais, em torno de qual identidade seguir e a possibilidade de uma burocratização do movimento gay acabaram por descaracterizar o jornal, levando a uma sensível diminuição nas vendas de exemplares (RODRIGUES, 2004, p. 285).

⁶ Foucault (2003) reconhece que a interdição é uma das mais potentes formas de exclusão. Para o filósofo, as áreas onde este processo é mais forte são a sexualidade e a política, revelando, portanto, sua intimidade próxima do desejo e do poder.

Em 1981, com o encerramento das atividades do jornal, que instaurou uma nova ordem de sentidos para o discurso homossexual e para o jornalismo de maneira geral, Aguinaldo Silva, em entrevista ao *Pasquim*, manifestou sua tristeza por esse acontecimento afirmando que “O Lampião foi a coisa mais importante que surgiu na imprensa brasileira dos últimos anos [...] um jornal louquíssimo e agora que ele parou é que eles vão refletir sua importância” (MACRAE, 1990, p. 92).

Aguinaldo Silva prosseguiu com sua atividade jornalística e literária, conferindo, sobretudo, a esta última um papel de cabal relevância social, na reafirmação dos ideais literários, defendidos por muitos autores no auge do período ditatorial brasileiro dos anos setenta, cujas obras se associam diretamente à ideia do Neonaturalismo, proposto por Sussekind (1984), segundo o qual:

Oculto-se todo o trabalho da linguagem no texto naturalista, dissolvendo-se a ficcionalidade própria do texto e obrigando o leitor a olhar o fato ficcional sempre a um referente extratextual ao qual deve, obrigatoriamente, corresponder o mais possível [...] o que importa é a possibilidade de retratar a realidade brasileira ou seus aspectos com verdade contribuindo para o ocultamento da dependência e da falta de identidades próprias (SUSSEKIND, 1984, p.38-39).

Assim, Aguinaldo Silva, ao lado de outros escritores desse período de ditadura militar, participa desse momento de produção literária em que literatura e jornalismo se fundem na elaboração de narrativas onde:

A representação do jornalista como herói ou narrador privilegiado do romance brasileiro dos anos setenta, funciona como compensação simbólica, tanto para leitores, sem acesso à livre informação quanto para os próprios autores amordaçados pela censura. Os textos tentam suprir a carência de liberdade de expressão e de informação [...] Os romances estão cheios de ação, de informações e transgressões; coisas vedadas à população brasileira. Você não sabe agir? Você não pode falar? você não sabe o que se passa no seu país? sentem terror? parecem perguntar os autores dessa ficção? (SUSSEKIND, 1984, p. 177-182).

Aguinaldo Silva propalou e reafirmou reiteradas vezes essa visão de literatura que, segundo Bosi (2002), coloca o excluído não como objeto, mas como sujeito do processo simbólico, chegando ao ponto de polemizar em jornais sobre o perfil de outros representantes da literatura latino-americana, cuja postura distanciava-se do tom de denúncia da violência sofrida pelos marginalizados sociais, tão característico do Neonaturalismo.

Em 1979, Aguinaldo Silva enveredou por outra vertente de escrita: a teledramaturgia. Iniciou o seu trabalho de roteirista no seriado *Plantão de polícia* (1979). Já no início da

década de oitenta, escreveu minisséries como *Bandidos da falange* (1983) e *Padre Cícero* (1984), alcançando, em seguida, o cargo de telenovelistas do horário nobre, inicialmente, escrevendo com Glória Perez a novela *Partido alto* (1984) e, em seguida, com Dias Gomes, dando continuidade à nova versão de *Roque Santeiro* (1985), censurada anteriormente pelo regime militar. Daí em diante consagrou-se como autor de telenovelas, sendo das quais se destacam sucessos como *O Outro* (1987), *Tieta* (1989), *Pedra sobre pedra* (1992), *Fera Ferida* (1994), *A Indomada* (1997), *Suave veneno* (1999), *Porto dos milagres* (2001), *Senhora do destino* (2004) e *Duas caras* (2007). No decorrer dos anos 90 e 2000, Aguinaldo criou outras minisséries como *Riacho Doce* (1990) e *Cinquentinha* (2009).

Apesar de lograr sucesso como telenovelistas e autor de minisséries, a partir da década de 80, Aguinaldo Silva nunca deixou de produzir literatura, escrevendo, nessa época, os livros *A História de Lili Carabina* (1983), *Inimigo público* (1984) e *Memórias da guerra* (1986). Nas décadas que se sucederam, a sua produção literária se arrefeceu. Acredita-se que o espaço tomado pela obra televisiva significou, na atualidade, um quase total desconhecimento de sua densa e consistente história literária, cuja representatividade e relevância são reforçadas ainda por *Lábios que beijei* (1992), *O Homem que comprou o Rio* (2005), *Prendam Giovanni Improta* (2005), *98 tiros de audiência* (2006) e *Deu no Blogão* (2009), nestes dois últimos títulos já totalmente neutralizadas as temáticas que conferiram a ele o perfil de escritor politizado e comprometido com a visibilidade e a voz dos marginalizados e excluídos do sistema social.

Embora Aguinaldo Silva não tenha sua escrita literária conhecida e discutida amplamente nos meios literários, podemos, certamente, considerá-lo um autor expressivo de uma literatura brasileira representativa de vozes e discursos de indivíduos que, por habitarem o espaço da diferença, acabaram por ser relegados ao plano do esquecimento ou da invisibilidade. Ao lado de outros escritores de temática homoafetiva como Gasparino Damata, João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu, dentre outros, Aguinaldo Silva erigiu uma profícua escrita literária dotada de capacidade peremptória na denúncia de violências sociais e no processo de construção de novas vertentes em nossa literatura que, por tantos séculos, reproduziu modelos e valores monocromáticos e identificados com a norma social heterocêntrica, sexista e segregadora,

Podemos constatar, assim, que uma parcela significativa da escrita de Aguinaldo Silva é peça imprescindível para compor uma história da homotextualidade brasileira, que, segundo Lopes (2002), ainda está sendo construída. Sua voz reforça o coro de escritores latino-americanos que buscaram revelar o lado desconhecido da sociedade com suas misérias

e violências. O discurso histórico-ficcional do “repórter-marginal” e do “autor-bandido” encena o espaço contemporâneo, marcado pela diversidade e pela ambigüidade, além de evidenciar a incoerência das certezas absolutas, reafirmando a necessidade e a legitimidade de novas perspectivas literárias.

Polêmico, contestador, homossexual assumido, Aguinaldo não descreveu nem representou, em suas narrativas, os marginalizados e excluídos a partir de uma visão meramente externa e distanciada da sua experiência de sujeito. Seus narradores e personagens assumem papéis relacionados à experiência do “amor maldito” que viveu. Ele integrou-se ao universo do subúrbio sendo, por muitos anos, habitante de bairros periféricos e boêmios, tendo interagido, de forma visceral e plena, com todos os personagens marcantes que habitam as esquinas e ruas da marginalidade ou que por estas transitam. Sua voz e visão de jornalista e sua verve literária amalgamaram-se de maneira tal a ponto de elaborarem uma obra que nos revela os invisíveis e malditos de uma sociedade excludente, comprovando que:

O submundo do crime e da violência recuperava legitimação por indicar alegoricamente a revolta espontânea. Além de denunciar os mecanismos sociais por trás da violência e, portanto, a responsabilidade implícita do estado autoritário, aparecia na literatura, nas artes plásticas e no cinema numa exposição nua e crua de uma nova realidade, que às vezes, atribuía certo romantismo ao fenômeno do banditismo (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 62).

Pelas razões declinadas, é inegável a relevância desse autor para os estudos sobre literatura nacional de conotação social e de representação de minorias, especialmente a homoerótica, sendo também sua obra outro pilar a sustentar a necessidade do estabelecimento de novos parâmetros literários que confrontem o cânone de uma literatura secular, tantas vezes saturada, disseminando, assim, novas possibilidades de percepção e apreciação literárias, bem como fornecendo subsídios múltiplos para a empreitada de mais estudos culturais, tendo como base a literatura fora do circuito normativo-tradicional.

1.2 Do direcionamento de eixos e perspectivas

O *corpus* que analisaremos é constituído por três narrativas de Aguinaldo Silva, a saber, *No País das Sombras* (1978), *Memórias da guerra* (1986) e *Lábios que beije* (1992). Partindo de uma análise que privilegia espaço e homoerotismo masculino, bem como uma abordagem da perspectiva sócio-histórica, nos propomos mostrar a convergência entre esses

elementos na elaboração e na significação destas obras. A escolha das narrativas teve como base a recorrência da temática homoerótica e os modos de desdobramento do homoerotismo ocorridos nas narrações. As três obras exibem indivíduos homoeroticamente inclinados como personagens centrais da narração, fato que não ocorre nas outras narrativas do autor, salvo em *Primeira carta aos andróginos*. Frequentemente, notamos que sua escrita registra tipos de subjetividade homoerótica, no entanto, não é uma constante todas se apresentarem como sujeitos homoeróticos protagonistas das ações do enredo.

Outro elemento determinante para a escolha do *corpus* foi a interrelação entre o narrador e as personagens das obras. Seus narradores parecem comunicarem-se entre si, num jogo em que fatos de uma narrativa figuram em outra, e até personagens são retomadas, quer por nomes quer por acontecimentos. Não bastasse isso, a temática do homoerotismo, abordada por elas, estabelece-se nas narrações de modo a construir uma visão diferenciada do contexto dos indivíduos homoeróticos em espaços sociais divergentes: *a priori*, evidenciando o período da colonização brasileira (*No País das Sombras*) e, *a posteriori*, os anos da modernidade do século XX, sobretudo as últimas décadas (*Memórias da guerra* e *Lábios que beije*).

Como abordam a dinâmica espaço e homoerotismo, estas narrativas fornecem-nos dados e pontos diversos para análises topoanalíticas que entabulam discussões sobre as mudanças ocorridas com o homoerotismo no espaço social ao longo dos séculos. Em *No País das sombras*, há a representação do indivíduo homoerótico apenas como sodomita, estigmatizado pela ideia do pecado e de demonização, uma vez que ainda não existia uma nomenclatura específica para os praticantes do amor com pessoas do mesmo sexo nem o reconhecimento dessa forma de subjetividade. Em *Memórias da guerra* e *Lábios que beije*, observamos o delineamento de uma subjetividade homoerótica vivenciada pelas personagens através de diversas formas de subjetivação. Não bastasse isso, constatamos também a gênese, dentro das espacialidades urbanas, de um processo de territorialização daqueles que estavam, até então, plenamente fora da norma heterocêntrica, bem como o desenvolvimento de uma subcultura capaz de representá-los socialmente.

Além dos aspectos já relacionados, percebemos a existência de fronteiras fluidas, não só no aspecto temático das narrativas como no estrutural, em que fica evidente a hibridização de gêneros. Cabe esclarecermos que, embora nos reportemos algumas vezes à tipologia de narrativas como romance ou conto, adotamos como norte investigativo a visão de Hutcheon (1991, p. 26) de que “as fronteiras entre os gêneros tornaram-se fluidas”, e do crítico português Carlos Reis, quando afirma que:

O conhecimento da literatura abre espaço para a discussão do que se chama crise e relativismo dos gêneros literários [...] Também os gêneros, indiretamente envolvidos, num incessante processo evolutivo, vêm a ser entidades por natureza mutáveis ou mesmo perecíveis (REIS, 1999, p. 284-288).

Esse caráter de relativização deriva da emergência de movimentos como o Modernismo, por exemplo, que impulsionou uma substancial modificação das categorias literárias convencionais. Dessas, algumas foram reformuladas ou cederam lugar a novas formas. Daí que teremos, na produção de Aguinaldo Silva, o romance-reportagem ou o conto-reportagem, mutações dos gêneros literários, surgidas em decorrência do Neonaturalismo de 70. Assim, ao fazermos referência às obras estudadas, faremos uma rápida identificação das mesmas, quanto ao gênero, não aprofundando esse aspecto, razão pela qual optamos por nos referir a elas como *narrativas*, sejam contos, romances ou formas híbridas.

Outro aspecto de imprescindível observação volta-se para a terminologia utilizada, para identificarmos os indivíduos-personagens dessas obras, visto que os conceitos desenvolvidos, no século XIX, instauram discussões controversas sobre as inferências desencadeadas pelo uso de termos como homossexualidade e homossexual. Levando em conta que os termos e conceitos, os quais utilizamos para denominar indivíduos, não são realidades em si, mas construções lingüístico-históricas, compreendemos que nenhum termo aplicado à identificação de sujeitos pela performance sexual pode ser entendido como definitivo, pois, como assegura Heilborn (1996), não existem realidades permanentes fora do contexto histórico em que são definidas. O conceito de homossexualidade surgiu, no século XIX, não para representar uma realidade, mas para nomear pessoas e definir variantes de sexualidade contrárias ao padrão vigente. Os estudos médico-científicos, a partir de uma nova ordem política, reinterpretaram os sexos e a sexualidade humana, criando conceitos e nomeando supostos desvios comportamentais e comprovando que a idéia de homossexualidade foi historicamente elaborada (FOUCAULT, 1990). Segundo Barcellos (2006), toda a polivalência da sexualidade humana submeteu-se, assim, a categorias dualistas extremamente rígidas, tais como mulher e homem, heterossexual e homossexual, certo e errado, normal e anormal. Os conceitos operacionais da ciência médica do século XIX monopolizaram o saber justificando os ideais da moral burguesa e condenando tudo que se opusesse a essas verdades. Dessa forma, com relação à homossexualidade, termos conceituais como sexualidade, heterossexualidade e homossexualidade só passaram a existir a partir da linguagem que os elaborou. A figura do homossexual passou a figurar como uma *espécie* dentro do cenário social:

O homossexual do século XIX tornou-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 [...] agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 1990, p. 43-44).

Podemos dizer que a criação da palavra homossexual serviu para nomear indivíduos “anormais” e gerar discursos marcados de preconceito e intolerância à diferença, reiterando o pensamento de Badinter (1992, p. 102), segundo o qual “a criação de uma palavra corresponde, neste caso, à criação de uma essência, de uma doença psíquica e de um mal social”. Contudo, devemos ressaltar que:

Naturalmente pode-se objetar que nem todas as pessoas que se servem da palavra “homossexual” são preconceituosas, a começar pelos próprios sujeitos homoeroticamente inclinados que não dispõem na língua corrente de outro termo para falar da identidade sócio-sexual que assumiram. É verdade. Porém quando alego que a palavra “homossexualismo” ou “homossexual” tem seu sentido subordinado ao contexto discriminatório em que apareceu, isso independe da intenção dos falantes. Seria estúpido, injusto e violento dizer que todas as pessoas que se referem a “homossexualismo” e “homossexual” são preconceituosas, como seria tolice querer policiar o uso desses termos, já que a linguagem é uma forma de vida, uma aparelhagem simbólica complexa por meio da qual lidamos com nossas circunstâncias ambientais (COSTA, 1992, p. 25).

Diante do exposto acima, Costa (1992) prefere a terminologia homoerotismo a “homossexualismo”, justificando sua predileção nominativa a partir de três razões:

A primeira de ordem teórica: homoerotismo é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos *homens same-sex oriented* [...] Penso que a noção de homoerotismo exclui toda e qualquer noção a doença, desvio, anormalidade e perversão que passaram a fazer parte do sentido da palavra “homossexual” [...] A segunda razão é de ordem histórica: a palavra “homossexual” está excessivamente comprometida com o contexto médico-legal, psiquiátrico, sexológico e higienista de onde surgiu. O “homossexual”, como tento mostrar, foi uma personagem imaginária com a função de ser a antinorma do ideal de masculinidade requerido pela família burguesa oitocentista [...] A terceira é da ordem da linguagem: creio que continuar empregando o termo “homossexual” como sinônimo de denominador sexual comum a todas as possibilidades de atração homoerótica é um equívoco [...] Em todo laço social marcado pelo preconceito, não há como escapar da montagem imaginária da discriminação, guardando o sistema de nomeação responsável pela identificação e fixação dos sujeitos nos lugares prescritos pela montagem (COSTA, 1992, p. 20 et seq.).

Agregado a essas razões, há o fato de que, durante o período naturalista do século XIX e em grande parte do século XX, houve uma associação constante entre criminalidade e homossexualidade e uma associação do indivíduo homoerótico ao sexo desenfreado e corrupto. Por isso, Costa (1992) e outros estudiosos optam pelo termo homoerotismo e o adjetivo homoerótico. Usado pelo psicanalista Sandor Ferenczi, ainda no século XIX, para descrever a diversidade das experiências psíquicas dos sujeitos homoeroticamente inclinados, o termo homoerotismo contrasta com a terminologia homossexualismo, criada por Karol Benkert em 1860, sendo por esta eclipsada para retornar aos meios dos discursos acadêmicos sobre sexualidades somente no século XX.

A identificação e a nomeação de indivíduos a partir de suas vivências e preferências sexuais necessitam ser contempladas como uma realidade imprescindível para o estabelecimento de objetivos práticos e reivindicação de direitos. No entanto, para Costa (1992), a questão da identidade é sempre pontual, provisória e estabelecida como reação a contingências pessoais, sociais e históricas, o que implica dizer que:

O homem homoeroticamente inclinado não é, como facilmente acreditamos, alguém que possui um traço ou conjunto de traços psíquicos que determinariam a inevitável e necessária expressão da sexualidade homoerótica em quem quer que os possuísse. [...] Ir além é trafegar no terreno pantanoso de um vocabulário criado para fazer-nos ver homogeneidades onde, com uma pequena volta do parafuso, podemos ver multiplicidade e heterogeneidades (COSTA, 1992, p. 22-23).

Mais adiante o psicanalista conclui que os sujeitos homoeroticamente inclinados apenas são semelhantes pelo que ele chama de “resposta psíquica”, ou seja, pela forma manifestada por eles para defenderem-se da exclusão que lhes é imposta. Desse modo, guetos⁷ e defesa de minorias sexuais constituem-se tentativas comuns de sobrevivência.

Por algumas vezes, a existência de uma identidade homossexual torna-se perniciosa ao indivíduo, limitando ou controlando a expressão de sua individualidade, segregando-o e ocasionando o fato de que “a diferença deixa de ser uma escolha pessoal e se torna um constrangimento imposto de fora” (BADINTER, 1992, p. 116). Quando nos referimos a esse tipo de identidade, ressaltamos também o fato de que este é somente um aspecto da vida destes indivíduos, não devendo ocorrer uma redução apenas a este aspecto, já que, conforme Heilborn (1996), na cultura ocidental contemporânea, a identidade sexual é apenas uma das

⁷ Obviamente que a criação do gueto significa também uma forma de resistência, contudo ela nasce mais da necessidade do encontro do que propriamente da consciência de rejeição da norma. Gueto é o lugar restrito em que se confirma a exclusão, ao mesmo tempo que se criam condições de homossexualidades, de visibilidade por ser foco de atenção, e que a sociedade hetero-falocêntrica permite essa minoria ocupar.

dimensões centrais da identificação social dos indivíduos. Outro ponto relevante para essa discussão é o fato de que identidade gay implica restrição, uma vez que pensar essa forma de identidade é conferir a indivíduos diversos um modo específico e determinado de ser, agir, ver o mundo e posicionar-se diante dele. Costa (1992) problematiza essa pretensa homogeneidade identitária que acaba sendo imposta a muitos considerados um “verdadeiro homossexual”:

Um verdadeiro homossexual é aquele que só se sente atraído e só se relaciona sexualmente com homens? [...] e aqueles que se sentem atraídos por homens, mas por uma outra razão nunca mantiveram contatos físicos dessa natureza? São falsos ou verdadeiros homossexuais? E os que se sentem atraídos por homens, mas só têm relações físicas com mulheres? E os que se sentem atraídos por homens só na fantasia, mas preferem claramente, de todos os pontos de vista, relações afetivo-sexuais com mulheres? E finalmente, os que se sentem atraídos apenas por partes do corpo masculino, mas que não querem, não gostam e não pretendem relacionar-se com homens porque têm muito mais prazer ou só têm prazer no contato amoroso-sexual com mulheres? (COSTA, 1992, p. 28-29).

Em seguida, o psicanalista rebate uma possível resposta generalizadora de que todos esses tipos tem em comum uma atração pelo mesmo sexo e questiona:

Por que imaginamos que exista uma atração única, uniforme e suficiente para definir a identidade sexual, social e moral de uma pessoa por trás de todos esses desejos e condutas dispare? Por acaso tal atração é feita de uma “mesma substância” reconhecível em suas propriedades estáveis e capaz de reproduzir-se e repetir-se em pessoas tão diversas quanto àquelas que acabamos de descrever? O que nessa atração, por exemplo, nos permite saber que “sentir-se atraído e manter relações físicas homoeróticas” e “sentir-se atraído, mas não ter proximidade física ou emocional com outro homem” sejam ocorrências da “mesma atração erótica” que torna dois sujeitos “verdadeiramente homossexuais”? (COSTA, 1992, p. 29).

Embora a identidade gay possa ser considerada algo essencial para objetivos práticos do movimento homossexual, tais como a criação de políticas públicas ou reivindicação de direitos, optamos por trabalhar, ao longo desta dissertação, com o conceito de subjetividade e subjetivação homoeróticas, no intuito de revelar e visibilizar, no *corpus* desta pesquisa, o polimorfismo que as práticas homoeróticas apresentam na sociedade e no universo literário das obras selecionadas do autor Aguinaldo Silva. Tal perspectiva de abordagem corrobora uma discussão moderna sobre identidade que afirma:

A sociedade contemporânea não pode mais pensar em modelo de identidade unívoca. Mesmo sendo importantes, histórico e socialmente, os conceitos clássicos de identidade ou papéis devem ser desconstruídos uma vez que através dos tempos

diversificaram-se as esferas de ação e de dos indivíduos, desenvolvendo-se também a percepção dessas mudanças (ADORNO, 1999, p. 90).

Com o movimento pós-Stonewall (1968), por exemplo, outros termos classificatórios ou designativos para identidades de indivíduos de orientação homoerótica ganharam projeção como é o caso do adjetivo gay⁸, em muitas situações, substantivado. Inserido num contexto de uma sedimentalização de territórios (guetos ou comunidades) e de construção de uma consistente e crescente subcultura homoerótica, esse vocábulo sintetizou uma imagem inovadora do homoerotismo, tornando-se assim um vocábulo denotador ou indicativo de uma conduta menos anormal e de uma resistência mais positiva à ideologia heteronormativa e dominante. No entanto, para Pierucci (1999) o processo de globalização tem desencadeado um efeito impactante e pluralizante sobre as identidades sociais essencializadas, fazendo as identidades coletivas, em fase de construção ou reprocessamento, tornarem-se mais plurais, mais diversificadas, menos fixas, menos definitivas e mais híbridas.

Para Foucault (1995) o conceito de subjetividade envolve um modo de vida, podendo-se afirmar que ele é uma expressão do que em nós se relaciona com as coisas, envolvendo então uma relação com o tempo e com o mundo através da história. Pode-se dizer que ela corresponde à “existência de uma essência subjacente à experiência, pois designa uma consciência de si” (FAYE, 1990, p. 247). Já a subjetivação corresponde ao processo, vivenciado pelos indivíduos para se tornarem sujeitos e, assim como a noção de sujeito, esse termo respalda-se em diferentes perspectivas nas ciências humanas. Para Touraine (2006, p. 166), esse processo de subjetivação “é a construção, por parte do indivíduo ou do grupo, de si mesmo como sujeito, a partir do contato com outros sujeitos, com movimentos sociais e com outras intervenções”. Esta seria então uma das marcas da sociedade contemporânea que está mudando em decorrência da crise de alguns sistemas e instituições sociais que, antes, pressionavam ou determinavam comportamentos e papéis dos indivíduos. E embora nem todos exerçam seus papéis de sujeitos sociais, muitos passam a repensar sua relação com o mundo e assumir uma nova postura frente à realidade social “na vontade de escapar às forças, as regras e aos poderes que nos impedem de sermos nós mesmos” (TOURAINÉ, 2006, p. 119). Ainda de acordo com Touraine (2006), a subjetivação se dá sob forma de conflitos e de luta contra poderes que limitam a autoconstrução e a afirmação dos direitos universais e

⁸ Segundo Jagose (1996, p. 72), os liberacionistas promoveram uma suavização para o contexto da homossexualidade, nos anos 60, ao elegerem a palavra gay, retomando assim uma gíria do século XIX que antigamente descrevia mulheres de moral duvidosa.

específicos, o que implica dizer que, na sociedade atual, muitas pessoas estão mais reflexivas e engajadas.

A subjetividade está contida em processos de subjetivação e por isso não tem mecanismos fixos que a associem exclusivamente a uma identidade moldada apenas pela história sexual do indivíduo. Ela pode viabilizar a formação de identidades, constituindo-se em fundamento para elas. Foucault (1990, p. 57) observa que, nas sociedades modernas, a relação do prazer com a verdade (*scientia sexualis*) orienta a subjetivação em torno de uma forma de poder-saber que instaura procedimentos voltados para que o indivíduo diga a verdade sobre o sexo. Sendo assim, a sexualidade como modo de subjetivação, articula-se com a questão da relação entre corpo-prazer. Para Souza (1987), os movimentos sociais urbanos como o homossexual, por exemplo, trazem à tona essa questão como um dispositivo de subjetivação pelo qual as práticas sociais são inscritas no espaço público. Assim o padrão identitário apregoado pelo discurso dominante para representar ou nomear indivíduos homoeróticos culmina por gerar estigmatizações de outros modos de viver o desejo homoerótico que não são contemplados pelo modelo de identidade gay. Muitas são as subjetividades existentes decorrentes dos mais variados processos de subjetivação, da mesma forma que são múltiplas as discussões promovidas nos grandes centros acadêmicos e incontáveis as análises e reflexões sobre o multifacetado terreno da sexualidade entre iguais, por isso consideramos limitado reduzir os sujeitos e suas subjetividades a uma mera identidade, tendo em vista que:

Identidade é um termo genérico que designa tudo aquilo que o sujeito experimenta e descreve como sendo ou fazendo parte do eu. Portanto, o comportamento é que parte do eu, mas o eu é mais que comportamento. No caso da identidade “homossexual”, além do *comportamento*, entendido ou não como *conduta intencional voltada para objetivos*, existe um outro elemento: o desejo homoerótico (COSTA, 1992, p. 153, grifos do autor).

Dessa forma, ao falarmos em “identidade homossexual” ou “identidade gay”, estamos nos remetendo a formas fixas e estereotipadas de representação social de indivíduos homoeroticamente inclinados. Por essa razão adotamos o termo subjetividade ao invés de identidade, tendo em vista esse último não se adequar plenamente ao propósito de nossa pesquisa sobre as narrativas de temática homoerótica de Aguinaldo Silva no corpus de análise desse estudo. Utilizando-nos de uma questão epistemológica, daremos uma maior visibilidade à pluralidade de subjetividades possíveis de serem assumidas pelos indivíduos com

inclinações homoeróticas no âmbito do espaço social narrado nas obras literárias selecionadas.

Ainda no que concerne à questão de nomenclatura utilizada, vale ressaltar a semântica do termo homoafetividade. Em seu artigo “Escritor Gay”, Lopes (2002) defendeu a substituição do termo homoerotismo por homoafetividade, por apresentar este, na sua concepção, uma amplitude maior e mais significativa capaz de estabelecer uma política que ultrapassa os limites sexuais e/ou eróticos de dissolução de preconceitos. Contudo, entendemos que o vocábulo homoerotismo também é pródico para nosso estudo, uma vez que as relações homoeróticas podem ou não estar destituídas de afetos e que o desejo homoerótico pode ou não ser de conotação sexual, uma vez que, segundo May (1978, p. 86), “Eros é o impulso que leva o homem a unir-se a outra pessoa, não só sexualmente ou por outras modalidades de amor, mas nele incitando à ânsia do conhecimento, impelindo apaixonadamente a procurar a união com a verdade”.

É sob esse prisma que compreendemos o potencial semântico de homoerotismo como um termo adequado, por abranger aspectos semânticos como homoafetivo e *gay*. Sendo assim é essencial, ao contexto desta pesquisa, percebermos as subjetividades oriundas da expressão do desejo homoerótico como indivíduos dotados de uma união (provisória, momentânea ou duradoura) a outro do mesmo sexo, para compartilhar uma relação apenas afetiva, apenas sexual ou mesmo afetivo-sexual, comungando assim de um modo de vida e de concretização de experiências. E, embora Foucault (1984) preferisse não pensar em estilo ou categoria, uma vez que o termo homossexual é insuficiente para se representar as subjetividades nele contidas, ele concorda com a criação de modos de existências gays, defendendo a ideia que:

É preciso desconfiar da tendência de levar a questão da homossexualidade para o problema “Quem sou eu? Qual o segredo do meu desejo?” Quem sabe seria melhor perguntar: “Quais relações podem ser estabelecidas, inventadas, multiplicadas e moduladas através da homossexualidade?” O problema não é descobrir em si a verdade sobre seu sexo, mas para além disso, usar de sua sexualidade para chegar a uma multiplicidade de relações (FOUCAULT, 1984, p. 26-30).

Para o filósofo, é necessário uma estilística da existência capaz de fazer frente aos padrões hegemônicos de uma *scientia sexualis*. Contudo concordamos com Trevisan (2002), no sentido de que a abolição de qualquer referência à identidade, conforme as teorias de Foucault, não é produtivo, uma vez que essa reflexão não está amadurecida e que, de acordo com Paiva (2007), é preciso ir além da simples observação: é preciso nomear o invisível, para

conferir-lhe uma concretude. Assim, falaremos não em identidade, mas em subjetividades e em processos de subjetivação.

Concordamos com Baudrillard (1995, p. 88), que constata que “a diferença é por definição o que não tem nome”, e com Deleuze (1998), que afirma que a inscrição de uma identidade de minoria sexual nos arquivos do saber da sociedade cria uma marginalização, no entanto é de profunda relevância para esta pesquisa se respaldar numa idéia de subjetividade do indivíduo homoerótico, a fim de perscrutar as relações e implicações estabelecidas nessa interação espaço e homoerotismo, além de não permitir que o desejo em questão não seja invisibilizado ou oculto. Outras discussões como as postuladas pelas perspectivas *queer*⁹ e *camp*¹⁰ não foram tomadas como referência para esse objeto de estudo, uma vez que tais teorias rejeitam o foco na subjetividade¹¹ e na defesa de qualquer identificação de sujeitos.

Adotamos como terminologias de uso, para o desenvolvimento desta pesquisa, os vocábulos homoerotismo, homoerótico e literatura de temática homoerótica ou literatura de temática *gay*, sujeito homoafetivo e indivíduo homoerótico, abstendo-nos de uma discussão relativa à abordagem e ao uso outros termos como homossexual e homossexualismo ou teorias/perspectivas como *queer*, *camp*. Relacionadas, intrinsecamente, a essa temática homoerótica, no corpus analisado, temos as questões concernentes ao espaço e a sua representatividade na expressão das subjetividades homoeróticas esteticamente abordadas no corpus do trabalho.

Diante do exposto, constatamos que é o trabalho contínuo com narrativas de temática homoerótica que nos embasa a compreender cada vez mais as questões e os elementos pertinentes aos estudos de gênero, uma vez que:

Dessa forma, pretendemos discutir obras brasileiras que são classificadas como literatura *gay* ou de temática *gay* na perspectiva estética e política [...] Pensando dessa maneira, podemos dizer que tanto o critério político quanto o estético são determinantes para a construção do conceito de gênero textual (literatura *gay*) e também de sua história, embora outros fatores (não fosse o momento histórico atualmente vivenciado) pudessem vir à tona como balizas

⁹ A teoria *queer* surge na crise do movimento dos anos 80, influenciada por referências teóricas de Foucault e caracterizando-se por ser um modelo não identitário, mas performático, opondo-se, basicamente às ideias sobre de identidade *gay*, o que caracterizaria, na visão *queer*, um retorno à perspectiva que se quer negar ou engessar a subcultura e as subjetividades homoeróticas na expressão identidade *gay*, fato que limita e impede a idéia de diversidade e performance.

¹⁰ Conforme Mira (1999, p. 147), “*Camp* é um dos conceitos centrais da cultura *gay* e ao mesmo tempo um dos mais difíceis de definir”. Para LOPES (1997, p. 97), “o *camp* se situa num espaço de deriva entre categorias”. E, para Barcellos (2006, p. 31), “designa ao mesmo tempo uma atitude e um olhar parodístico sobre as questões de gênero, poder e sexualidade. Trata-se de ver e ridicularizar distinções e estereótipos dando a impressão de os estar aceitando e até reforçando”.

¹¹ Miskolci (2007, p. 11) destaca a existência de uma “crítica sem sujeito na teoria *queer*.”

capazes de fornecer com mais precisão conceitos universais sobre o assunto em pauta (SILVA, 2009, p. 62-65).

Pressupomos, assim, a urgência de “se contrapor às reiteradas tentativas de se esconder a vivência homossexual sob o tapete da história brasileira” (TREVISAN, 2002, p. 59), pois a invisibilidade do desejo homoerótico ou do indivíduo detentor desse desejo é notória tanto nos estudos históricos como nos literários. Durante alguns períodos da história, os indivíduos de orientação homoerótica foram perseguidos, torturados e mortos ou mutilados sistematicamente de forma criminosa e hedionda conforme atestam alguns relatos históricos de autores como Mott (1988) e Trevisan (2002).

Diante do exposto, consideramos imprescindível a visibilidade e a produção constante de uma literatura alicerçada na expressão do desejo e nas subjetividades gays no sentido de retirar do segundo plano das narrativas o homoerotismo que, por tantas vezes, foi ignorado nos textos onde existiu em decorrência dos preconceitos sociais estabelecidos em relação a ele.

Entendemos, desse modo, que o homoerotismo deve figurar como um elemento importante a ser contemplado e estudado na história da literatura. A literatura, segundo Stockinger (1978, p. 145), “não se desenvolve em espaço neutro e o espaço não se desenvolve neutramente na literatura”. Concordamos com a ideia de uma literatura gay, já que esse tipo de produção promove discussões, associadas aos estudos culturais, e que são portadoras de muita relevância na luta contra a segregação e discriminação de indivíduos marcados pela diferença. A literatura não pode nem deve abster-se da possibilidade de perceber nas obras outros elementos como os políticos. Ainda no que concerne à terminologia utilizada nesta dissertação, ressaltamos a visão de Moriconi (2002), que prefere a categoria “literatura homoerótica” por ser mais geral e universal, enquanto a expressão “literatura gay” seria mais coerente dentro de uma cultura mais contemporânea. No entanto, para efeito de nossas análises essas nuances serão utilizadas como termos sinônimos.

A orientação por nós adotada, prioriza estabelecer um estudo com obras de temática homoerótica de Aguinaldo Silva no sentido de discutir e refletir como a representatividade do espaço, nelas percebida, interfere no processo de visibilidade e expressão das subjetividades presentes na literatura do autor contemplado. Para isso tomamos como base o conceito de topoanálise, proposto por Bachelard (1996) e por Borges Filho (2007), que aponta para uma investigação do espaço não apenas como cenário às ações das personagens, mas também conforme defende Gancho (2006), como componente narrativo de outras funções, dentre as

quais situar personagens no grupo social, projetar conflitos vividos pelos sujeitos ficcionais ou estar em conflito com os mesmos, além de fornecer índices para o andamento e compreensão das ideias contidas no enredo.

Por apresentar uma feição transdisciplinar e por assumir funções bastante diversas no contexto das narrativas, o espaço tornou-se fonte de muitas dificuldades e críticas no processo de análise do objeto literário. As correntes formalistas e estruturalistas, por exemplo, não consideraram a noção de espaço como categoria relevante dos estudos literários, defendendo a “espacialidade” da própria linguagem. Contudo, as correntes sociológicas ou culturalistas diferenciaram-se, exatamente, por adotar o espaço como categoria de representação e como conteúdo social que se projeta no texto¹². Vale destacar que existem, no escopo da teoria e dos estudos literários, diferentes concepções de espaço, no entanto interessa-nos, para a sistematização de nossa pesquisa, uma abordagem espacial da narrativa capaz de projetar inferências sociológicas, psicológicas, filosóficas e políticas sobre as subjetividades de indivíduos e os tipos de espaços a eles vinculados, discutindo também conceitos de margem, território e fronteira.

Dentre as várias referências para a análise do espaço, priorizamos ainda abordagens como as de Dimas (1987), Lins (1976), Lotman (1978), as quais defendem um conceito de *espaço* que ultrapassa a mera caracterização paisagística, com a finalidade de revelar uma percepção da espacialidade física mediada por valores psicológicos, culturais e sociais, na tentativa de inferir como as configurações espaciais interferem na representação de determinadas temáticas no texto narrativo.

O espaço é componente fundamental da narrativa, uma vez que auxilia na composição de sentidos para determinadas experiências humanas representadas textualmente, registrando dados e indícios relevantes ao universo narrativo. Para Bakhtin (2003), no discurso narrativo o espaço assume funções ambivalentes, pois se por um lado constrói um ambiente em que há desdobramentos de ações, por outro simboliza estados de ânimo, projeções e sensações criando uma moldura de acabamento à ação e, por consequência, às personagens. Borges Filho (2007, p. 44) afirma que “a relação entre as partes do enredo e o percurso espacial, ou seja, a sequência de espaços presentes na narrativa, favorecem inúmeras reflexões que possibilitam a interpretação profunda do texto literário”.

¹² Essa relação entre espaço e algumas correntes da Teoria da Literatura foi proposta, sobretudo, por Luís Brandão em *Breve história do espaço* (2005).

Para Foucault (1999) somente a partir do olhar sobre os posicionamentos e espacialidades podemos conhecer melhor os sujeitos e as suas linguagens, dentre elas a literária. Ainda de acordo com visão foucaultiana, é necessário que haja, por parte da crítica literária, um maior investimento em análises que investiguem as construções das diversas espacialidades das obras, a fim de compreender a linguagem, especialmente a literária, e a sociedade por meio de problematizações sobre o espaço, porque:

Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual com sua temporalidade própria. Tentar, ao contrário, decifrá-lo através de metáforas espaciais estratégicas permite perceber os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir de as relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90).

Dessa forma, atentamos para o fato de que observar os aspectos espaciais construídos no texto literário e perceber a interferência destes na expressão de uma temática apresentada por personagens constitui-se uma reflexão bastante pertinente e profícua ao contexto dos novos estudos literários e culturais, uma vez que, na atualidade, “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS; LOPES, 1988, p. 204).

Notamos então que a relação do espaço com os outros elementos narrativos não é apenas funcional, mas também da ordem dos sentidos gerados pelo mesmo a partir da forma como é disposto através do discurso. O espaço vem sendo retirado, progressivamente, da marginalidade teórica por conta das reflexões de pensadores como Foucault (1999) e Barthes (2007). Este último, no texto *Aula*, explica o quanto o espaço da palavra ou o espaço do mundo representado por palavras merece uma atenção maior do que a simples análise do método descritivo. Ele observa que as espacialidades de uma obra literária não funcionam ou figuram somente como acessórios do discurso narrativo, mas como potencialidades que podem descortinar ideologias, padrões estabelecidos e realidades diversas, promovendo novas problematizações e discussões.

Sendo assim, elegemos como problemática central desta pesquisa o estudo da relação espaço e homoerotismo nas três narrativas de Aguinaldo Silva, escolhidas como corpus, a saber, *No País das Sombras*, *Memórias da guerra* e *Lábios que beijei*, no intuito de perceber como ocorre a organização e a interferência desse elemento ficcional na expressão do desejo homoerótico das personagens existentes nas obras selecionadas.

No próximo capítulo, procederemos à análise dos textos elencados com o intuito de sustentar a nossa tese e elucidar os aspectos teóricos que norteiam essa pesquisa.

2 DO MAR AO AMOR ENTRE IGUAIS: que lugar para o desejo sem nome?

O desejo é uma forma de pertencimento, de encontro, mesmo quando não de inclusão. O encontro entre dois homens se dá sutil e inesperadamente. As palavras não são pronunciadas, não pela recusa ao dizer, mas para aprender com o corpo. Os olhares são físicos, mas não de voyeur. Olhares não se desviam, falam.

(Denilson Lopes)

No presente capítulo, analisamos a primeira narrativa que compõe o corpus de análise, a saber, *No País das Sombras* (1979). Nosso objetivo, a partir de agora, é interrelacionar o aparato teórico-conceitual sobre os indivíduos homoeróticos, exposto anteriormente, com a temática do homoerotismo nas narrativas de Aguinaldo Silva, contempladas para a formação desse corpus, a partir também dos estudos teóricos sobre o espaço e a interferência deste na configuração das personagens homoeróticas das narrativas. Com isso, estabelecemos parâmetros mais concretos de análise e discussão da relação espaço e homoerotismo na esfera dos estudos literários. *A priori*, faremos uma topoanálise dessa primeira narrativa, a partir de um levantamento das espacialidades, verificando como são, como interagem e como se organizam e funcionam na narrativa eleita. Além disso, serão observadas suas interações e influências no processo de representação do sujeito e do desejo homoeróticos. Em seguida, será problematizada a relação espaço e desejo homoerótico, para, finalmente, se constatar como as espacialidades evidenciadas na narrativa influenciam ou interferem nas práticas homoeróticas das personagens.

Como embasamento teórico para as discussões sobre o espaço, no âmbito da expressão literária, tomamos como suporte Bachelard (1996), Bakhtin (1990), Borges Filho (2007), Foucault (2001), Lotman (1978), Reis e Lopes (1988), Santos e Oliveira (2001) dentre outros.

Ao propormos essa discussão envolvendo a expressão do desejo homoerótico nos espaços ficcionais da literatura de Aguinaldo Silva, não pretendemos classificar certas narrativas como pertencentes a um tipo específico de produção literária, nem limitar sua leitura e rotular sua estrutura. Buscamos, sim, valorizar o homoerotismo como um elemento temático a ser estigmatizado na literatura brasileira, redimensionando sua relevância nas

discussões da crítica e da teoria literárias. Dessa forma, na primeira narrativa a ser estudada, teremos personagens de inclinação homoerótica num contexto espaço-temporal que remete ao século XVII, período em que, segundo os postulados foucaultianos, as teorias e discussões sobre a sexualidade e suas diferentes representações não haviam sido iniciadas. Os indivíduos centrais dessa narrativa são reduzidos, unicamente, a sodomitas, por conta de suas práticas homoeróticas, uma vez que o seu desejo ainda era restrito, exclusivamente, à esfera do pecado e da norma contra a natureza.

Entendemos que aceitar o homoerotismo como parte de uma estrutura narrativa, discutindo-o a partir de outros constituintes ficcionais como o espaço, é compreender que o desejo homoerótico é algo que pode ser lido como elemento temático possível a determinadas narrativas e não apenas como manifestação política de uma subjetividade, uma vez que contemplá-lo em diferentes contextos históricos e sociais amplia as possibilidades discursivas sobre o mesmo e fornece bases para novas percepções acerca de suas diversas expressões.

Posteriormente, confrontaremos as análises topoanalíticas empreendidas com as informações sobre o contexto homoerótico delineado na obra, elaborando, assim, uma leitura mais precisa dessa relação espaço e homoerotismo.

2.1 Primeiras imagens do País das Sombras

A primeira edição de *No País das Sombras* (1979) contou com um prefácio, assinado pela própria Editora Brasiliense, definindo-o como “um documento imaginário da história do Brasil, vista sob o ângulo de um incidente específico: o relacionamento homoerótico entre dois soldados de El-Rey e seus desdobramentos”. Essa narrativa de Aguinaldo Silva, apesar de ter recebido, em sua capa, a classificação de gênero *novela*, constitui-se, em sua totalidade, numa forma híbrida, resultante da fusão de vários traços de outras modalidades de escrita e de gêneros literários como a reportagem e o romance. Previamente, ao início da narração, observamos uma nota esclarecedora em que se lê:

As personagens, baseadas em pessoas reais, surgem aqui como seres de ficção. Os nomes próprios do livro devem ser considerados pseudônimos. A ação é, por vezes, roubada à realidade, mas acaba por ter uma solução imaginária. Qualquer semelhança entre a literatura e a história é acidental (NPS¹³, 1979, p. 10).

¹³ Abreviação do título da obra *No País das Sombras* (1979)

Percebemos, assim, que é estabelecido, de imediato, por parte do escritor, um jogo de relação entre ficção e realidade, cuja continuidade será feita pelo narrador-personagem, um jornalista inominado, que se propõe a reconstituir um suposto fato envolvendo soldados da realeza portuguesa, ocorrido no século XVI, período da colonização no Brasil, em Olinda, cidade do atual estado de Pernambuco. Tal jogo proposto, logo nas primeiras linhas da narrativa, reafirma o propósito literário dos representantes do Neonaturalismo de 70, cuja literatura defendeu:

Uma tendência muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do Realismo, quer dizer, que levasse em conta a verossimilhança realista e com um lastro forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, isso se colocou através de uma espécie de Neonaturalismo que apareceu e que estava ligado às formas de representação do jornal (ARRIGUCCI Jr, 1979, p. 79)

Assim, em concordância com uma perspectiva neonaturalista de literatura, nos deparamos com uma obra iniciada por uma crônica de viagem, supostamente, do período de conquistas marítimas de Portugal, descrevendo a chegada do navio lusitano Belaguarda em terras brasileiras, após atravessar uma imensa tormenta marítima e enfrentar um prolongado eclipse. Essa descrição é concluída com a justificativa da alcunha dada ao país recém-descoberto, País das Sombras:

Mas não houve o trigésimo oitavo dia. A escuridão que nos engolfara ao anoitecer prosseguiu, quando todos os indícios nos diziam já ser manhã [...] O eclipse que se abatera sobre nós durara além do esperado[...] Vagas abriram-se, repentinamente, jogando o Belaguarda para um lado e para o outro [...]. Mas que sol? se perguntavam todos; em que lugar exato daquele céu escuro estaria? [...] Misericórdia! Era esta a palavra que mais se ouvia. [...] E que outra coisa poderia ser aquela impenetrável escuridão, senão a trilha dos mortos sem remédio? [...] Houve um momento então que todos se aquietaram, choramingando, à espera da morte. E esta pareceu chegar quando o Belaguarda deu um pulo maior dentro da escuridão e repentinamente caiu, não no inferno, como esperávamos, mas na luz [...] à nossa frente havia terra, uma baía cheia de pequenas ilhas deixando para trás o que já então chamávamos, em voz baixa e com muito receio, de País das Sombras (NPS, 1979, p.14- 15).

Em seguida, o narrador-personagem, dentro da Biblioteca Nacional, assume a narração, esclarecendo o seu objetivo de pesquisar e escrever um livro sobre a história do soldado português Antônio Bentes, tripulante do navio Belaguarda. Para a execução do seu intento de jornalista, ele procurou livros contendo relatos sobre as expedições portuguesas na

costa brasileira, nos anos de 1600, e referências diretas à biografia do soldado, cuja vida foi aniquilada pela simples razão de querer viver plenamente um amor com um colega de ofício. Nas páginas iniciais da narrativa, uma versão superficial do trágico episódio, ocorrido em 1604, é apresentada ao leitor:

Em agosto de 1604 dois homens foram condenados à morte pela justiça do rei, nos tribunais de Olinda. Inicialmente, arrolados num processo confuso e secreto, à boca pequena correu a notícia de que conspiravam contra a coroa Portuguesa [...] a condenação e a morte se verificaram numa manhã de quinta-feira, naquele mês de muitas chuvas, e a notícia final da sentença, lida perante uma multidão sempre ávida por novos enforcamentos, fornecia o nome dos dois condenados – Antônio Bentes de Oliveira e Pedro Ramalho de Sá- nenhum outro detalhe. Em 1854, um mascate português descobriu na biblioteca do convento de São Bento, naquela cidade, um documento incompleto, assinado pelo primeiro condenado, no qual era narrado o seu padecimento e a razão da sentença (as páginas finais tinham sido misteriosamente arrancadas) (NPS, 1979, p. 18).

Com a comprovação da incompletude do manuscrito, originou-se o desafio do narrador-personagem: como contar um fato incompleto? Como conseguir montar o quebra-cabeça da existência daqueles militares e da condenação a eles imposta? Delimitado o problema central de sua empreitada, o jornalista-narrador começou a perceber, nas linhas da confissão de Bentes, o real motivo que ocasionou a prisão, o julgamento e a condenação seguida de morte dos jovens militares: o amor.

São doze horas e a noite me ataca por todos os lados. Estou a meia hora no local previamente combinado e sinto remorsos por ter me deixado levar. Parece que Pedro Ramalho permitiu-se influenciar pelos meus olhares e – por que não dizer?- pela promessa excitante de um mundo novo e estranho [...] Pedro Ramalho surgiu diante de mim, meia hora depois do prazo marcado. E sem uma palavra, como se um estranho demônio nos impulsionasse, nos aproximamos um do outro, nos tocamos e ali mesmo, em meio à noite, num jogo que não sabemos sequer como terminou, nos entregamos a toda espécie de intimidades [...] fomos donos um do outro e nos completamos (NPS, 1979, p. 20-21).

Mesmo estando com um manuscrito incompleto, o narrador prosseguiu no seu intento de esclarecer esse indefinido fato que remetia ao período inicial do processo de construção da história nacional brasileira e que apresentava, em seu cerne, uma discussão, cuja temática ajudaria posteriormente a esclarecer fatos relacionados a um período do qual não existem muitas informações ou registros comprobatórios:

Sem emprego por alguns meses e depois dependente de um asfixiante cargo de copidesque num jornal diário para sobreviver, eu estava disposto a investigar essa

estranha história, a levantar todos os seus detalhes numa tentativa de quem sabe compor um painel dessa época tão desconhecida de nossa história. Só que durante alguns meses não conseguiria avançar um passo, além do manuscrito parcialmente destruído (NPS, 1979, p. 21).

A narrativa evoluiu com o surgimento de outro fato, o qual, além de fazer avançar o desenvolvimento das ações imprescindíveis à investigação do jornalista, estabeleceu um contraponto com o drama dos militares investigados e situou o leitor quanto aos dois planos espaço-temporais¹⁴ (passado e presente) norteadores do fluxo narrativo. Ao despedir-se, no aeroporto, de uma amiga musicista (Terezinha Costa), recém-exilada política da ditadura militar de 60 que embarcou para Paris, o narrador recebeu dela, antes do embarque da mesma, um pacote com o diário de uma cortesã (Tália) degredada para o Brasil, na mesma época dos soldados. O referido acontecimento propiciou a compreensão de muitos detalhes sobre a história dos amantes mortos, por parte do narrador, bem como evidenciou o espaço no qual ele estava inserido: o Brasil da ditadura militar pós-64. Contudo, as informações nos textos de Tália não esclareceram todos os pontos de dúvida, gerando lacunas sobre como a condenação foi imposta aos amantes. A narrativa fluíu intercalando-se, no decorrer dela, além da voz do narrador-protagonista, outras vozes como a da cortesã Tália (através do seu diário) e dos relatórios do General da tropa e do Padre Barruel (Confessor dos condenados), bem como do auto de condenação referente ao caso de Antônio Bentes e Pedro Ramalho. Não bastassem todos esses textos de caráter, supostamente, histórico e, em parte confessional, intercalaram-se ainda, ao longo do tecido narrativo, cartas a um interlocutor identificado apenas como “Amigo”, a quem o narrador dirigia-se para ir organizando um sentido para os fatos investigados.

Notamos assim que a escolha dessas formas textuais, constituem uma estratégia do narrador para conferir mais verossimilhança à sua narrativa, porque à época, os textos gestados em contexto de Brasil, a exemplo da Carta de Caminha e dos vários diários, Crônicas de Viagens e Tratados acerca do Brasil, mantinham um ponto em comum, a saber, a escrita cujo foco narrativo centrava-se numa visão em primeira pessoa, filtrada por sentimentos e/ou sensações bastante impressionistas e convenientes ao endereçado, tornando, muitas vezes, o fato lido distante da própria realidade da época: a narração era marcada por um imaginário mágico-religioso, confundindo realidade e ficção. As várias vozes evidenciadas nessa

¹⁴ Esses planos remetem o leitor ao passado correspondente ao século XVII (Brasil-Colônia) e ao presente do narrador-personagem, situado no período da Ditadura pós-64

narrativa de Aguinaldo Silva, bem como a incompletude dos relatos nela percebida remontam e reiteram a lógica da escrita produzida nessa época da colonização brasileira.

Interligados os pontos essenciais da trama, o narrador reconstituiu o acontecimento em que dois homens, soldados e degredados da Corte Portuguesa, no Brasil, foram punidos com a pena de morte e silenciados em seus desejos, pelo fato de terem assassinado o General que ameaçava a continuidade daquele sentimento inominado que os unia. Reduzidos, pelo Estado e pela Igreja, a pecadores hediondos, porque contrariavam uma ordem social estabelecida a partir de rígidos e conservadores valores familiares, religiosos e morais, os amantes sintetizaram o diferente enquanto sinônimo de uma anormalidade, à época, imperdoável e obtusa. Não bastasse a violência da condenação sofrida como consequência de uma prática condenada (sodomia), os transgressores da norma foram ultrajados, em sua dignidade humana, ao terem como motivo falso das suas mortes a acusação de conspiração contra a Coroa Portuguesa, materializada pela morte do General-Provedor. A justificativa encontrada para aplicação da lei aos militares infratores corrobora a invisibilidade imposta pela sociedade a todos aqueles rompem seus códigos e princípios:

Queriam por força que confessássemos os objetivos de uma suposta conspiração. Mas o que mais nos interessava, padre, se nosso amor muito se tomara o centro da terra? Foi apenas por isso: pela ameaça que aquele homem representava para nossa ligação que resolvemos matá-lo. Era um crime hediondo, mas em nome do nosso amor tínhamos que fazê-lo [...] Após nossos encontros e as muitas vezes em que nossos corpos se enlaçaram passamos a ver que a vida fora feita para muito mais: cabe ao homem gritar suas razões e defendê-las. (NPS, 1979, p. 94)

Negando a tradicional divisão de narrativas em capítulos, temos *No País das Sombras* uma narrativa que rompe a estrutura literária clássica, dividindo-se em quatro partes, cada uma delas iniciada por uma construção frasal na qual é enfatizado o pronome relativo *onde*, figurativo de uma forma lingüística que aponta diretamente para questões de ordem espacial, numa perspectiva de explicitação de lugares decisivos para o desenvolvimento da trama. A figura do eu-narrador transmuta-se numa forma híbrida, reunindo traços de narrador-editor e narrador-pesquisador, duas das categorias da classificação tipológica do narrador, proposta por Santos e Oliveira (2001), que se caracterizam por estabelecer um jogo de verossimilhança, uma vez que o narrador declara reproduzir, escrupulosamente, um manuscrito encontrado ou recebido, bem como pesquisar possibilidades e pistas, a fim de decifrar ou compreender fatos possivelmente históricos e obscuros:

A confissão de Antônio Bentes de Oliveira é a que transcrevo, com alguns comentários, logo abaixo:

“Aos 1604 a.d, pouco antes de minha pública condenação, ocorreu-me pela primeira vez em seis meses que os letrados deveriam chamar de lucidez: é a vontade de explicar o mal que me dominou com o prejuízo de muitos principalmente do meu querido amigo Pedro Ramalho.” [...] O manuscrito que roubei da casa de Betty Lou é como já disse, incompleto. Termina aí com essa frase: “Meu Deus, eu não sei o que o futuro nos reserva”. Já que sua parte final foi arrancada e possivelmente destruída, o clima da maldição existente na parte que restou do manuscrito bastou para atrair irremediavelmente minha curiosidade (NPS, 1979, p. 19-21).

O narrador utiliza o tempo e o espaço ficcionais, na narrativa em questão, para engendrar, movimentações alternadas dos planos espaço-temporais, concernentes às personagens e às suas ações mais significativas no passado (Período da Colonização) e no presente do narrador (Ditadura Militar de 64). Estas duas instâncias imbricam-se, constantemente, comunicando-se seja através de manuscritos, cartas, diários íntimos, crônicas, páginas de relatório ou autos de condenação e até mesmo da própria narração. O narrador-jornalista estabelece também, a partir disso, um jogo de vozes plurais em que a voz narrativa cede, por vários momentos, a vez a outros personagens que, através de textos referidos a um ontem, constituem uma vocalidade paralela. Assim, temos uma narração ativa do narrador-protagonista, entrecortada por oito manuscritos (totais ou parciais), entre relatos pessoais, relatórios e auto de condenação, e sete fragmentos de cartas a um *Amigo* desconhecido.

Uma das maiores singularidades dessa obra é a articulação de períodos históricos distantes, aproximando-os pelo seu contexto de opressão, marginalização e injustiça, embora a relevância seja conferida ao contexto do Brasil colonial, onde temos o amor entre iguais associado ao primitivo pecado da sodomia pelo poder social da época. Ao instigar uma discussão alicerçada em um tema marcado por um preconceito sexual, arraigado há muito tempo na sociedade, essa narrativa reitera discussões sobre violências simbólicas ocorridas e silenciadas em determinados períodos da nossa história.

Embora Sussekind (2002, p. 257) assegure que “com a saída dos censores das redações de jornal de 1978, fica sem função a literatura parajornalística, que se encarregava de suprir em livro, as notícias lacunares e as informações proibidas na grande imprensa”, essa narrativa de Aguinaldo Silva, bem como as demais publicadas nas décadas seguintes, jamais perdeu sua relevância para o estudo da literatura não canônica e nacional, visto que ousaram confrontar valores e preceitos rígidos de uma sociedade que ainda insiste em não ver e nem aceitar a diferença e o diverso como partes significativas da composição da realidade em que atuam os sujeitos sociais. É bem verdade que nos anos “quinhentos” a idéia de unicidade, de

sujeito completo, por exemplo, como afirma Hall (1997), estava em vigor, e, em sendo assim, não se podia esperar atitudes além das que negavam as relações entre iguais, bem como outras tantas diferenças que compunham a sociedade do século XVII.

2.2 Topoanálise e outras percepções sobre o espaço

As questões referentes à percepção do espaço e ao seu estatuto ficcional ainda necessitam de muitas discussões no âmbito da crítica e da teoria literária, uma vez que estas disciplinas muito já discutiram sobre personagem, tempo e narração. Contudo, alguns trabalhos relativos ao tema da perspectiva espacial na narrativa tem se mostrado muito profícuos para o preenchimento dessa lacuna nos estudos literários. Dentre as muitas contribuições atualmente propostas, destacamos a topoanálise, baseada na *Poética do espaço*, de Bachelard (1996) que abordou o espaço a partir do conceito de *topos*, propondo um estudo psicológico dos locais de nossa vida íntima e na obra *Espaço e literatura* de Borges Filho (2007) que adota a visão bachelardiana, ampliando seu sentido e buscando as relações entre as espacialidade existentes e/ou perceptíveis, das mais físicas e topográficas às mais íntimas e psicológicas. A investigação do espaço na literatura constitui-se ainda um exercício interdisciplinar no qual:

Cumpra ao topoanalista a pesquisa da questão espacial também na geografia, na filosofia, na sociologia. Esses estudos oferecem ao topoanalista uma compreensão maior da problemática do espaço na literatura, visto que ela também investiga o homem e suas relações com o mundo[...] ao analisarmos um espaço qualquer, não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. (BORGES FILHO, 2007, p. 13-17).

Assim, a análise da construção e do funcionamento do espaço na estrutura da narrativa é fundamental para compreendermos as implicações ideológicas, antropológicas, estéticas, subjetivas e culturais que subjazem à configuração de determinada obra.

Para Santos e Oliveira (2001, p. 82), “na narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto”. Diante dessa assertiva, o estudo do espaço romanesco assume uma importância integral, uma vez que adquire funções, efeitos

diversos e intenções no curso narrativo. Compreender a relação entre a espacialidade e o desenvolvimento do enredo fornece vários indícios para uma interpretação mais precisa do texto literário. À medida que o espaço ganha relevância nos estudos narrativos, cresce também o investimento em sua descrição, uma vez que é através dela que o narrador cria efeitos ou noções espaciais, a partir de caracterizações plástico-visuais. Contudo, cabe salientarmos que este não é o único recurso responsável pelo estabelecimento da espacialidade no texto. Outros constituintes do enredo como diálogos e movimentações das personagens contribuem para a criação do espaço na narrativa.

Lins (1976) defende ser a ligação do espaço com as personagens, algo relevante, porque são estas que conhecem e percebem lugares. Ao situar a personagem, o narrador informa elementos significativos do modo de ser dela e do seu estado de espírito. Além disso, as descrições espaciais podem conferir tons de verossimilhança às ações narradas.

Diante do exposto, estabelecemos três pontos específicos para o estudo topoanalítico apresentado: primeiramente a percepção do espaço na narrativa e a verificação do modo como sua representação favorece seu efeito de realidade. Para isso procedemos a um levantamento topográfico da narrativa. Em segundo, buscamos compreender como o espaço é percebido na narrativa, pensando-o em suas simbologias e configurações e, em terceiro, analisamos sua organicidade e funcionalidade na narrativa, utilizando-se dos itens relacionados à topoanálise.

Nessa perspectiva, concordamos com Muir (1995) ao enfatizar que o espaço deixa de ser percebido como um elemento estático que compromete o avanço temporal da narrativa, para tornar-se um motivador da ação. Como ponto de partida para a topoanálise, temos a *espacialização*, entendida por Borges Filho (2007), num primeiro momento, como o modo pelo qual o espaço insere-se no contexto da narração, ou seja, a maneira como o narrador elaborou o espaço na obra literária. É através desse item que são abertas reflexões sobre a idéia de *espaço* e *ambientação*. Para Lins (1976, p. 77), “a ambientação resulta de um conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar a noção de um determinado ambiente”, ou seja, enquanto o *espaço* é descrito ou revelado, explicitamente, no texto, com base em dados da realidade, a *ambientação* somente é compreendida a partir da interpretação dos elementos da realidade expressos na narrativa, uma vez que seus significados estão implícitos. Borges Filho (2007), discordando da operacionalidade da terminologia *ambientação*, adotada por Lins (1976), propôs uma substituição desse termo pelo vocábulo *espacialização*, agregando a esse termo mais um sentido: a percepção e compreensão das ideias implícitas nas espacialidades presentes na narrativa.

Para efeito de análise dessa narrativa de Aguinaldo Silva, tomaremos o texto numa perspectiva de *espacialização* mais abrangente e outra mais particular. Como já observado, anteriormente, *No País das Sombras* divide-se em dois planos espaço-temporais distintos: o passado da ação narrada e o presente do narrador. O primeiro remete ao período histórico da colonização brasileira, o segundo plano centra-se no presente daquele que narra, localizado no período da Ditadura Militar de 1964. Na parte narrativa relacionada ao período da colonização, temos uma *espacialização* ampla que revelou uma terra imersa no atraso, em relação à colônia portuguesa, e marcada por uma natureza selvagem, por nativos que se miscigenam com colonizadores e degredados; pelo poder da Coroa e da Igreja Católica. As descrições espaciais elaboradas nos manuscritos do Soldado Antônio Bentes, nos diários de Tália e do Padre Barruel, somadas a algumas de suas falas, comprovam essa verdade, como percebemos no excerto:

O mato insistia em avançar *pelas ruas recém-abertas*, em crescer sobre os telhados e os quintais, em explodir nos alicerces ainda úmidos das casas, os fungos surgiam repentinamente nas paredes, nos móveis, nos objetos que a mão humana acabara de instalar [...] ao menor descuido seríamos irremediavelmente engolfados por aquela *indomável natureza* (NPS, 1979, p. 23, grifo nosso)

Os elementos que remetem à espacialidade da colônia como *mato*, *ruas recém-abertas* e *indomável natureza*, serviram não apenas para caracterizar o espaço das personagens, mas também para representar o contexto de atraso material no qual elas estavam inseridas, remetendo, conseqüentemente, aos aspectos psicológicos predominantes na maior parte das pessoas componentes da sociedade colonial dessa época, conforme observamos em:

- Este é um mundo novo, assustador – falou o general
 - Já me disseram, senhor. E eu mesmo vi, com meus próprios olhos ao desembarcar.
 - *Aqueles bárbaros no cais*. Eles parecem humanos, quase nos enganam. Mas são fundamentalmente diferentes de nós [...] Não tem discernimento. São como animais, como macacos. *A luz de Deus nunca penetrou neles* [...]
 Na volta para o alojamento, *ele cruzaria duas ruas - a cidade de Olinda, em 1604*, não era mais que isso: *um amontoado de casas mal construídas ou inacabadas, uma nesga de terra conquistada à floresta e ainda assim por esta ameaçada* (NPS, 1979, p. 44-45, grifo nosso).

Textos históricos como a Carta de Pero Vaz de Caminha (1500) e o Tratado da Terra do Brasil (1576) de Pero de Magalhães Gândavo, por exemplo, adotaram essa postura do *outro* como *bárbaro* ou selvagem. Aguinaldo Silva construiu, pois, uma voz narrativa que,

além de reiterar a visão do Paraíso reencontrado, reforça a negação do sentimento de alteridade. O espaço da colônia em foco (*a cidade de Olinda*), *novo mundo* para os degredados portugueses, apresenta-se caracterizado por uma espacialidade representada pela precariedade física e pela existência de pessoas incautas e rudes, reafirmando, assim, a idéia não de um *novo mundo*, mas de um mundo esquecido e próximo do fim. O espaço do degredo assume então a forma de *espacialidade de punição*. Portanto, as primeiras imagens comprovam a existência de um espaço marcado pela bestialidade e pela miséria das pessoas da colônia, revelando, pois, indícios opostos ao ambiente civilizado da metrópole portuguesa, conforme comprovam as expressões “*mundo novo assustador*” e “*aqueles bárbaros*”, dentre outras destacadas no excerto acima. Constatase, desse modo, a inserção dos protagonistas, vítimas de um degredo forçado, numa espacialidade alicerçada na mais profunda estagnação física e moral.

Procedendo, em seguida, um levantamento topográfico da narrativa, a fim de nos determos em espacialidades mais específicas, obtivemos os seguintes espaços centrais do plano narrativo do passado: *o mar, o navio Belaguarda, a floresta, a cidade de Olinda, a casa de Tália e o quartel*. Os dois primeiros espaços (*mar e navio*) estão interligados e são decisivos para a narrativa estudada, pois além de serem essenciais para a deflagração do início do enredo, pelo fato de trazerem os degredados, fornecem índices representativos de pontos temáticos recorrentes na narração, como os antagonismos espaciais e a constante relação vida e morte envolvendo os protagonistas. Vejamos:

No trigésimo sexto dia, o vento soprou do sudoeste com uma intensidade inesperada e o Belaguarda precipitou-se rumo ao por do sol [...] Sem que soubéssemos exatamente quanto tempo se passara-o *eclipse que se abatera sobre nós* durara além do esperado—o tempo ameaçou mudar [...] Misericórdia, era esta a palavra que mais se ouvia [...] o barco girava em torno de si mesmo. Finalmente nos entregávamos à própria sorte [...] *O Belaguarda precipitava-se com mais força para frente, hesitava, caía na depressão aberta pelas ondas, emergia depois na crista de uma delas e, adernava lentamente para a esquerda, ameaçava virar de borco*. (NPS, 1979, p. 13-14, grifo nosso).

Nessa descrição do momento que antecedeu a chegada do navio encontramos um cenário conturbado e desesperador em que a espacialidade do navio, no mar revolto, associa-se, analogamente, aos sentimentos dos tripulantes da embarcação, constituindo-se, portanto, uma projeção dos sentimentos destes. Há, implicitamente, no perigo das ondas revoltas, toda uma simbologia relacionada ao futuro desconhecido e ao medo do que estaria para ser vivenciado pelos personagens, reforçando a visão de que:

O mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes, as realidades configuradas, uma situação de ambivalência que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão e que se pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é, ao mesmo tempo, a imagem da vida e da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 593-594).

Num jogo antagônico entre claro e escuro, entre luz e escuridão, percebe-se uma espacialização reveladora de uma impressão de incerteza dos tripulantes e, sobretudo, dos degredados em relação à nova terra. Algumas expressões como *eclipse*, *escuridão* e *morte*, justapostas à *coisa viva*, *luz e terra* contribuem ainda para denotar elementos e traços barrocos, tais como fusionismo, paradoxos e conflito interior, marcadores centrais do contexto histórico em que transcorre o fato narrado. Toda essa antítese espacial, que representa também alguns dos sentimentos dos personagens, assume um valor agregador à temática proposta na narrativa em questão, tendo em vista essa ambigüidade e dualidade reiterarem-se em muitas ações e sentidos presentes na narrativa, metaforizando ainda, em várias situações, a subjetividade e a condição de amantes dos protagonistas que ousaram transgredir a norma da masculinidade vigente nessa época. Tanto o *mar* quanto o *navio* não se constituem apenas cenários estáticos do enredo, na verdade eles ultrapassam essa função, constituindo-se *espaços de transição* para os protagonistas, uma vez que representam, no percurso espacial destes, um intervalo entre duas realidades distintas: a vida de cidadãos portugueses e a de degredados numa colônia portuguesa atrasada ou, na visão do europeu, num espaço em “grau zero de cultura”. Os índices espaciais fornecem dados interpretativos sobre aspectos psicológicos, momentâneos ou perenes, dos personagens nessa entrada para uma nova vida. O jogo antitético com as extremidades da gama cromática (o branco e o negro), na parte inicial da narrativa, com a descrição da chegada do navio após uma terrível procela, por exemplo, pode ser também a projeção do estado de espírito de conflito e incerteza desses homens, punidos e expulsos de sua terra natal (Portugal), ao chegarem à colônia, pois, conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 141-143), “a simbologia do branco, que é a cor da Teofania (manifestação de Deus), é o outro início, é a consciência desabrochada que morde a realidade”, enquanto o negro, na concepção de Borges Filho (2007, p. 81) relaciona-se “ao aspecto frio e negativo dos símbolos, sendo associado, frequentemente, às trevas primordiais, às regiões infernais, à angústia, ao inconsciente. É a cor da condenação”.

Dando sequência ao levantamento topográfico na obra, destacamos a *floresta*, como um local que, durante o percurso espacial da narrativa, *a priori*, é descrito através de uma

caracterização positiva, servindo de lugar para os encontros secretos e os prazeres proibidos dos amantes, como vemos em:

Este ar vigoroso e melífluo dessa terra eu absorvi antes dele e agora me disponho a lhe ofertar. Há algo de perigoso e letal nessa natureza que se modifica e que nos engolfa irremediavelmente [...] fomos donos um do outro, nos completamos. Finalmente, a manhã veio e, com ela, a necessidade de nossa próxima separação (NPS, 1979, p. 21, grifo nosso).

Constituída como *um espaço de intimidade*, a floresta funcionou, ainda que somente em alguns momentos, como uma espacialidade que favoreceu o livre trânsito dos amantes, já que materializava um local isento dos padrões culturais de comportamento estabelecidos pela norma social heterocêntrica. Observando dois dos adjetivos utilizados para descrever aspectos desse *lócus* natural encontramos *vigoroso* (forte, viril), cuja etimologia latina remete a *vigere* (florescer em plenitude), e o vocábulo *melífluo* (doce, agradável) comprobatórios de uma espacialidade favorável ao desejo nela concretizado. Com isso, ela concedeu aos protagonistas a possibilidade de experimentarem momentos de um desejo, sem culpas ou temores, e de uma maneira natural, conforme percebemos em *“fomos donos um do outro, nos completamos”*. Essa interação positiva e benéfica entre as personagens e o espaço onde se encerravam caracterizou o que Borges Filho (2007) denominou de *topofilia*. No entanto, em outras partes da narrativa, as *relações topofílicas* cederam lugar a uma interação negativa dos personagens com o espaço, no qual se inserem, caracterizando uma *topofobia*. Assim, o espaço natural assumiu, por vezes, uma atmosfera perniciosa, tornando-se palco de projeções de sentimentos ruins das personagens protagonistas, tais como medo, culpa e angústia ou até mesmo transformando-se em espacialidade de materialização de morte e de condenação de um amor considerado pecado pela sociedade da época, conforme lemos abaixo:

O general-provedor foi morto num ponto em que a cidade se confundia com a floresta [...] não houve testemunhas para o crime, mas alguém viu quando os dois soldados retornavam do trecho da floresta onde pouco depois seria achado o corpo [...] Os amantes foram presos, quando dormiam, abraçados e trêmulos nos galhos mais baixos de uma árvore frondosa, ao amanhecer [...] Os outros soldados cercaram a árvore em silêncio para que não acordassem [...] a respiração dos dois era entrecortada e suas mãos, enlaçadas, de vez em quando se crispavam num aperto. No meio daquela floresta ameaçadora, eles pareciam realmente uma coisa nova e estranha (NPS, 1979, p. 89-90, grifo nosso).

Assim como nos dois últimos espaços analisados, houve na espacialidade da *floresta* uma coexistência de traços antagônicos que espelharam parte da condição contraditória dos amantes, uma vez que eles representavam a ordem e a norma, através do seu ofício de soldados, mas também rompiam com o princípio delas ao transgredirem o conceito de masculinidade estabelecido socialmente. Ao serem descritos, na citação acima, “*no meio daquela floresta*” como “*uma coisa nova e estranha*” temos o espaço como referencial do surgimento de uma nova e ainda desconhecida subjetividade.

Outro espaço também detentor de significação foi a *casa de Tália*, na qual, por vezes, os amantes se encontraram para vivenciar o sentimento proibido e condenado pela norma heterocêntrica vigente. Percebemos, dessa forma, que enquanto no *espaço da natureza* não existiam empecilhos à concretização física do desejo dos militares, contudo, na cidade o padrão social estabelecia limites e regras fixas à prática do sexo. Dessa necessidade, derivou a importância do espaço interno. Bachelard (1996) associa a *casa* ao espaço da intimidade, da proteção dos pensamentos ligados à idéia primordial de maternidade. Sendo assim, a *casa* de Tália, a cortesã, pode ser percebida como uma espacialidade representativa da intimidade dos amantes e da idéia primordial de maternidade, ou seja, havia, em Tália, uma forte simbologia da maternidade, da proteção e de preservação do desejo entre os amigos, ao ceder sua casa à materialidade da emoção entre Antônio Bentes e Pedro Ramalho, de acordo com o que observamos em:

Até que um dia, decidi deixá-los, a sós, num dos pequenos quartos em que se dividia minha casa. *Antes, esperei que saíssem todos os soldados, vencidos pela beberagem nativa e pelo cansaço [...] E então ficamos a sós, os três, e eu lhes pude servir o mundo à minha maneira.* Vi, através de uma fresta, providencialmente, aberta na parede de palha do quarto, quando Antônio Bentes segurou as mãos de Pedro Ramalho e puxando-o para si, beijou-o na boca (NPS, 1979, p. 52-53, grifo nosso).

O cuidado e a dedicação de Tália, paralelos à invasão de privacidade cometida por ela, em relação aos amantes, reforçam o pensamento de Jung (2000) e Durand (1997) de que os aspectos essenciais do arquétipo materno não são apenas a bondade nutridora e protetora, mas também a sexualidade orgástica e a obscuridade, quer dizer, polaridades positivas e negativas se circunscrevem nessa representação da mãe. Na narrativa analisada, a face negativa da imagem materna também foi demonstrada quando a cortesã, além de acolhê-los, os invejou e renunciou o fim dessa relação socialmente proscrita:

Por trás da parede de palha, tocando-me com os dedos, eu me sentia feliz [...] eu os amava também, eu os queria, desejava que ficassem ali para sempre a salvo [...] Muito depois, quando a madrugada já ia alta e voltei a observar através da fresta, os dois ainda enlaçados dormiam [...] *sim eu me dizia enquanto via os dois soldados a dormir, aquele encanto não poderia durar muito, ele teria claramente um fim.* (NPS, 1979, p. 53, grifo nosso).

Durand (1997) argumenta também que a mãe é, seguramente, uma imagem-símbolo que adquiriu relevo na composição artístico-literário de muitas narrativas, sendo refletida tanto como figura feminina benfazeja e protetora, como mortuária ou como conciliadora de ambos os papéis. Constatamos então que o espaço por ela ocupado pode assumir essa ambivalência de sentido, embora haja, na narrativa analisada, uma predominância da idéia de preservação da intimidade.

Por último, destacamos a espacialidade do *quartel* cuja significação topográfica também foi marcada pelo caráter antitético dos demais espaços já citados. Parcamente descrito, inicialmente, funcionou como cenário para o início do contato entre os militares protagonistas, porém, paulatinamente, contribuiu para o aflorar do desejo entre os soldados, dada a proximidade física existente entre eles no interior desse lugar, espaço propício às homossexualidades, como notamos em:

O ar abafado faz com que o velho cheiro de homens que ali se instalou desde a chegada dos primeiros soldados se torne quase insuportável [...] Pedro entra cansado e temeroso, mas ninguém lhe diz nada [...] Ele tira os borguezins, coça os pés suados e depois, num gesto que é seu leva as mãos aos cabelos louros, deixa escorrer entre os dedos [...] Lá no fundo, os olhos muito abertos, Antonio Bentes o observa (NPS, 1979, p. 46).

A proximidade espacial é determinante para o aprofundamento do contato entre os militares, uma vez que “Os dois se entregavam a intermináveis conversas noite a dentro” (NPS, 1979, p. 88). Todavia, posteriormente, o local da organização militar tornou-se *espaço de opressão* aos amantes, visto que foi nele que ocorreu o assédio do general-provedor a Pedro Ramalho, bem como a ameaça de separação aos amantes decretada pelo chefe da hierarquia militar. Ironicamente, o quartel, local de ordem e disciplina absolutas, revelou-se propício ao surgimento de um desejo, contrário à norma machista afirmada pelo momento histórico e social vigente, não apenas por parte de Antônio Bentes e Pedro Ramalho, mas também do general-provedor em relação a este último.

Essa relação dúbia ou ambígua da função que o quartel exerce na narrativa, também remete o leitor ao contexto barroco, visto que sentimentos polarizados entram num jogo de

conflitos, ora um querendo predominar (ordem do quartel) ora outro querendo se revelar (o desejo entre os aquartelados), construindo, assim, uma dinâmica que exhibe ou anuncia a tese de que a diversidade sexual, em qualquer época e contexto, em menor ou em avançado grau, sempre foi possível.

O espaço da ordem tornou-se uma espacialidade caracterizada por conter indivíduos portadores de um desejo proibido, além de ser o local decisivo para se deflagrar o planejamento da morte do general:

Ao entrar *no quartel da tropa*, eu encontrei o *general lívido e trêmulo*, por trás da mesa com os olhos fixos *na janela*. Acompanhei o seu olhar e vi *através da janela*, emoldurados pela luz reverberante do sol, os dois soldados lá *no pátio*, imóveis, a sorrir um para o outro, como se estivessem a léguas de distância dali [...] Naquela tarde, dois dias antes de sua morte, ele se dirigiu diretamente aos dois soldados, declarando sua disposição em separá-los em definitivo [...] Aos soldados não coube protestar, mas é possível que naquele instante tenha surgido a decisão de assassiná-lo (NPS, 1979, p. 88-89, grifo nosso).

Na passagem acima, constatamos um conflito e uma comprovação no espaço interior do *quartel* e sua área externa (*pátio*). Enquanto o general vivenciava, na sua *sala*, um sentimento de frustração e inveja, decorrente da impotência frente à felicidade dos amantes, percebida através de sua *janela*, caracterizando uma *relação topofóbica* com o meio, os soldados sentiam, no *pátio*, uma sensação de realização emocional que os abstraía daquele lugar. No espaço responsável pela imposição da ordem social, a imagem captada da *janela* desencadeou, no general-provedor, uma inquietação interna questionadora da própria norma que ele representava, uma vez que podemos inferir, por conta dos indícios do texto, um desejo secreto do oficial em viver o mesmo sentimento transgressor dos seus subordinados. O comportamento do general em invejar a condição dos amantes resvalou na confirmação de uma das muitas formas de hipocrisia decorrentes da rigidez proposta pelo padrão social, visto que o discurso era contraditório à prática. A *janela* assumiu uma fronteira entre o a norma do sistema e a felicidade transgressora dos soldados no *pátio*. Cirlot (1984, p. 319) afirma que “a janela expressa a idéia de penetração; por sua forma quadrangular seu sentido é racional e também símbolo da consciência”. A visão através da *janela* concedeu e permitiu ao general ver o desejo que existia em seu interior. No final da citação, a ameaça de separação desencadeou nos soldados uma sensação de desespero, anunciadora do que viria em seguida, ou seja, o quartel passou a ser, nesse momento, um espaço responsável por antecipar um fato

narrativo: o assassinato do general pelos militares enamorados. Tal antecipação narrativa, percebida no espaço, caracterizou uma *prolepse*.

Comprovamos, na parte narrativa correspondente ao plano espaço-temporal do passado, uma alternância contínua de espaços abertos e espaços fechados, reveladora de espacialidades ora livres, ora controladoras. A existência de muitos espaços de trânsito ou de convivência das personagens centrais caracterizou também o que Borges Filho (2007) definiu como *politopia*. A prioridade dada a essas formas de espacialização em *No País das Sombras* foi coerente com o dinamismo impresso à narrativa pelo narrador-personagem que, ao ir recompondo as partes do fato investigado, buscou, objetivamente, comunicá-lo pautando-se pela sua experiência de jornalista.

Uma topoanálise bem estruturada deve focalizar também os aspectos concernentes aos *gradientes sensoriais*, terminologia construída por Borges Filho (2007) para referir-se aos sentidos humanos e ao seu relacionamento de proximidade ou distância com o espaço. Ao percebermos os *gradientes*, temos a possibilidade de compreender como as sensações ligadas aos sentidos das personagens interferiram na relação destes com as espacialidades do texto. Na obra analisada, notamos essa constante valorização de experiências sensoriais relacionadas à *visão*, ao *olfato* e ao *tato*, não havendo uma ocorrência mais significativa dos outros tipos sensoriais. O sentido da visão, contudo, é o mais predominante nas páginas da narrativa, onde o narrador-personagem o articula não somente com a finalidade de expressar imagens pautadas numa realidade factual, mas também com o intuito de transcendê-las, possibilitando ver aquilo que está implícito nas paisagens, nas personagens e ações do enredo, tornando relevantes interpretações diversas para o ato de olhar. O simples ato de ver a matéria transcende, quando buscamos ver além dela. Isso comprova que:

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos, quanto se move à procura de alguma coisa que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar (BOSI , 1988, p. 66).

Logo nas primeiras páginas da narrativa, uma crônica de viagem propõe um jogo visual centrado em escuridão (Eclipse) e luz (visão do novo mundo), como forma de definir a atmosfera nebulosa e conflituosa em que se situam os protagonistas. Esses índices, *a priori*, são representativos dos valores antagônicos do Barroco, muito predominantes em parte do período da colonização. Nesse período, o *eclipse* pode associar-se à ignorância e a ausência de conhecimento predominante no universo dos personagens, enquanto a *luz* corresponderia à

busca pelo conhecimento, pelo novo. Várias são as passagens em que o sentido visual envolveu o leitor, através de um jogo de claro e escuro. Vejamos a ilustração disso em:

O eclipse que se abatera sobre nós durara além do esperado [...] *O vento assobiou* nas velas [...] Mas que *sol*, se perguntavam todos, em que lugar daquele *céu escuro* ele estaria? [...] O eclipse terminara mais rapidamente do que o nosso desespero permitia imaginar [...] para chegar *àquele dia branquíssimo* deixando para trás o que então chamáramos de o país das sombras (NPS, 1979, p. 14-15, grifo nosso).

No excerto acima, bem como nas primeiras páginas da narrativa, ficou patente a relevância do sentido da visão no curso da narrativa. A ambigüidade inicial proposta pelo jogo antagônico entre luz e escuridão não se restringiu somente à chegada do navio, constituindo-se uma imagem que será recorrente nos dois planos espaço-temporais, reforçando o caráter ambíguo da temática do homoerotismo discutida na obra. Observamos ainda que houve, no contexto narrativo, a tentativa de estabelecer uma visão apurada de elementos que, em outras situações, ou não foram percebidos ou foram ignorados, ou seja, o jogo antitético estabelecido pelo claro e escuro pode remeter ainda a um jogo entre verdade e ocultação da verdade, se levarmos em conta as verdades reprimidas e os desejos que afloraram nessa narrativa. Padre Antônio Vieira, no *Sermão da Sexagésima* (1655), advertia os fiéis afirmando que os olhos concorriam para o conhecimento do homem, talvez seja essa uma das razões pela qual percebamos uma valorização do sentido da visão, em detrimento dos demais. Pode ter havido, por parte do narrador, a necessidade de visibilizar contextos desconhecidos que alocaram, em seu cerne, uma carência de discussões voltadas à reformulação de conceitos, valores e padrões integrados à norma. Concorreu também para a prioridade do olhar o fato de que:

O olhar usurpa os demais sentidos, fazendo-se cânone de todas as percepções. O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se aproxima. Resume e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza, naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta de si, sem sofrer qualquer alteração material (CHAUÍ, 1988, p. 40).

O ato de olhar conferiu aos indivíduos a real sensação das coisas, promovendo o início de uma tomada de consciência sobre fatos ou existências ignoradas ou pouco compreendidas e, conseqüentemente, possibilidades de conhecimento, conforme comprovamos no excerto:

Vi através de uma fresta providencialmente aberta na parede de palha do quarto quando *Antônio Bentes segurou as mãos de Pedro Ramalho* e, puxando-o para si *beijou-o na boca*. Enquanto sentia a onda quente me subir pelas coxas. Vê-los também me dava prazer [...] Apreciei quando *ele tirou a roupa do amante* e também desnudado *cobriu-o de beijos* [...] A luz da tocha tremulava no quarto e os tomava cor de bronze (NPS, 1979, p. 53, grifo nosso).

Ao mostrar Tália, escondida atrás de uma parede de palha, vendo, por uma *fresta*, os detalhes da consumação do prazer físico entre Bentes e Ramalho, o narrador colocou a *luz* sobre os protagonistas e sobre um tema que era invisível, naquele contexto histórico, pelo fato de estar associado a manifestações de sodomia, prática considerada demoníaca. As partes destacadas na citação, correspondentes às ações ocorridas entre os soldados em sua intimidade, constituíram uma gradação de atos que materializou e trouxe para a esfera do visível a concretude do desejo entre iguais, revelando a intensidade de outra forma de contato, por vezes ignorada ou desconhecida. O espaço cumpriu a função de revelá-los ao mundo, metonimicamente, representado pelo olhar e descrição de Tália.

O quadro barroco, representado pelo contraste entre a luminosidade sobre os amantes e a penumbra do local, captado pela visão de Tália remeteu-nos à técnica de filtragem, bastante peculiar ao cinema, na qual determinados elementos de uma cena são priorizados num primeiro plano e com uma iluminação especial que os coloca no foco da imagem, deixando as margens marcadas por sombras. Na escuridão, incidiu-se a luz somente sobre os amantes (protagonistas), enquanto o contexto que os circundava permaneceu escuro, com o objetivo de torná-los visíveis e relevantes à percepção do leitor. A cena cresceu em sua complexidade, porque o foco de luz que os iluminava, no escuro do quarto, funcionou também como uma espécie de aura, símbolo recorrente no contexto sacro-religioso. Nesse sentido, os amantes foram, metaforicamente, dotados de uma aura, embora tivessem sua relação interpessoal dessacralizada perante a época das ações.

Houve, todavia, em menor proporção do que a visão, referências sensoriais aos demais sentidos como *olfato*, *tato* e *paladar*. Juntamente com as sensações visuais, tais referências conferem aos espaços um efeito de realidade, considerado essencial numa narrativa de perspectiva neonaturalista:

Enquanto, com os facões, tentávamos abrir caminho, *as aves* empoleiradas nos galhos mais altos, *silvavam furiosamente* à nossa passagem, denunciavam aos animais do chão a nossa presença. Assustados, *suados*, famintos, *arranhados pelos espinhos temerosos das gordas e peludas lagartas* que a todo instante caíam das árvores e mais amedrontados ainda pela possibilidade de encontrar sanguessugas nas

áreas mais úmidas e pantanosas que algumas vezes éramos obrigados a atravessar (NPS, 1979, p. 24, grifo nosso).

Contudo, esses *gradientes sensoriais* do espaço contribuíram não apenas para a elaboração de uma percepção do ambiente rústico e selvagem da colônia, mas também para traçar um perfil humano, decadente e miserável, dos habitantes do cenário colonial brasileiro que foram obrigados a enfrentar várias situações perigosas no contato com a natureza selvagem, a fim de estabelecerem um domínio sobre o chão que pisavam e sobre os povos que o habitavam:

Uma multidão de bárbaros era precariamente *o cheiro de uns e outros que a brisa marinha misturava empestava o ar [...]* Por trás das portas fechadas, uma dura batalha até conseguir *disfarçar aquele mesmo cheiro*, que minha corte de índias e seus admiradores portugueses deixavam por todos os recantos (NPS, 1979, p. 40, grifo nosso).

Pontuadas essas espacialidades desse primeiro plano espaço-temporal, temos que contemplar as espacialidades relacionadas ao plano espaço-temporal do narrador-personagem, embora elas não concentrem o mesmo grau de relevância para o nosso estudo. Contudo, colaboraram para o desenvolvimento e apreensão dos fatos narrados. A espacialização mais geral agora é configurada pelo período ditatorial brasileiro nos anos 60, momento em que o narrador encontra-se inserido, numa espacialidade conflituosa em que ideais humanos divergentes se digladiam em lados opostos: uns em prol do governo dos militares e outros em prol da democracia e da liberdade dos sujeitos.

Quando efetuamos o levantamento topográfico desse plano, destacamos as seguintes *espacialidades específicas*: a *Biblioteca Nacional*, a *casa de Betty Lou*, o *aeroporto* e o *quarto de hotel do brasileiro*. Os três últimos figuraram como locais onde o narrador-personagem adquiriu textos com informações relevantes à compreensão do caso sobre o envolvimento passional entre os soldados e ao desfecho narrativo. A *Biblioteca Nacional* é o espaço central desse plano, uma vez que nela o narrador encontrou as informações iniciais à pesquisa do fato narrado e, posteriormente, no interior dela, recebeu o material decisivo para a finalização do caso por ele investigado. A *Biblioteca Nacional* configurou-se como um elo entre o presente do narrador-personagem e o suposto fato passado a ser esclarecido, sendo síntese da busca de memórias e informações ignoradas ou ocultas pelo poder do Estado e da Igreja Católica no decorrer de séculos de história. Outra peculiaridade que se sobressaiu nesse espaço foi a forte referência à Biblioteca Nacional por nós comparada, pela sua função

narrativa, à biblioteca descrita no romance *O Nome da Rosa* (1984) do escritor italiano Umberto Eco. Na obra italiana, a biblioteca, anexa a uma antiga abadia medieval, apresentava uma forma labiríntica e um monge bibliotecário cego e perverso chamado Jorge de Burgos, inimigo do pensamento racional de Aristóteles e São Tomás de Aquino, que é sintetizado e exposto, sobretudo, pelo Frei Guilherme de Baskerville. Jorge simbolizava a posição da Igreja conservadora que obstruía o conhecimento de determinadas doutrinas e relutava perante a razão e a ciência, uma vez que estas ameaçavam a perpetuação do domínio eclesiástico sobre o mundo. Na narrativa de Eco (1984), temos a biblioteca como “um local que se defende por si, insondável como a verdade que ela acolhe, enganosa como a mentira que encerra. Labirinto espiritual é também labirinto terreno. Podes nela entrar e podes não sair” (ECO, 1984, p. 41).

Assim, o autor italiano evidencia uma imagem da biblioteca como testemunha da verdade e do erro, insinuando que os livros podem oferecer, algumas vezes, verdades ou mentiras, reforçando isso em passagens como “Uma biblioteca é um lugar onde alguns segredos permanecem encobertos” (ECO, 1984, p. 171), ou em “-E assim a biblioteca não é um instrumento para distribuir a verdade, mas para retardar sua aparição? perguntou Adso. Frei Guilherme respondeu: - Nem sempre e não necessariamente” (ECO, 1984, p.390). Isso ratifica a percepção que, numa biblioteca, podem existir livros que dizem a verdade e outros que a adulteram, a combatem ou até a escondem.

No *País das Sombras* houve essa busca da verdade sobre um fato pelo narrador-personagem que encontrou, nos corredores da Biblioteca Nacional, um bibliotecário cego, Luís Borges, cujo comportamento assemelhou-se, parcialmente, ao do personagem presente na obra de Eco (1984). Tivemos ainda outra constatação bem interessante quanto ao personagem bibliotecário: o nome do mesmo é, em parte, homônimo ao escritor argentino cego Jorge Luís Borges. Ao descrever o seu primeiro encontro com o bibliotecário na Biblioteca Nacional, o narrador-personagem situa-o, espacialmente, num plano distanciado dele, conforme vemos em:

Uma misteriosa poeira caiu então do teto sobre a página amarelecida em que se lia um título: *Sucessos do Belaguarda*. Olhei para o alto sem compreender o que acontecia, e depois me virei para o velho bibliotecário Luís Borges que, a dois metros de mim, me vigiava (havia notícias freqüentes de manuscritos raros na Biblioteca Nacional) . Seus olhos roídos pela catarata, fitos em mim, tinham um leve, quase imperceptível ar de ironia (NPS, 1979, p. 16).

Tal como acontece em *O Nome da Rosa*, na narrativa de Aguinaldo Silva, uma grande parte do conhecimento buscado encontra-se guardado na biblioteca e a apreensão deste encontra uma resistência personificada, em parte, na figura do bibliotecário que domina a espacialidade onde se concentra o saber buscado, sendo, por essa razão, a referida personagem sempre colocada numa representação espacial de destaque ou superioridade:

Borges me esperava na última das passarelas, a sua preferida. Era a mais precária, mas de lá ele dominava todo o ambiente do grande salão de livros, que ficava abaixo dela. Um dia fora capaz de ler, com absoluta precisão, um a um dos títulos, nas lombadas que preenchiam cada uma das prateleiras. Depois a catarata o deixara irremediavelmente cego, mas até lá ele já sabia tudo de cor, e era por isso que continuava a se movimentar, através das passarelas, como se tivesse a melhor das visões (NPS, 1979, p. 61)

No entanto, a parcialidade da analogia entre o contexto comum a essas duas narrativas reside no fato de que enquanto na obra de Eco (1984) o bibliotecário reteve, plenamente, a disseminação do conhecimento guardado naquele lugar, na narrativa de Aguinaldo Silva, o bibliotecário foi fator decisivo para o desenlace do enredo, pois apesar do acontecimento investigado pelo narrador só encontrar o seu total esclarecimento a partir de textos considerados não oficiais pelo sistema social dominante, como os diários de Tália e do Padre Barruel, foi nos corredores da Biblioteca Nacional que documentos oficiais e essenciais à conclusão da pesquisa foram entregues ao narrador-personagem pelo bibliotecário cego, Luís Borges:

Tenho dois xerox para você. O primeiro é de um *relatório* escrito por João Borges de Albuquerque, general-provedor da capitania de Pernambuco, em 1603. *Eu o retirei, de um volume* que enfeixa cartas e relatórios, publicado originalmente em 1804, em Portugal, sob o título de *Notícias da Colônia*. O segundo é de um documento que você poderia ter encontrado facilmente se conhecesse a Biblioteca Nacional tão bem quanto eu: *os autos da condenação*. Ele faz parte de um volume intitulado “*Anais da Justiça do Rei em Terras de Ultramar*”, que é de 1792 (NPS, 1979, p. 62-63, grifo nosso).

O cenário da Biblioteca Nacional imprimiu aos textos e documentos, nela contidos e descritos na narrativa, um grau de credibilidade, reforçando, intrinsecamente, a verossimilhança do enredo e o jogo proposto pelo narrador entre ficção e realidade. As palavras, frases, datas e títulos de publicações assinalados, na citação acima, instigam essa tênue relação entre o real e o imaginado pelo narrador. Em *No País das Sombras*, diferentemente do que ocorre na outra narrativa tomada como referência, o cego tornou-se um personagem potencializador do conhecimento, conferindo à Biblioteca Nacional o caráter de

local de esclarecimento e resgate de informações e fatos esquecidos no tempo, assumindo em si o papel daquele que “ignora a as aparências do mundo e graças a isso tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda e proibida ao mais comum dos mortais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 218).

Vale ressaltarmos que a biblioteca foi o local central e de trânsito contínuo do narrador-personagem, sendo os demais espaços do seu plano espaço-temporal, citados anteriormente (a *casa de Betty Lou*, o *aeroporto* e o *quarto do brazilianista*), apenas espacialidades representativas de um momento passageiro do percurso do eu-narrador. As marcações espaciais existentes, em ambos os planos narrativos, demonstradas nessa toponálise, evidenciaram uma reiteração contínua de descrições que valorizaram os sentidos e as sensações por elas evocadas, reforçando o jogo real x ficção e o tom naturalista existente nesta narrativa de Aguinaldo Silva, como lemos em “*A febre me levou, na noite do dia seguinte, à beira de um delírio durante o qual por várias vezes vi entrar em meu quarto uma mulher de negro e rosto tenso [...] a manhã do dia seguinte veio me encontrar numa furiosa luta com os lençóis molhados de suor*” (NPS, 1979, p. 59 -60, grifo nosso), ou ainda:

Foi com essa certeza e com a *dor crescente no peito*, que atravessei o salão de leitura *ainda às escuras*, no térreo, e *me aproximei da luz* que, através das portas imensas arcadas, vinha da rua [...] Me vi finalmente na rua e então percebi o que acontecia o que àquela hora acontecia: como *sombras* que deslizassem por *entre a fumaça azulada* que fazia a todos chorar, uma multidão de jovens corria, perseguida *pelos soldados de fardas azuis* [...] ouviam-se disparos que eram abafados pelos gritos [...] subitamente orgulhoso daqueles jovens que deslizavam desde 1604 até agora através daquele *longuíssimo período do tempo azulado* [...] Por trás da *fumaça azulada* do tempo Borges nos espreitava com seus olhos cegos (NPS, 1979, p. 95-96, grifo nosso).

As citações supracitadas demonstram uma apurada utilização e valorização dos *gradientes sensoriais*. No último excerto, por exemplo, acrescentou-se ao jogo de luz x trevas e à representatividade das cores branca e preta, a simbologia de outra cor: o azul. Para Borges Filho (2007, p. 81-83), enquanto “o branco estará quase sempre ligado a um valor de passagem, sendo símbolo de transição de um nível inferior a um superior, o preto relaciona-se ao aspecto frio e negativo dos símbolos e às terras primordiais, sendo a cor da condenação”. Note-se que “no extremo Oriente, a dualidade do negro e do branco é, de um modo geral, a da sombra e da luz, do dia e da noite, do conhecimento e da ignorância, do yin e do yang, da Terra e do Céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 742). Para Borges Filho (2007, p.83) a cor azul “é a derradeira das cores primárias a ser nomeada, sendo uma cor recuada,

sugerindo quase sempre frieza. Simboliza o infinito, a imaterialidade e o divino”, no entanto, para o contexto da obra analisada, preferimos adotar a interpretação que rompe com essa ideia de eternidade tranquila e sublimação de desejos, defendendo que:

O azul adquire significação negativa, sendo, portanto, associado à perda e à castração. Em certas práticas aberrantes, podia significar até mesmo o cúmulo da passividade e da renúncia. Assim, uma tradição das prisões francesas exigia que o invertido efeminado tatuasse seu membro viril de azul a fim de exprimir que renunciava à sua virilidade. Ao contrário do significado transcendental e mariano o azul exprimia uma castração simbólica (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 109).

Ao analisarmos a palavra *azul* e seus derivados *azuis*, *azulado* e *azulada*, na parte narrativa em que elas são reiteradas, temos o momento em que o narrador-personagem saiu da Biblioteca Nacional, após concluir sua pesquisa, e deparou-se com uma manifestação dos militares da ditadura contra as pessoas que buscavam a redemocratização do país e o fim das torturas, mortes e outros absurdos cometidos pelos representantes do governo militar. Esse fato deflagrou no narrador um sentimento de omissão e passividade em relação àquela luta a qual nunca se integrara e, ao mesmo tempo, a consciência de que sua pesquisa teria relevância para uma mudança daquele quadro conturbado de castração da liberdade de ser e de pensar diferente, pois para ele “a única função do passado era explicar o presente e tentar modificá-lo” (NPS, 1979, p. 96).

Observamos ainda que as repetições cromáticas presentes na narrativa não são aleatórias ou despropositadas. Elas materializam ou refletem, implicitamente, a natureza dos contextos históricos descritos e de sentimentos vivenciados pelas personagens. Podemos inferir, assim, que as espacialidades da narrativa, presentes em ambos os planos espaço-temporais, são marcadas por um contínuo caráter de ambigüidade, diferenciando-se entre si, apenas no que concerne ao período histórico no qual estão inseridas, pois enquanto no espaço dos soldados-amantes temos o domínio opressor do colonizador e a ideologia do Barroco, no espaço do narrador-personagem ressaltamos a opressão dos militares do período ditatorial pós-64. A dualidade espacial estabelecida pode então ser sintetizada pelo binômio opressão x liberdade.

Com o propósito de aprofundarmos a compreensão da funcionalidade e da organicidade do componente ficcional *espaço* em *No País das Sombras*, retomamos para essa análise o conceito de *cronotopia* proposto por Bakhtin (1990), em que:

O tempo condensa-se, comprime-se, torna-se, artisticamente, visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1990, p. 211).

Para o teórico russo, o movimento dos personagens, através do espaço, produz a ilusão do tempo, ou seja, ao se moverem no espaço eles parecem avançar ou retroceder no tempo. Na narrativa em questão, o narrador-personagem utilizou-se de planos espaço-temporais diferentes, alternando-os com base em seu movimento no espaço físico. Ao intercalar esses planos, o narrador vai reconstituindo, meticulosamente, os detalhes e pontos significativos do fato motivador de sua pesquisa. Os cronotopos bakhtinianos constituem centros organizadores do romance, pois “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos” (BAKHTIN, 1990, p. 355). O cronotopo funciona em literatura como categoria que funde índices e elementos espaciais e temporais constituindo um todo concreto e dotado de sentido.

Além disso, para Bakhtin (1988), os cronotopos narrativos evidenciam diferentes modos de existir, materializando generalizações filosófico-sociais e dialogando com tendências ideológicas de uma época ou período cultural. Cada tema tem um cronotopo particular, uma forma espaço-temporal que o move.

Nessa narrativa de Aguinaldo Silva, vários são os cronotopos que figuraram no texto, contribuindo para a construção do sentido da narrativa e para as discussões evocadas pela mesma. O *navio*, a *floresta*, a *Biblioteca* e os *manuscritos de Tália e Padre Barruel*, por exemplo, figuram como cronotopos centrais, pois relacionam-se a acontecimentos significativos da narrativa e a ações das personagens, constituindo-se uma síntese de elementos espaço-temporais. Senão, vejamos: o *navio*, presente no início da narrativa é um cronotopo que remete, historicamente, ao contexto das navegações e das conquistas ultramarinas do séc XVI, configurando-se como o cronotopo da viagem, tendo importância decisiva para o encontro dos soldados e surgimento da relação passional entre eles. A *Biblioteca Nacional* é o cronotopo representativo do poder do conhecimento e da comunicação, simbolizando uma ordem e o arquivo do espaço-tempo humano preservados, mas que necessitam ser redescobertos e reinterpretados. Através dos livros e documentos nela contidos, ela subsidiou a recuperação de fatos acontecidos ou esquecidos, comprovando que:

Graças à memória, o tempo não está perdido e se não está perdido, o espaço também não está. Ao lado do tempo reencontrado, está o espaço reencontrado. Ou para ser

mais preciso, está um espaço enfim encontrado, um espaço que se encontra e se descobre em razão do movimento desencadeado pela lembrança (POULET, 1992, p. 54).

O espaço foi fundamental para o romance, pois incorporou as impurezas do tempo, registrando vivências reais ou ficcionalizadas, além de dar vazão aos labirintos da memória oficial ou paralela da história, uma vez que: “Um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único [...] mas é um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original” (BARTHES, 1988, p. 68-69).

O narrador-personagem encapsulou duas temporalidades distintas no percurso narrativo, elaborando uma narrativa com espacialidades recortadas de contextos históricos diferentes, mas aproximados pela necessidade de sua pesquisa em remontar um fato que remetia a um tema ainda marcado por discriminação e preconceito: o amor entre pessoas do mesmo sexo. Os cronotopos da obra funcionaram como pontos de contato entre esses planos, engendrando, em muitos momentos, um protagonismo narrativo parcial das vozes presentes nos manuscritos e relatos evidenciados pela voz narrativa do texto. Assim não somente o narrador-personagem anônimo tornou-se essencial, mas cada voz trazida ao presente, através da narração, ganhou status de narrador-colaborador.

2.3 Da relação espaço e amor homoerótico

Depois da abordagem topoanalítica da narrativa, faz-se necessário analisarmos como os espaços sociais, nela configurados, interferem ou influenciam na expressão do desejo homoerótico vivenciado pelos protagonistas. Será coerente falarmos em homoerotismo num contexto cultural em que a identidade masculina impera de maneira absoluta? Podemos falar em indivíduos homoeroticamente inclinados no século XVII?

Situados historicamente no século XVII, os personagens se inscrevem num contexto histórico-social em que ainda não havia a figura do indivíduo homoafetivo, nem discursos e classificações referentes a essas subjetividades que se distanciavam da norma heterocêntrica. Conforme o exposto anteriormente, a figura do homossexual é uma criação do século XIX. Então, como nos referirmos aos dois soldados condenados pelo amor diferenciado se,

socialmente, nesse período não havia a espécie que representava tal prática, mas tão somente um ato interpretado como pecaminoso?

Antônio Bentes e Pedro Ramalho estão ambientados numa época em que eventos como a Reforma Protestante, a Contra Reforma Católica e o estilo artístico denominado Barroco determinaram a instauração de um período marcado por terrorismo religioso, perseguições, julgamentos, condenações e mortes. A Igreja Católica Romana, na figura do Tribunal da Inquisição, desencadeou um processo de inibição e punição de todos os desvios morais e comportamentais que ameaçassem macular e afetar a ordem e a moral impostas pela Igreja Católica e pelo Estado. Um rigoroso controle foi promovido por parte da justiça tanto civil quanto eclesiástica. Entre os vários tipos de pecado de luxúria, visados pela Contra-Reforma, distinguiam-se aqueles “contra a natureza”. Nasceu assim o conceito de *sodomia* que era definida como:

Um pecado gravíssimo, que não prescrevia jamais, continuando digno de punição por muito tempo. Como se tratava de um desvio ditado pelo demônio, a Igreja e a Inquisição associavam a prática de sodomia com a bruxaria e as heresias dos cátaros templários (TREVISAN, 2002, p. 110).

Mesmo referente a um pecado passível de ser cometido por ambos os sexos, a sodomia, também chamada de pecado nefando, foi retratada, nos registros históricos, mais como um pecado praticado por homens os quais, uma vez cometido este delito, ficavam conhecidos por somítigos, sodomitas ou fanchonos. Prova disso é que:

[...] embora a inquisição tivesse poderes para perseguir a sodomia heterossexual, ou seja, a cópula anal entre o homem e a mulher, só há notícia de duas mulheres sodomitas que chegaram a ser efetivamente processadas e degredadas, não obstante os Cadernos Nefandos¹⁵ contenham mais de meia centena de denúncias deste pecado “contra a natureza” (MOTT, 1988, p. 125-126).

Como percebemos acima, no contexto histórico do século XVII, a sociedade ainda não tinha amadurecido a ideia das subjetividades, uma vez que o Estado Teocrático só vislumbrava *pênis* e *vaginas* como produtos primários e imprescindíveis à reprodução, portanto qualquer prática que ousasse burlar essa estrutura arraigada socialmente,

¹⁵ Relatos oficiais sobre os crimes investigados e julgados pela Santa Inquisição nos séculos XVI, XVII e XVIII no Brasil.

introduzindo uma visão nova sobre o sexo e o prazer eram, imediatamente, criminalizadas como pecado contra a ordem natural das coisas e, conseqüentemente, contra Deus.

Ainda de acordo com esse antropólogo, as esferas do poder da época defendiam a ideia de que mais do que punir a sodomia, era necessário erradicá-la da sociedade:

A tentadora alternativa erótico-social proposta: a destruição da indissolubilidade compulsória do matrimônio, a dissociação do livre prazer sexual, liberto da abominável cadeia imposta pelo Levítico e pelo Concílio de Trento, alforria da procriação obrigatória e o rompimento das barreiras de idade, raça e condição sócio-econômica nas interações erótico-sentimentais (MOTT, 1988, p. 126).

A sodomia constituía-se, então, de uma ameaça à estrutura social perfeita imaginada pelo poder dominante. Contudo, o Santo Ofício só castigava ferrenhamente a “sodomia perfeita”, ou seja, aquela em que se confirmava a prática anal com a penetração e derramamento de sêmen no ânus. Outros atos identificados com a sodomia imperfeita, tais como o coito femural e a masturbação compartilhada, eram apelidados de “molice” e recebiam punições mais brandas. O preconceito aos sodomitas perfeitos advinha, sobretudo, da crença de que as pragas nas lavouras, as secas e as pestes que assolavam o país eram associadas a eles.

Dentre os castigos e punições imputados aos sodomitas, destacavam-se a prisão, os açoites, o degredo e até mesmo a morte em praça pública por enforcamento ou fogueira. Os mecanismos de tortura, através dos quais se obtinham as confissões de acusados, também eram os mais variados, sendo em particular:

[...] “um trato corrido no polé”, isto é, amarradas as mãos para trás, o corpo era alevantado por uma corda e roldana até o alto do teto e de lá despencado até perto do solo, sofrendo brusco solavanco a fim de magoar e desconjuntar ainda os músculos do antebraço e clavícula do pobre suplicado (MOTT, 1988, p. 80).

Mott (1988) ressaltou também que Igreja e Estado não mediram esforços no sentido de criminalizar o amor entre as pessoas do mesmo sexo e punir atitudes e comportamentos destoantes da norma social estabelecida, gerando a repressão aos atos considerados, por essas estruturas, como abomináveis, uma vez que nem mesmo a tolerância, por parte da sociedade, era possível aos “diferentes” ou às pessoas que se afastavam afetivo e sexualmente das práticas e normas meramente reprodutivas.

Verificamos assim que os amantes estavam inseridos num espaço social onde os seus sentimentos foram reduzidos à categoria de pecado nefando, não havendo uma aceitação da prática afetivo-sexual deles, considerada uma ruptura imoral e degradante da norma heterocêntrica e religiosa. Eram sodomitas, ou seja, pecadores, nada mais. Não há, portanto, a identificação de um homoerotismo e de sujeitos homoeroticamente inclinados, mas tão somente, em alguns lugares, pessoas que se utilizavam da prática sodomita, para atenuarem o sofrimento vivenciado por terem de calar o desejo pelo outro do mesmo sexo. O clima de terror denotado e conotado pela espacialidade descrita foi de condenação e vigilância ao pecado e, embora Antônio e Pedro vivessem a materialidade física do seu sentimento, foram indivíduos condenados, previamente, por um sistema social moralizador no qual a imoralidade imperava nas mais diversas instâncias. Trevisan (2002) observou que o Brasil foi formado por gente considerada devassa e desviante, reafirmando o pensamento de que:

Concebeu-se o Brasil, desde o descobrimento, como terra de aventura e essa foi sua desgraça[...] Foi assim colonizado, numa infeliz coincidência histórica, por uma nação que se encontrava praticamente falida, sem condições materiais, culturais e morais para formar nesta parte do mundo, uma sociedade de homens livres. Que poderia, pois esperar de uma sociedade fundada na aventura e não no trabalho (ROMERO, 1967, p. 195-226).

Os protagonistas, mesmo inseridos num ambiente de desordem e imoralidade, tiveram sua prática afetivo-sexual condenada como crime e colocada numa posição negativa de destaque pelo discurso dominante, mesmo existindo, naquele contexto, inúmeras práticas amorais e torpes, verdadeiramente, dignas de um julgamento ferrenho, porém ignoradas pelas estruturas do poder. Degredados do seu país, Bentes e Ramalho constituíram-se *estrangeiros* não somente pela sua condição de exilados portugueses, mas, principalmente, por serem estranhos a si mesmos e aos outros no que se refere à prática e vivência de um desejo entre iguais. O espaço não os reconheceu ou não os legitimou em sua dignidade de seres humanos e nem os respeitou em função da sua prática desviante, desencadeando um drama maior para os exilados, detentores da pecha de pecadores demoníacos que:

Por ocuparem, explicitamente, o lugar da diferença, os estrangeiros lançam à identidade do grupo, tanto quanto a si próprios um desafio que poucos estão aptos a aceitar. Desafio de violência: “Não sou como você”. Intrusão: “Faça comigo o mesmo que com você. Apelo de amor: Reconheça-me” (KRISTEVA, 1994, p. 47-48).

No entanto, *No País das Sombras*, o reconhecimento da diferença e da alteridade almejado pelos estrangeiros não ocorre nem pelas outras pessoas, nem por eles próprios, já que, para Wilson (1985, p. 152-153) “o problema final do *outsider*¹⁶ é o “Quem sou eu?”. Pois bem, quem é ele precisamente? [...] Essa é a principal tarefa do *outsider*: conhecer a si mesmo”. E como esse autoconhecimento não é alcançado pela maioria dos estrangeiros, resta-lhes absorver e reproduzir o discurso dominante condenatório como fazem os soldados-amantes da narrativa em análise, conforme notamos em:

É a vontade de explicar o *mal que me dominou*, com o prejuízo de muitos e, principalmente, do meu querido amigo Pedro Ramalho de Sá, a quem eu, de todas as maneiras *induzi à prática de atos criminosos*. Pedro Ramalho de Sá surgiu diante de mim meia hora depois do prazo marcado. E sem uma palavra, *como se um estranho demônio nos impulsionasse*, nos aproximamos um do outro, nos tocamos [...] num jogo que não sabemos se quer como terminou, *nos entregamos a toda espécie de intimidade* (NPS, 1979, p. 19- 21, grifo nosso).

Como percebemos na citação acima, as expressões destacadas comprovam uma reprodução consciente do discurso hegemônico repressor pelos protagonistas, embora eles não consigam renunciar a essa prática considerada diabólica. Palavras como *mal*, *atos criminosos* e *demônio* representaram, fielmente, a assimilação dessa visão errônea de pecado e crime a eles imputada.

Assolados pelo medo, pela culpa e pela incompreensão, os soldados protagonistas dessa relação amorosa e sexual, condenada socialmente, em raros momentos apresentaram lampejos de defesa do sentimento experimentado de maneira tão plena:

Padre, perdoai essa alma embrutecida. Se é verdade que todos os homens são filhos de Deus, posso dizer que fui filho de um estranho casamento, porque meu pai é da mesma forma o demônio. Não que eu não tenha lutado contra isso, meu padre, mas é que a força do mal é maior do que nossas intenções [...] Este homem que será enforcado comigo amanhã, Antônio Bentes de Oliveira, *eu o amei e o amo ainda*, e *é nisto que se baseia a força do mal, essa que nos atacou e nos venceu* [...] e depois de muitos encontros e as muitas vezes em que nossos corpos se enlaçaram, Isso nos enchia de força, *porque éramos dois* (NPS, 1979, p. 93-94).

O excerto nos demonstrou uma atitude inicial de autocondenação, assumida pelos amantes em relação ao seu modo de sentir, que evoluiu para uma reflexão madura do sentido real do amor que os uniu. No entanto, nem mesmo diante disso, poderemos falar em afirmação de uma subjetividade nem de sujeito homoafetivo, visto que ainda não era

¹⁶ Designação em inglês para o termo *estrangeiro*.

perceptível, nessa espacialidade cultural, aquilo que Foucault (1998) chamou de processos de subjetivação, ou seja, não existiam as práticas refletidas e voluntárias, dotadas de valores e consciência das singularidades responsáveis pela constituição do sujeito. Há também, na passagem transcrita, uma ironia implícita, característica da fala dos *outsiders* que:

Pensam não ser o mundo nem racional, nem bem ordenado. E, por isso quando eles expressam seu senso de anarquia em face da aceitação complacente, não o fazem motivados apenas pela necessidade de zombar da respeitabilidade. O que os impele é a sensação angustiante de que a verdade deve ser dita, custe o que custar, pois do contrário não poderá haver esperança (WILSON, 1985, p. 5).

Constatamos, então, que esses indivíduos da narrativa representaram, no contexto histórico revelado na obra, muito mais uma quebra ou ruptura do perfil da masculinidade, defendida pela norma social vigente, do que propriamente uma nova categoria de indivíduos com subjetividades diferenciadas. Bentes e Ramalho são, portanto, além de *outsiders* (*estrangeiros*) seres desterritorializados, uma vez que a existência de uma territorialidade pressupõe que:

Existam relações entre um indivíduo ou grupo social e seu meio de referência, manifestando-se nas várias escalas geográficas, uma localidade, região ou país, e expressando um sentimento de pertencimento e um modo de agir próprio no âmbito de um dado espaço (ALBAGLI, 2004, p. 28).

Outro ponto interessante a ser destacado é que os espaços sociais da narrativa, na maioria das vezes, ou isolaram ou invisibilizaram os amantes, como o fazem *a casa de Tália* e *a floresta*. Porém, em outras situações, revelaram e geraram provas para as condenações dos militares transgressores da ordem sexual. Tália, ao ser inquirida pelo Padre Barruel sobre os encontros de Antônio e Pedro em sua moradia, não só os confirmou, como também defendeu a espontaneidade do sentimento entre os militares:

- Para mim, padre, eles não passavam de amantes
- E você considera o fato de dois homens se amarem uma coisa natural?
- A natureza para mim, é uma força em constante expansão, padre, ela se permite tudo.
- Deus molda a natureza, mulher.
- E por que Deus não impediu que eles se amassem? Oh, padre, eu os tive aqui tantas vezes! (NPS, 1979, p. 51, grifo nosso)

Comprovamos nas falas do Padre Barruel e da cortesã Tália, dispostas no excerto acima, uma instigante discussão sobre essa relação, muitas vezes conflitante, entre natureza e cultura. A partir do espaço da natureza, temos um questionamento de uma prática considerada proibida, tomando por base duas visões: a primeira, centrada na voz do sacerdote, apelou para um conceito de natureza imutável, inanimada, criada e controlada por Deus; a segunda, representada por Tália, revelou-nos uma percepção progressista que comunga com o pensamento de Merleau Ponty (2000) o qual defendeu ser a natureza algo vivo e dinâmico capaz de esclarecer muito sobre nossa relação com nós mesmos e com os outros. Ao afirmar que “a natureza é uma força que se permite tudo”, Tália confrontou a norma heterocêntrica dominante, embasada num conceito estático de natureza e sexo, sugerindo que certas posturas e atitudes, pudessem assumir um caráter “natural” não porque são naturais em si, mas porque eram culturalmente naturalizadas.

A visão que Tália teve, nesse contexto discursivo, se aproximou de visões “democráticas”, existentes na sociedade hodierna, no que se refere às sexualidades dos indivíduos. Em “a natureza para mim é uma força em constante expansão, padre, ela se permite tudo” (NPS, 1979, p. 51) é possível ler, pela fala da personagem, o pensamento do autor no que concerne às sexualidades e suas práticas, ou seja, que à “natureza” é possível o diverso, o múltiplo, o diferente, vez que a cultura atua sobre e a partir do sujeito, numa dinâmica onde nem sempre é possível o previsível, sendo aceitável cogitar formas outras de se relacionar sem os antigos estigmas, preconceitos e discriminações.

Vale salientarmos ainda que o narrador-personagem utilizou-se, na narrativa, de uma consistente representação de elementos da natureza, para, a partir dela, construir outras imagens e ressignificações para o contexto dos protagonistas. Tal percepção pode ser comprovada em cenas como a da captura dos amantes, já antes referida:

[...] quando dormiam, abraçados e trêmulos, nos galhos mais baixos de uma árvore frondosa, ao amanhecer [...] Os soldados cercaram a árvore em silêncio para que não acordassem [...] a respiração dos dois era entrecortada e suas mãos, enlaçadas, de vez em quando se crispavam num aperto [...] *No meio daquela floresta ameaçadora eles pareciam realmente uma coisa nova e estranha* (NPS, 1979, p. 90, grifo nosso).

Numa clara alusão ao mito bíblico da expulsão do Éden, o narrador-personagem propôs uma associação com a interpretação desse mito que, para Brunel (1997, p. 295), “é a negação pela criatura de uma Ordem estabelecida pelo Criador”. Nas entrelinhas, percebemos uma analogia com a situação dos indivíduos do mesmo sexo, que ousam ceder à “tentação” de

vivenciarem seu desejo inominável, desafiando o padrão de masculinidade estabelecido. Bentes e Ramalho ao fraturarem essa identidade do macho compulsivo problematizaram ainda o que era natural e cultural dentro de uma sociedade marcada pela negação das diferenças. A *árvore* aonde os amantes foram capturados após se entregarem ao amor foi dotada de outras simbologias que se remeteram, diretamente, a essa discussão do amor entre iguais. Dentre outros sentidos possíveis, destacamos a interpretação de que: “Em sua origem a árvore pode ser considerada a imagem do andrógino inicial, ou seja, algumas vezes ela é considerada como macho e outras vezes como fêmea o que leva Jung a uma associação do símbolo à androginia e ao hermafroditismo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 87-89)

Outro elemento recorrente, na espacialidade do enredo, foi a *sombra*. Essa imagem existente no título da narrativa e presente em algumas passagens da mesma, possui, em sua simbologia, sentidos que nos permitem estabelecer associações com a temática abordada na obra. Cirlot (1984, p. 539), em seu dicionário de símbolos, esclarece que “a sombra é o duplo negativo do corpo, a imagem de sua parte maligna e inferior. Jung denomina *sombra* à personificação da parte primitiva e instintiva do indivíduo”. Para Jung (2000) a *sombra* representa uma personalidade inferior que tem seus próprios conteúdos e que é marcada pela inconsciência. Vivendo uma relação homoerótica, interpretada como pecado de sodomia, num ambiente profundamente dominado pelo poder eclesiástico, os somítigos, antes de serem presos e condenados à morte, foram continuamente relegados a um estado de invisibilidade e marginalidade, uma vez que seus encontros amorosos e a concretização do prazer restringiram-nos ao *espaço fechado* da casa de Tália ou ao *espaço aberto* da floresta, mas sempre em regime noturno que correspondeu a uma inversão das relações ditas convencionais do regime diurno. Desterritorializados e estrangeiros, os protagonistas tornaram-se *sombras sociais* destruídas pelo poder da norma dominante e destituídas de qualquer valor social.

Nessa narrativa de Aguinaldo Silva, o espaço, no qual as personagens militares se inseriram, corroborou a visão social negativa, presente no século XVII, sobre “o amor que não ousa dizer o nome”. As espacialidades por onde transitaram as personagens, em nenhum momento, constituíram-se territórios das mesmas, sendo apenas espaços de fuga e silêncio.

Há *No País das Sombras* aquilo que Costa (1992) definiu como a busca da história perdida, fazendo coro à opinião de Trevisan (2002, p. 59) de que “é preciso se contrapor às tentativas reiteradas de se esconder a vivência sexual sob o tapete da história brasileira”. O narrador-personagem discutiu o “homoerotismo masculino” focalizando-o numa espacialidade primitiva (Período da Colonização), no intuito de promover o resgate e a discussão dessa temática numa outra espacialidade (Período da Ditadura Brasileira), também

marcada pela repressão e pelo desrespeito à diferença. Ao ter como principal espaço de sua pesquisa e de trânsito a Biblioteca Nacional o narrador-personagem pode ter desejado retirar do silêncio do tempo e dos séculos as histórias daqueles que, mesmo subvertendo o conceito de normalidade, também contribuíram para a formação de uma história e de uma memória coletivas.

Até o presente momento, a perspectiva homoerótica como estilo de vida não se mostrou patente nessa narrativa integrante da produção escrita de Aguinaldo Silva. Constatamos somente o quanto também de primitivo há na forma de Bentes e Ramalho se relacionarem, pois o que almejavam, prioritariamente, ou o que conseguiram viver, no contexto em que estavam inseridos, não ultrapassou os limites do prazer físico, fato revelador da justificativa de grande parte dos sujeitos engessados na heterossexualidade compulsória que veem nos sujeitos da diversidade sexual somente corpos destituídos de sentido que buscam, unicamente, a satisfação da libido. Podemos afirmar ainda que, embora algumas vezes, uma afetividade entre os soldados seja perceptível em poucas partes da narração, geralmente, através de falas ou comentários curtos das próprias personagens, o relacionamento amoroso em seus detalhes não é revelado ao leitor, por não existir, no espaço habitado pelos personagens, o suporte para uma vivência plena dessa forma de relação. Além disso, inexistiam, no espaço dessas personagens, no século XVII, espacialidades detentoras de uma homocultura, bem como territórios outros onde pudessem ser estabelecidos processos de subjetivação para a afirmação pessoal desses sujeitos.

No próximo capítulo, abordaremos *Memórias da Guerra* (1992), dando continuidade ao estudo da percepção do espaço e da temática homoerótica nas narrativas de Aguinaldo Silva, acompanhando a evolução desse saber homoafetivo que adquire outras nuances, à medida que o leitor promove a leitura de outras narrativas desse autor.

3 DAS ESQUINAS DO SUBÚRBIO AOS LABIRINTOS DO DESEJO HOMOERÓTICO

O outro lado não é previsível: a cidade é uma lâmina fria cortando cômodas suposições.

(Sebastião Uchoa Leite, In: “Tempus fugit nº 2”)

Como continuidade da pesquisa sobre homoerotismo e espaço em narrativas de Aguinaldo Silva, analisamos, no presente capítulo, a obra *Memórias da Guerra* (1986), com o intuito de possibilitarmos um aprofundamento da referida temática, uma vez que a narrativa em questão fornece elementos diversos para a elaboração de mais constatações e reflexões sobre a problemática erigida a partir da relação entre as espacialidades urbanas e as práticas homoeróticas das personagens do autor em tela.

Sendo assim, temos essa segunda narrativa estudada, já ambientada no século XX, caracterizada por materializar conceitos e ideias como o de subjetividades homoeróticas, subcultura gay, microterritorializações e cartografias homoeróticas, deriva sexual, formações de guetos, dentre outros componentes do estudo das configurações do desejo homoerótico, não contemplados no estudo da narrativa anterior, pelo simples fato de inexistirem no contexto interno da mesma. Em *Memórias da Guerra* encontramos o período das décadas de 60 e 70 em que os indivíduos homoeroticamente inclinados, ainda que marginalizados e oprimidos por uma herança multissecular de uma sociedade patriarcal e heterocêntrica, começaram a ganhar certa visibilidade, ainda que negativa, por conta da emergência de um novo modelo de vida urbana onde indivíduos homoeroticamente inclinados iniciaram suas lutas pela inclusão, pela cidadania e pelo direito de serem pessoas comuns com a possibilidade de viverem seus desejos sem restrições ou punições de qualquer natureza, confrontando toda uma norma social vigente.

Para o embasamento teórico da continuidade dessa discussão, tomamos como suporte Bachelard (1996), Clark (1985), Costa¹⁷ (2010), Eribon (2008), Giddens (1993), Haesbaert (2010), Santos (1997), dentre outros.

¹⁷ O autor citado trata-se de Benhur Pinós da Costa, geógrafo estudioso das representações sobre o homoerotismo e sobre a cultura e os processos de microterritorialização homoerótica e não Jurandir Freire da Costa, cujos trabalhos sobre homoerotismo embasaram as discussões do capítulo anterior.

Temos, então, a cidade e as memórias de sujeitos detentores de subjetividades desviantes da norma, com suas convivências e conflitos referentes às diferentes formas de relações homoeróticas marginalizadas e citadinas. Ao apontar para os becos e esquinas onde transitam suas personagens homeroticamente inclinadas, Aguinaldo Silva fratura a suposta homogeneidade da cidade ideal alicerçada numa ordem preconceituosa, revelando-nos em detalhes uma cartografia do submundo homoerótico que se insere no ideal da cidade moderna.

3.1 Revivendo ruas, esquinas e histórias

Publicado em 1986 e contando com um prefácio assinado pelo também escritor e jornalista João Antônio, contemporâneo de Aguinaldo Silva no jornalismo e na literatura das décadas de 70 e 80, *Memórias da Guerra* foi definido pelo próprio autor como “um álbum de recortes malditos”. Para o prefaciador tratou-se de um livro dotado de “características genéricas várias em que jornalismo, prosa de ficção e memórias se entrelaçam num crescendo de revelações que culmina com a última e melhor parte: “O Amor Grego”. Dividida em três partes ou *livros*, cada uma com um subtítulo que se traduz numa pergunta, essa obra nos apresenta narrativas, que variam de contos e crônicas a fragmentos de entrevistas e reportagens, produzidas por um narrador-personagem que é um jornalista anônimo, nas duas primeiras partes da narração, e um travesti-cantor na parte final da obra.

Resultante de um hibridismo de formas de escrita literária e jornalística, assim como a outra obra analisada (*No País das Sombras*), *Memórias da Guerra* intensifica essa mistura de linguagens apresentando em cada um dos seus *livros* ou partes narrativas, cujo número de textos componentes são irregulares, narrações focadas na cidade do Rio de Janeiro, *a priori*, e na cidade de Recife, *a posteriori*. Tais narrativas ou relatos híbridos centram-se, na sua quase totalidade, em locais marginalizados ou periféricos das cidades assinaladas anteriormente, buscando revelar outra face da sociedade moderna multifacetada, em decorrência das novas subjetividades, das relações desviantes e dos outros discursos nela gerados, focando-se, sobretudo, nos sujeitos de inclinação homoerótica.

Precedendo os *livros* ou partes que compõem o desenvolvimento da obra, lemos um texto introdutório intitulado “O que é certo não é certo” (Ou: “As coisas nunca são o que parecem”) no qual o narrador-protagonista afirma, categoricamente, o jogo entre ficção e realidade por ele proposto e evidenciado nas páginas narrativas escritas. Propondo uma tênue

relação entre verdades e mentiras e estabelecendo uma intrínseca relação entre autor e narrador, Aguinaldo Silva introduz de maneira concisa e instigante um jogo articulado de espelhos onde imagens formadas não engendram certezas, mas inquietações e percepções diversas das espacialidades citadinas ignoradas pela norma social conforme lemos em:

Eu quis abrir o livro com as histórias da antiga Lapa, porque eu só tinha vinte anos quando as vivi [...] Verdades ou mentiras? Os travestis, as putas, os canaduras do quinto distrito, os garçons, os mendigos cheios de ricas feridas, os michês, a legião de ratos e baratas que nos perseguem constantemente a todos nesses textos são a prova viva de tudo que aqui narrado realmente aconteceu, embora nem sempre da maneira que preferi contar [...] Mas a partir da leitura de vocês foi exatamente assim que aconteceu. E para coroar todo esse jogo, qual das imagens é verdadeira? (MG¹⁸, 1986, p. 8).

O *Livro Um*, intitulado “Verdade?”, possui seis narrativas em que o narrador-protagonista e outras personagens transitam pelo submundo carioca buscando, nas espacialidades em que estão inseridas, vivenciarem seus desejos, enfrentarem seus dramas, compreenderem seus sentimentos ou, simplesmente, resistirem, por mais um tempo, em espacialidades marcadas pela miséria, pela degradação, pelo abandono ou pela presença cotidiana do não pertencimento. Os dois primeiros textos do *Livro Um*, “Nas Matinês do Cinema Íris” e “Memórias da Guerra”, introduzem o narrador-personagem, caracterizado como um jovem jornalista, residente no bairro boêmio e carioca da Lapa, em dois momentos distintos: o primeiro no Cinema Íris e o segundo nos sobrados e birosas do Bairro da Lapa. Na primeira narrativa, o protagonista decidiu descobrir porque o referido cinema era tão comentado pelos frequentadores da Lapa e da casa de sua amiga travesti Débora, “a bicha que voava”. No interior do cinema, o narrador-personagem deparou-se com homens que faziam sexo entre si nos corredores e banheiros, foi tomado por uma extenuante sensação de perturbação que lhe despertou as mais diversas e repulsivas sensações:

Quando eu cheguei lá naquela noite, o cartaz à entrada do Cinema Íris anunciava *Kung Fu contra os filhos do karatê* e *Eu dou o que ela gosta*, em sessão dupla [...] Mas era no banheiro que eu pretendia colher a minha preciosidade, a frase dita pelo bancário Alex: O Íris também é Brasil. Para chegar lá, tinha que caminhar até o fim através do longo corredor, entre as filas de cadeiras e paredes. Uma outra luz vermelha, lá no fundo, indicava a porta: “Homens”. Tentei abri-la, mas como se adivinhasse o meu gesto, alguém, do lado de dentro se antecipou. Era uma bicha alta e negra, que foi logo anunciando: “Eu sou a porteira”. Passei por ela [...] Avancei [...] e cheguei, afinal, à roda de curiosos que, amontoados, assistiam ao espetáculo

¹⁸ Abreviação do título da obra *Memórias da Guerra* (1986).

impossível: lá dentro, as calças nos tornozelos, dois homens se roçavam um contra o outro furiosamente, quase com raiva, enquanto gemiam, gritavam, soltavam pragas e diziam palavrões. Na roda de curiosos três já se masturbavam com os olhos fixos na cena. Enquanto o mal estar e a náusea começavam a crescer dentro de mim (MG, 1986, p. 19).

O nojo externado pelo protagonista, em relação à cena observada, remete-nos não somente a uma rejeição do personagem à expressão real dos desejos homoeróticos por ele observados, mas também a uma negação de sua própria condição de indivíduo homoafetivo, ainda não reconhecida nem por ele, talvez pela imaturidade dos seus vinte anos ou pelo não amadurecimento de certas percepções sobre si mesmo. Não bastasse isso, o nojo permite-nos ainda fazer uma associação direta com o conceito de abjeto defendido por Butler (2002, p.19-20) segundo o qual este “designa aquelas “zonas invisíveis e inabitáveis” da vida social que estão densamente povoadas pelos que gozam da hierarquia dos sujeitos, mas cuja condição de viver sob o signo do “invisível” é necessária para circunscrever a esfera dos sujeitos”.

No segundo texto, contudo, encontramos o mesmo personagem vivenciando uma confortável condição de sujeito homoerótico, capaz de narrar de forma detalhada e bem resolvida suas experiências amorosas e sexuais nas ruas e esquinas da antiga Lapa, além de destacar tipos humanos característicos desse bairro:

Naquela noite, enquanto dividíamos a cama estreita do meu quarto e suávamos como se estivéssemos numa sauna, eu perguntei ao Adolfo como fazia para pagar a bira todas as noites. Ele me respondeu que era simples e que atacava pessoas na rua e fazia o suadouro [...] Às vezes pensava em me tomar um Jean Genet da Lapa, em assumir uma maldição que justificasse o modo maldito como o mundo me via [...] Embora a maioria dos meus amantes sérios tenham saído das biras da Lapa, pois é notória, para quem me conhece, a minha resistência a eventuais ligações com pessoas de classe média, todas tão absolutamente iguais em seus desejos e interesses, a verdade é que Adolfo teve apenas uma rápida passagem em minha vida (MG, 1986, p. 23).

Identificamos, assim, nessa passagem ilustrativa do segundo texto, a existência de um narrador-jornalista plenamente identificado com o meio o qual habita e seguro da manifestação social e pessoal do seu desejo e subjetividade de natureza homoerótica.

As outras quatro narrativas componentes dessa parte, “Pavana para Twist”, “Uma Incerta no Manguê”, “Mulher de Bandido” e “Batalha de Nova Iguaçu”, apresentam-nos narrações fragmentadas de fatos ou momentos referentes ao trânsito desse narrador-personagem, jornalista, em bairros cariocas de onde foram pinçadas outras personagens relacionadas a esse contexto de marginalidade urbana, a saber, a prostituta, a travesti, a

mulher de presidiário e o bicheiro. Em “Pavana para Twist” ele descreveu os momentos finais ao lado de Twist, sua amiga prostituta da Lapa, consumida por uma intensa pneumonia. Paralelamente à agonia final de Twist, o narrador descreve a destruição de prédios e construções antigas da Lapa em decorrência do processo de reurbanização ocorrido naquela época, conforme percebemos na seguinte passagem:

Eu estive lá [...] mesmo que eu pudesse apenas acompanhar a prolongada agonia de Twist, a mulher cujo verdadeiro nome ninguém jamais soubera e que, naquela tarde de 1970, num sobrado infecto da Lapa, lutava contra a morte. Pneumonia [...] Mal entrei no quarto, atravessando a legião de mulheres e bichas que, atarantadas, começavam a carpi-la. Eu percebi: Twist lutava [...] Era uma morte feia, eu pensei. Twist lutava [...] mas o cheiro da morte estava no ar, subia do seu corpo e ocupava todo o quarto [...] Provavelmente, levado pelo vento, o cheiro ultrapassara a janela e começava a se espalhar por toda a Lapa, afinal, era um cheiro conhecido de todos, a própria Lapa morria; a menos de cem metros dali, naquela mesma tarde mais um sobrado fora sumariamente demolido, o cerco se fechava e todos sabiam [...] e o próprio bairro sobreviveria por pouco tempo à sua agonia (MG, 1986, p. 27).

A morte de Twist, em concomitância com a destruição de alguns prédios da antiga Lapa, prefigura, dentre outros pontos, o maior efeito desse processo de reurbanização de certos bairros do centro carioca: a expulsão dos transgressores da norma para o subúrbio, como uma forma de assegurar o saneamento moral e assepsia material das espacialidades habitadas pela população.

“Uma Incerta no Mangue” narrou uma visita feita a outra amiga, chamada Vera Regina, conhecida travesti e cafetina do bairro do Mangue, bem como sua tentativa de fazer uma matéria com as mulheres da daquela zona de prostituição. Em “Mulher de Bandido”, a proposta de uma reportagem com mulheres esposas de presidiários constituiu-se também uma narrativa em que crônica, reportagem e conto se fundiram para esboçar ou até mesmo visibilizar pessoas situadas no lado mais obscuro da grande cidade. Em ambos os textos, o hibridismo de gêneros textuais deixa transparecer o predomínio de traços mais comuns ao estilo de reportagem, como notamos em:

Conheci Vera Regina há mais de dez anos, no suadouro de Débora, a bicha que voava, num casarão há muito tempo demolido na rua Frei Caneca. Ela funcionava como uma subgerente do local e sua vocação para esse tipo de trabalho é que o levou a dirigir a casa da rua Júlio do Carmo, na Zona do Mangue onde o reencontrei num certo mês de junho [...] “Quer dizer que você vai escrever sobre minhas autônomas?” ele me perguntou [...] Vera Regina diz que não chegam a 800; as estatísticas afirmam que são 1500 as mulheres que trabalham atualmente no Mangue. Em 1973, quando começaram as ameaças de demolição, elas eram duas mil, espalhadas pelas ruas Benedito Hipólito (que não existe mais) e Júlio do Carmo, camufladas pelo paredão de outdoors que o Governo mandara instalar, para que os

passageiros dos ônibus que passavam pela área não as vissem [...] Na década de 60, no entanto, quando o chamado *curral das éguas* funcionava a todo vapor elas eram até sete mil, trabalhando em três turnos, para os quais havia sempre uma extensa clientela (MG, 1986, p. 35-36, grifo do autor).

A última parte desse livro traz uma narrativa na qual encontramos detalhes sobre o mundo da contravenção do jogo do bicho na sociedade carioca, através de narrações de alguns fatos da vida de um bicheiro conhecido por Giovanni Improta. Com características mais de conto, temos um texto que narra a origem e ascensão de um bicheiro brasileiro de ascendência italiana que luta pelo controle do poder do jogo do bicho em determinadas áreas do Rio de Janeiro.

O *Livro Dois*, cujo subtítulo é “Mentiras?”, apresenta quatro narrativas: “Confissões de um jovem michê”, “Eles atendem por telefone”, “A França aprende a tomar banho” e “Libélulas, mariposas, vampiras e damas da noite”. Nele são reveladas outras subjetividades presentes na realidade do universo homoerótico. Inicialmente, o narrador-protagonista reproduziu uma entrevista com um jovem prostituto, discutindo, durante a mesma, além de peculiaridades sobre a prostituição masculina, questões referentes à sexualidade dele e às diversas formas de subjetivação apresentadas por outros indivíduos homoeróticos encontrados por esse profissional do sexo em determinados encontros:

-Inclusive alguns caras dizem “porra, você é todo orgulhoso! Pra que você banca o machinho se a gente sabe que você dá por grana?” Aí eu respondo “isso não significa nada, dar ou comer”. Porque eu já fiz a linha de macho e a linha de bicha também.

[...] – Eu tenho uma garota [...] porque se eu ficar só transando com homem eu viro bicha. Então pra fazer a linha homem..

- *Não estou entendendo bem. Pra você, o que é virar bicha?*

- É ter modos femininos.

- *Ah bom, é ficar efeminado. Uma coisa não tem nada a ver com outra, mas enfim, continua.*

[...] - Na maioria das vezes que pinta mulher, funciona como programa grupal; sempre tem um homem na jogada, e ele tá mesmo é a fim do garoto. Pinta mulher de carro em Copacabana, mas não dá pra ir; geralmente elas estão naquela faixa de cinquenta anos.

- *Pera aí, mas você vai com homem de cinquenta anos e por que não com mulher de cinquenta anos? [...] Deve ser pelo fato de você preferir uma coisa e não outra.*

[...] – *Que tipo de homossexual você gosta mais de transar? As pintosas, as mariconas de meia idade, os travestis ou as bonecas machucadas?* (MG, 1986, p. 96-99, grifos do autor).

No segundo texto, encontramos o narrador-protagonista vivenciando uma experiência pessoal com um garoto de programa e fazendo outras observações sobre esse tipo de contato. Percebemos, contudo, nessa parte, uma escrita mais afastada da perspectiva

jornalística que caracterizou o texto anterior e observamos o uso de uma linguagem menos referencial e mais expressiva, materializada em fragmentos que evocam lirismo e humor:

Lanço sobre ele o meu olhar ofídico [...] Reinaldo, sem dúvida um codinome, toma banho com a porta do banheiro aberta, deixando que eu veja seu dourado corpo através do vidro do box [...] “Quando eu sair daqui, tenho um cliente para atender no Hotel Glória”. Ante esta revelação minha alma se contrai como uma ostra subitamente banhada em limão, mas aí lembro que também estou ali cumprindo uma tarefa, sou tão profissional quanto Reinaldo [...] O michê desaparece diante de mim como num sonho. E só então me dou conta de que, na ânsia de lhe fazer até a última pergunta, fui parar no corredor do hotel sem vestir ao menos as calças (MG, 1986, p. 107-108, grifo nosso).

Nas duas últimas narrativas, surgem, mais detalhadamente, as subjetividades homoeróticas denominadas travesti e transexual, a partir de relatos pautados por detalhes de fatos e acontecimentos relacionados a esses indivíduos homoafetivos que, na maioria das vezes, estão imersos no universo da prostituição. Verificamos, no penúltimo texto, uma espécie de crônica-denúncia da situação das inúmeras travestis e transexuais que fizeram história e fortuna nas ruas da cidade Paris dos anos setenta:

Um certo exagero de jornais como o *France-Soir*, o qual chegou a dizer que o Brasil era “o maior exportador de travestis do mundo”. A verdade é que a invasão de travestis brasileiros em Paris, que começou há seis anos atrás e chegou ao auge nos últimos dois (1979/1980), tinha um objetivo principal: a prostituição [...] Foi o vício francês da prostituição que transformou Paris, nos últimos tempos, numa autêntica sucursal da Cinelândia carioca [...] as bichas brasileiras em Paris, criativas como prova o seu grande sucesso por lá, estavam criando até o seu próprio *argot*, seu *patois* (MG, 1986, p. 110, grifo do autor).

O sucesso de algumas dessas travestis brasileiras¹⁹, que optaram pela cirurgia de mudança de sexo na França, contribuiu de forma peremptória para a inserção de uma nova subjetividade homoerótica em território nacional: a transexual. No final do *Livro Dois*, além de relatos e dramas das travestis cariocas, travamos contato com essa nova categoria de sujeito homoerótico, associada à polêmica da mutilação genital:

Daí trato de fazer perguntas básicas: “Watusi, você gosta de ser homossexual?”
 “Claro! Eu sou maravilhosa!”
 “Mas não preferia ser mulher?”

¹⁹ Segundo Green (2000) o crescimento do mercado de prostituição das travestis foi tão grande, em fins dos anos 70, que o Brasil começou a exportar travestis para a Europa, sobretudo para França e Itália.

“É pra isto que estou aqui. Vou juntar um dinheirinho e depois me mando pra França. Vou mandar cortar” E faz o gesto de quem passa uma navalha à altura da virilha (MG, 1986, p. 115).

A terceira e última parte de *Memórias da guerra*, o *Livro Três*, cujo subtítulo é “Mentiras e Verdades?”, contém uma única narrativa intitulada “O Amor Grego”, que se constitui o texto mais longo do livro. Subdividido em sete partes, nele, a voz narrativa, antes um jornalista anônimo nas duas partes anteriores da obra, transmuta-se numa travesti-cantora, conhecido por Lina Lee, habitante da zona boêmia e portuária do Recife Antigo. Depois de viver anos dividindo-se entre apresentações no cabaré Chantecler e programas sexuais com marinheiros de várias nacionalidades, Lina, finalmente, encontrou o amor nos braços de um marinheiro grego de nome Cristo Xantopoulos que por aquele lugar aportara em plena sexta-feira santa:

A primeira vez que vi Cristo Xantopoulos foi numa sexta-feira santa. Todos os bares da zona do Recife estavam fechados, menos o bar do Grego. A gente respeitava os dias santos na zona, mas era com uma dor no coração. Na verdade, nossa vida tinha sempre intenções noturnas [...] Mas estava escrito que aquele navio, o Achya Marina eu o esperaria um dia no cais a suar de desespero e medo. Estava escrito tudo isso, em letras tão sutis quanto a camada de pó-de- arroz que, naquela noite santa, espalhei no meu rosto juntamente com um leve traço de baton nos lábios e um risco de ruge destacando os ossos da face. Foi assim, um rosto de madona, que eu entrei no Bar do Grego e foi assim que ele me viu a primeira vez (MG, 1986, p. 128-130).

Desde as primeiras linhas da narração dessa última parte, notamos, por parte do narrador-protagonista, um distanciamento da perspectiva de escrita mais jornalística e a impressão de uma perspectiva mais romantizada à narração, distanciando-se, embora não plenamente, da visão realista presente nas narrativas anteriores e representando a relação homoerótica entre Lina e Cristo a partir de um prisma no qual se amalgamam realidade degradante e idealização, com o predomínio deste último elemento:

Ao pisar no último degrau, seu rosto se sobressaiu avermelhado na portinhola e ele proclamou:

- *Os búzios dizem que há um homem em sua vida.*

Desabei sobre o degrau, coleí o rosto à madeira carcomida e suja do corrimão.

- Há vários homens, Ótima, todos imundos. Há uma fileira enorme de homens em minha vida. Qual deles você escolheu para hoje à noite?

Ele respondeu:

- Este homem é especialmente mau e vai destruir a sua vida. Não! Destruir é uma palavra sem sentido. *Ele vai lhe trazer insuportáveis revelações* (MG, 1986, p. 140, grifo nosso).

Os elementos externos à protagonista, representados pelos búzios e pelo fato especial por eles prenunciado, desencadearam uma expectativa crescente de concretização de uma história amorosa, impulsionando-a a restringir sua existência e a direcionar suas ações seguintes, unicamente, para a realização desse objetivo, cujo sentido denota uma intensa necessidade de evasão espacial:

Naquela noite no cabaré, providenciaria para que soubessem definitivamente disso: não importava que mares ele tivesse atravessado ou em que camas dormisse. Ninguém o tocava como eu, era o que estava escrito [...] Todos os meus projetos teriam que ser fielmente concretizados naquela noite, já não havia mais tempo. Era a urgência que me impulsionava eu sabia (MG, 1986, p. 153-154).

A concretização do desejo homoerótico entre a travesti-cantora e o marinheiro grego, no quarto de uma pensão, culminou com a morte dos dois amantes, em decorrência do fogo ateado ao sobrado, por Ótima, numa tentativa de perpetuação daquele momento de prazer vivenciado pelos amantes:

As chamas desciam agora pela parede, aproximavam-se rapidamente da cama. Uma cortina subitamente incendiada queimou em rápidos segundos e caiu, enquanto as primeiras línguas de fogo brotaram do assoalho. Cristo gritou, um grito surdo e recuou impotente diante da janela que, até então, tentara abrir. Olhou-me e seus olhos refletiam o fogo e o medo e eu lhe disse, numa tentativa de acalmá-lo que íamos morrer [...] O fogo nos envolveu repentinamente com um fragor e eu o perdi de vista. Quando o vi de novo, pela última vez, ele se retorcia. A última visão que tive antes de morrer foi a do meu próprio corpo pairando além das chamas e da fumaça, flutuando alto [...] Eu pairava acima de tudo, finalmente, subia cada vez mais alto, a zona ficava para trás. Foi então que fechei os olhos para morrer (MG, 1986, p. 166-167).

Considerada, pelo crítico João Antônio (1986), como a melhor parte de *Memórias da guerra*, “O Amor Grego” concentra em suas páginas, apesar de certas idealizações, uma densa representação de configurações de sujeitos homoeróticos, muitas vezes invisibilizados pelos padrões massificantes da norma heterossexista, reportando-nos, em certas passagens narrativas, ao universo interior desses indivíduos, a fim de revelar-lhes a intensa dose de dor, verdade e humanidade, mas também o desejo de felicidade existente em cada indivíduo, independente de sua condição.

Comprovamos, em *Memórias da Guerra*, uma reunião de textos nos quais se sobressaem uma exposição de referências a realidades ignoradas, a sujeitos marginalizados e a mazelas sociais dos espaços urbanos marcados pela abjeção e pela degradação. Ainda que em algumas partes o lirismo ou humor ganhem certa projeção, encontramos, nessa obra, em que

se entrecruzam nuances psicológicas diversas, a materialização de indivíduos e situações relegados a um plano de abandono e esquecimento pela sociedade, revelando também personagens de uma realidade urbana com tons variados de estranhamento em relação a si mesmos, enquanto sujeitos homoafetivos, e em relação às alteridades.

3.2 Topoanálise da guerra: interpretando os espaços dos desejos

Para procedermos a topoanálise dos aspectos mais significativos de *Memórias da Guerra* retomamos e utilizamos conceitos de Bachelard (1996) e Borges Filho (2007) trabalhados e devidamente delimitados no capítulo anterior.

O espaço em evidência nessa narrativa de Aguinaldo Silva nos remete, *a priori*, ao passado de duas cidades (Rio de Janeiro e Recife) numa representação interligada à memória, cujas ações elaboram um mosaico de possíveis lembranças, capazes de recriar espacialidades urbanas que já não podem ser vividas pelo narrador-personagem, porque são passado. Talvez por isso só seja possível essa recuperação espacial por meio de um texto construído a partir de vários fragmentos textuais híbridos. Paralelamente a essa fragmentação dos espaços, decorrente de uma memória que se projeta pela voz do narrador-personagem, percebemos a inserção de subjetividades marginalizadas diversas, sobretudo as homoeróticas, no âmbito da cidade que passa a ser percebida a partir da vida multifacetada existente nas espacialidades ignoradas ou excluídas pelo sistema vigente.

Como o escopo de nossa pesquisa é a relação espaço e homoerotismo empreendemos somente a topoanálise dos textos em que os indivíduos homoeróticos são priorizados como protagonistas da narração, a saber, “Nas matinês do Cinema Íris”, “Memórias da guerra”, “Confissões de um jovem michê”, “Eles atendem por telefone”, “E a França aprende a tomar banho”, “Libélulas, mariposas, vampiras e damas da noite” e “O Amor grego”, ou seja, a grande maioria dos textos dessa obra.

Memórias da guerra apresenta dois macropespaços principais (Rio de Janeiro e Recife) que se subdividem em microespaços diversos no decorrer da narração, o que caracteriza essa narrativa como politópica. Procedendo um levantamento topográfico das duas primeiras partes da obra, relacionadas ao primeiro perfil do narrador-personagem, um jovem jornalista, encontramos os seguintes espaços significativos: *o cinema, os sobrados e biroscas da Lapa, o quarto de hotel, as ruas da zona boêmia carioca, o bar do Grego, o cabaré*

Chantecler e a *pensão de Ótima*. “Nas matinês do Cinema Íris”, o narrador-protagonista, ao decidir conhecer esse cinema carioca, travou o seu primeiro contato com uma espacialidade onde o desejo homoerótico é manifestado livremente. Nos corredores e banheiros desse lugar, o narrador-personagem presenciou formas de interação entre homens as quais ele jamais imaginara acontecer. A *espacialidade do cinema* além de situar geograficamente o narrador-personagem, desencadeou, no protagonista, uma sensação conflituosa decorrente do contraste entre a moral conservadora hipócrita professada por ele e as imagens de atos sexuais homoeróticos percebidas nos corredores do cinema, uma vez que o mesmo entra em choque ao ver uma realidade que, embora existente de forma silenciosa em seu íntimo, ainda não era materializada em atos. Diante do exposto, temos o *cinema* como uma *zona de ignorância e desconforto* para o personagem que, inicialmente, tenta conhecê-la a partir das primeiras impressões sensoriais captadas na escuridão do interior da sala de projeção:

Ao tentar me acostumar com a escuridão, tateando com a ponta dos dedos na cortina que cobria a parede dos fundos, tive a primeira surpresa: por trás da cortina, sob o toque dos meus dedos, uma súbita movimentação indicava que ali, escondidas entre o tecido e a parede, havia duas, três, quatro, cinco, talvez uma dezena de pessoas amontoadas umas contra as outras (MG, 1986, p. 17).

O *gradiente sensorial do tato* foi a primeira forma de contato do narrador-personagem com aquele lugar desconhecido para ele. Isso reitera a visão de Borges Filho (2009, p. 180) na qual “através do tato, experienciamos a resistência, a pressão dos seres e do espaço e tal experiência é fundamental para a percepção de que existe um mundo além de nossa imaginação”. Essa percepção tátil inicial abriu espaço para outras percepções sensoriais que culminaram por desencadear uma relação desagradável entre o personagem com o local em que se encontra, gerando sensações de asco ou repulsa aguda como:

Subi os dois degraus que me pareceram o pórtico do próprio inferno e no último deles divisei com esforço, através das ondas de fumaça de cigarros que o brilho amarelado da lâmpada mal conseguira atravessar, o banheiro dos homens [...] *A fumaça*, os sons, *a luz amarelada*, o rosto impassível das pessoas [...] Cego de medo, aturdido, avancei mais dois passos [...] Foi só aí que eu senti pela primeira vez o odor dos banheiros do Cinema Íris. Só sentira um cheiro igual uma vez, antes, no necrotério. Era *cheiro de cadáver*, de morte (MG, 1986, p. 18).

A partir dos *gradientes sensoriais da visão e do olfato*, ilustradas por elementos como *fumaça*, *luz amarelada* e *cheiro de cadáver* o narrador-personagem finalizou sua percepção

negativa do espaço, no qual está inserido, caracterizando assim uma *relação toposfóbica* com o mesmo, uma vez que essa espacialidade desencadeou nele uma reação de incômodo e aversão à cena de homens se relacionando sexualmente no banheiro:

Três já se masturbavam silenciosamente [...] Enquanto o mal-estar, a náusea, começavam a crescer dentro de mim (ela viria mais tarde, para desespero da porteira, que me ajudaria a vomitar e me chamaria ternamente de *debutante*), eu tentava inutilmente desviar meus olhos da incrível cena, mas meus olhos vagavam sem rumo, passavam pela privada que tinha uma parte das bordas quebrada, iam até a caixa de descarga, subiam pela parede e no canto à esquerda, bem no alto, em letras maiores que aquelas usadas para escrever a atormentada literatura que decorava os banheiros do cinema, encontravam, afinal a frase que àquela altura a mim já não dizia nada: negras, enormes, escritas por uma mão firme e decidida, as letras informavam: “*O Íris também é Brasil*” (MG, 1986, p. 19, grifos do autor).

Percebemos assim que a espacialização criada, nessa narrativa, além de tentar evidenciar um espaço degradante, física e moralmente, na concepção do narrador-personagem, serviu para salientar a existência de uma verdade ignorada pelo protagonista e por boa parte da norma social. Através do *gradiente sensorial da visão*, o narrador-personagem esquadrinhou toda a espacialidade do interior do cinema nos seus detalhes mais sórdidos como ilustram os vocábulos *náusea*, *privada*, *caixa de descarga*, para, finalmente, estabelecer um primeiro contato impactante com a real dimensão do homoerotismo existente em si mesmo e numa parcela de indivíduos invisibilizada pela sociedade heterocêntrica, representada na frase escrita no banheiro “*O Íris também é Brasil*”. Essa espacialização construída é denominada *reflexa*, pois é marcada por uma intensa subjetividade oriunda de sentimentos e sensações do narrador-personagem. À medida que o espaço foi apresentado nos seus aspectos mais estupefacentes, notamos uma projeção imediata do modo como o narrador-protagonista percebeu a si mesmo, ou seja, a abjeção presente na espacialidade física remeteu à percepção que o personagem construiu sobre o seu desejo de natureza homoerótica.

Em “Memórias da guerra”, no entanto, temos o mesmo narrador-personagem já, plenamente, adaptado à vida boêmia e marginalizada da antiga Lapa carioca. Nessa narrativa, mesmo inserido numa espacialidade onde prevalecia a degradação física das pessoas e dos lugares, bem como uma amoralidade generalizada, o protagonista transpareceu uma sensação de bem estar e liberdade ao descrever as espacialidades por onde transitava e as pessoas com as quais se relacionava social e emocionalmente:

Em 1968, larguei a coluna que assinava no jornal Última Hora [...] queria ser livre, não manter qualquer tipo de compromisso com o sistema. Três meses depois passava fome e tive que ir morar *na bira*. *A bira de birosca: o quarto-gaveta, uma cama terminando num guarda-roupa, uma porta pela qual só se entrava de rastros e um buraco fechado com grades de arame, o respiradouro*. Até hoje me vejo com a maior nitidez quando entrei lá a primeira vez. Ficava no Ferro de Engomar, ali na Lapa [...] Lembro-me entre os moradores de um guarda de segurança, um quarentão que forrava os tabiques do quarto com fotos de militares [...] uma bicha velha, que era visitada uma vez por semana por um garotinho, e que certa noite foi bater à porta do meu quarto, em prantos: me pedia que “não olhasse daquele jeito pro seu garoto”, que ele era “a única coisa que tinha” [...] Além desses havia os bandidos baratos, os michês e os amantes de poucos recursos, que nas noites de sexta e sábado lotavam os quartos vagos da bira e faziam os corredores vibrar com seus suspiros e gemidos [...] Eu já tinha um amante, alguém com quem cruzara eventualmente nos corredores e que acabara por dormir comigo e se aproximar de mim mais do que era recomendável aos moradores daquele lugar. Ele se chamava Adolfo (MG, 1986, p. 20-22, grifo nosso).

As descrições sobre o *quarto-gaveta*, exemplo de uma forma subumana de habitação, bem como as referências a alguns tipos humanos lá existentes não incomodaram mais o narrador-personagem que, diferentemente do ocorrido no *cinema Íris*, não somente aceitou o caráter transgressor diluído nessas espacialidades e em si mesmo, como o estendeu a outros locais sociais, inclusive àqueles de extrema relação com a manutenção de uma ordem social como uma *prisão*, conforme vemos em:

Pouco tempo depois Adolfo seria preso na Cinelândia [...] Fui visitá-lo lá umas quatro vezes. Foi aí que *começou outro tipo de fascínio* que até hoje cultivo, pela vida nas prisões. A gente ficava lá, nos dias de visita, juntinhos num banco, eu sentindo *cheiro azedo* do seu uniforme de zuate, *namorando abertamente* sem que os outros presos ou as suas mulheres ou os guardas *dessem a mínima* (MG, 1986, p. 23-24, grifo nosso).

Há, no excerto acima, a constatação de que o narrador-personagem assumira de forma positiva os valores de uma vida transgressora, demonstrando uma plena sensação de estar à vontade em sua condição de indivíduo homoafetivo. Expressões como *outro tipo de fascínio* e *namorando abertamente* reiteram a percepção dessa interação, bastante positiva, do protagonista com o meio, caracterizando assim uma *topofilia*. Até mesmo o *gradiente sensorial do olfato*, utilizado, na narrativa anterior, “Nas matinês do Cinema Íris”, para demonstrar a repulsa do personagem ao meio, apareceu suavizado através da expressão *cheiro azedo* e não mais tão intenso como *cheiro de morte*. A *espacialização* aqui, também considerada *reflexa*, estabelece-se, agora de maneira a revelar uma atmosfera em que a vivência emocional do narrador-personagem, em um ambiente marcadamente sórdido ou

miserável, não o impele mais à fuga ou à náusea, mas à assimilação de sua realidade marginalizante.

Na narrativa “Confissões de um jovem michê”, temos a oportunidade de sair de espacialidades fechadas como o *cinema*, a *bira* e a *prisão*, para percebermos mais detalhes sobre a relação espaço e desejo homoerótico numa das modalidades de espacialidade aberta: a *rua*. Ao entrevistar um jovem michê, chamado Rodrigo, o narrador-jornalista destacou a *rua*, com as suas sedução e perigos, e sua influência decisiva na vivência sexual e, por vezes homoerótica, desse profissional do sexo. O entrevistado detalhou ao narrador-protagonista todo o seu percurso histórico no negócio da prostituição e alguns dos sentimentos envolvidos nessa profissão. Essa espacialidade da rua manifestou-se para Rodrigo, ainda com quinze anos, como uma possibilidade de evasão dos problemas familiares e como uma maneira de garantir sua sobrevivência fora de casa:

Exatamente à meia-noite... Bom, era um lugar de pegação, inclusive tinha um quarteirão cheio de travestis, essas coisas. Aí eu via que muitos homens me olhavam, até que um cara chegou pra mim e me ofereceu dinheiro para ir transar [...] Eu fui cheio de regras, o que podia e o que não podia fazer. A gente foi num cinema. Daí, no segundo dia, veio outro cara, fez a mesma coisa. Tempos depois, em outubro de 75, 76, eu estava realmente na rua, cheio de olheiras, na pior [...] Um travesti me ajudou, porque viu que eu era um garotinho inocente [...] Disse que ia me sustentar (MG, 1986, p. 85-86).

A continuidade dessa entrevista, ocorrida em local indeterminado na narração, projetou também, gradativamente, um percurso geográfico percorrido pelo michê, nas ruas nacionais e internacionais por onde passou e trabalhou, até se fixar na Praça da Cinelândia no Rio de Janeiro:

No México eu fiz de tudo, fiz várias linhas para ganhar dinheiro [...] Então resolvi fugir para São Francisco [...] fiquei um mês em São Francisco, na Castro Street, uma barra pesada. Não conhecia ninguém, nem falava inglês. Fiquei naquela rua onde tinha de tudo: drogas, masoquistas, se oferecendo, tudo era por dinheiro. Aí eu vi que ali não tinha nada de graça e que eu tinha muita coisa pra vender. Faturei bem. Juntei quase cinco mil dólares e resolvi voltar [...] Fui para Brasília [...] Brasília é terrível. Porque não tem uma hospedaria na cidade [...] Então você sai na rua, o cara dá uma olhada lá de longe, pisca o olho morrendo de medo, faz seguir atrás, andar um quarteirão, aí, finalmente, no estacionamento atrás do Conjunto Nacional, ele pára [...] Em Brasília a repressão é muito grande. [...] Resolvi vir pro Rio. Quando cheguei aqui fui direto pra Cinelândia (MG, 1986, p. 89-93).

A *rua* enquanto espacialidade percorrida pelo garoto de programa investiu-se de um papel de vitrine que potencializou o processo iniciático do jovem michê, conduzindo-o de

uma vivência romantizada e comum a um estágio mais racional de situações mais reais e, por vezes, abjetas. Geradora de inúmeras experiências homoeróticas e de uma aprendizagem social acerca da prostituição, uma vez que nela entrecruzam-se pessoas, mentes e desejos vários, a *rua* contribuiu para um universo obscuro de possibilidades e combinações para o michê, como constatamos em:

Pintou um cara amigo do meu irmão [...] Me disse que fazia artesanato, me chamou pra dar umas voltas [...] Fui com ele; o cara era uma bicha [...] Aí o cara inventou de fazer um caso comigo. *Eu não sabia o que era caso*, mas fui levando. Chegou a um ponto depois de uns nove, dez meses, comecei a ver que havia a zona rosa, um bairrozinho onde só existe badalação, pegação e boates. Aí eu soube que os garotos transavam por grana [...] *Eu adorava transar com homem*, por isso *fui pra rua fazer esquina*. Não tinha medo de nada [...] foi nessa hora que eu vi e tive a maior depressão: eu já estava integrado naquele mundo mesmo [...] Me meti naquele mundo cão que só existia à noite, era tudo novo. *Caso eu só fazia com travesti*, mas à noite a coisa era outra, *eu ia pra minha esquina*, o travesti ia pra esquina dele (MG, 1986, p. 87-89, grifo nosso).

As ações destacadas no excerto acima marcam mudanças sequenciais no comportamento do michê em sua permanência nas ruas, demonstrando sua passagem da inocência a um conhecimento mais concreto das regras de sobrevivência no submundo da prostituição. Tudo isso reafirma o pensamento de Da Mata (2000) segundo o qual a *rua*, com sua fluidez e movimento constantes, propicia a formação de ações e falas humanas que subvertem a ordem e os padrões dos segmentos sociais dominantes. Não bastasse isso, o trabalho com o mercado do sexo na *rua* o impeliu a uma capacidade de manifestar um conhecimento positivo de sua condição, como também a garantir o sucesso das estratégias que o conduziram ao poder material com o qual almejou por tanto tempo:

Se as pessoas te pagam é porque precisam disso, não é? E se elas precisam é porque tem que existir. Quanta gente às três da manhã não está chorando em casa, solitário e sai de carro, vai numa esquina de Copacabana, pega um garoto, um michê e durante meia hora esquece tudo e é feliz? [...] Ainda voltei a encontrá-lo no Rio, meses depois, de passagem. Conversando comigo ele assumiu um tom reservado e me disse que ia ficar apenas dois dias, “pois tinha vindo na comitiva do Ministro X” e teria que retornar com ela. Ainda tive notícias suas uma vez: um amigo de Brasília o viu, certa noite, já com o cabelo cortado bem rente, e ele lhe disse que estava no Exército (MG, 1986, p. 100).

Nessa narrativa, a *rua* não apenas localizou, espacialmente, o jovem michê, como também forneceu dados para uma compreensão mais apurada da sua trajetória de vida e da sua constituição de sujeito homoerótico. A relação personagem-espço, tomando-se como

referência o prostituto, alternou momentos de *topofobia* e *topofilia*, conforme as ações do garoto de programa fracassaram ou lograram êxito, não sendo verificada, na espacialização correspondente a esse personagem, a presença de descrições de *gradientes sensoriais* mais esclarecedores. Pelo fato de termos um texto que reproduziu uma entrevista, notamos uma maior ênfase nas ações descritas em detrimento da atmosfera espacial associada aos fatos.

“Eles atendem por telefone”, também um híbrido textual de reportagem e conto, concretiza, no desenvolvimento de sua escrita, uma abordagem sobre o interesse do narrador-jornalista em relação ao michê o qual entrevistou num quarto de hotel, a fim de colher material para uma matéria sobre jovens prostitutas que atendiam por telefone. Novamente a *espacialidade fechada* é retomada, sendo o *quarto de um hotel* duas estrelas, no centro da cidade, o espaço onde transcorreu a ação:

Desligo o telefone [...] De lá vou para um hotel de duas estrelas no centro da cidade e me hospedo [...] No apartamento dou uma olhada no cenário: televisão a cores, geladeira, ar-condicionado e um inconveniente: as duas camas estreitas do apartamento de solteiro [...] Meia hora depois o telefone toca; é da portaria. A voz simpática dá a impressão de me conhecer há anos: “É o Reinaldo. Estou aqui embaixo, posso subir?” [...] Ele me pede para tomar banho [...] Toma banho com a porta do *banheiro* aberta, deixando que eu veja seu dourado corpo através do vidro do boxe [...] Sai do banho, enxuga o corpo, vem direto pra *cama* onde já estou. Finjo nervosismo [...] Sem que eu lhe diga nada, começa a massagem: *carícias, toques, pequenas mordidas, um correr de língua ombro abaixo. Tudo muito limpo, muito profissional* (MG, 1986, p. 103-104, grifo nosso).

A *espacialidade fechada do quarto*, inicialmente descrita a partir dos seus objetos e subdivisões como o *banheiro*, tem sua relevância narrativa, restrita de forma metonímica, ao objeto *cama* em que se materializou o “trabalho” de ambos os profissionais nela representados. Sobretudo, por meio do *gradiente sensorial do tato*, percebido através de vocábulos como *carícias, toques, mordidas* e *correr de línguas*, temos uma interação positiva e prazerosa entre os personagens e destes em relação ao espaço o que caracteriza uma *topofilia*. Contudo, apesar de constituir-se numa *zona de livre desejo*, essa espacialidade, centrada na *cama*, revelou-nos equívocos emocionais e limitações sexuais tais como uma percepção mais emotiva do narrador em relação ao michê e o fato deste não executar certas ações na hora do prazer:

“Quando eu sair daqui, tenho um cliente para atender no Hotel Glória”. Ante esta revelação minha alma se retrai como uma ostra subitamente banhada em limão. *Mas aí lembro que também estou ali cumprindo uma tarefa. Sou tão profissional quanto Reinaldo* [...] Lhe peço uma carícia para a qual seria necessária a colaboração de sua

rosada língua. *Esta ele diz que não faz*, mas é a única que me nega (MG, 1986, p. 105-106, grifo nosso).

A breve confusão de sentimentos do narrador-personagem, evidenciada pela expressão *Aí lembro que também estou ali cumprindo uma tarefa*, agregada à negativa do michê (*Esta ele diz que não faz*), que impôs limites ao envolvimento com o outro no âmbito sexual, conduz-nos a uma dicotomia que acompanha essas masculinidades na cultura brasileira: a existência daqueles que se entregam despidoradamente aos sentidos do prazer no exercício de sua profissão e aqueles que, embora ativessem as fronteiras de suas masculinidades, se negam a abraçar, beijar, ou fazer outros atos com o “cliente” por medo de assumirem, para si mesmos, um gosto pelo prazer homoerótico. O narrador-protagonista, diante das resistências manifestadas pelo garoto de programa, recobrou o verdadeiro sentido de estar naquela espacialidade, impelindo-se à finalização do ato sexual comprado e da entrevista, realizada disfarçadamente, para a sua matéria jornalística:

Reinaldo geme de prazer [...] Para não deixá-lo decepcionado, improviso um orgasmo rápido. Pronto [...] Agora estamos deitados lado a lado na estreita cama de casal. Reinaldo, com uma mão fuma um cigarro. Com a outra faz leves carícias no cliente. Este por sua vez assumiu o ar de cansada satisfação, o famoso “depois”. Perfeita trapaça, ali estamos nós um enganando o outro. Retomo o interrogatório [...] Reinaldo me pergunta se pode botar a roupa. Eu lhe digo que sim, claro. Saco duas mil pratas e deposito no bolso do blusão jeans [...] Finge que não viu nada, me estende uma calorosa mão, exhibe um cálido sorriso e me diz: “Se gostou, telefone outra vez. E se quiser, peça que lhe mandem Reinaldo” (MG, 1986, p. 106-108, grifo nosso).

A espacialidade do *quarto de hotel* mostrou-nos também um trânsito temporário de sujeitos que estabeleceram entre si um jogo de ocultação/revelação do desejo, engendrando uma ocupação dissimulada do espaço, onde eles fingiram as sensações de uma intimidade negociada, invisibilizando a si mesmos e os seus reais propósitos. Através dos *gradientes sensoriais* da *audição*, *visão*, e do *tato*, ilustrados acima, tivemos a elaboração de uma atmosfera em que intenções e ações fingidas desses sujeitos mascaram desejos não expressos de modo verdadeiro.

Os textos “*E a França aprende a tomar banho*” e “*Libélulas, mariposas, vampiras e damas da noite*” caracterizam-se por serem, essencialmente, uma fusão de crônica e reportagem, que tem como foco uma descrição mais pormenorizada de alguns eventos ligados às subjetividades homoeróticas das travestis e das transexuais. Para isso, nos deparamos, no

primeiro texto, o relato do narrador-jornalista sobre a ascensão e queda da prostituição de travestis brasileiros nas ruas de Paris, seguido do difícil regresso à pátria:

Foi o vício francês da prostituição que transformou Paris, nos últimos tempos, numa autêntica sucursal da Cinelândia carioca [...] Corria muito dinheiro. Conheço algumas que compraram vários apartamentos aqui no Rio, que passaram a sustentar suas famílias só com os dólares ganhos nas esquinas de Pigalle [...] A época de ouro dos travestis brasileiros em Paris ao que parece acabou [...] Agora, todos os dias, desembarca no Rio um grupo de travestis brasileiros vindos de Paris- são as *expulsas*, como estão sendo chamadas no *meio*. Aqui elas se defrontam com uma difícil realidade. Terão que disputar o mercado de trabalho, que é bem menos vasto que o de Paris. Assim não é de estranhar que muitas delas tenham ido parar no Mangue, a zona de prostituição mais sórdida do Rio (MG, 1986, p. 110-111, grifos do autor).

Mais uma vez, temos *a espacialidade da rua* evidenciada de forma paradoxal: A *rua* que propiciou a possibilidade de poder material transformou-se também na espacialidade deflagradora da miséria e do isolamento do desejo homoerótico de indivíduos representativos de uma forma de subjetividade homoafetiva bastante feminina, denominada travesti, cujo destaque, no universo da prostituição, advem, sobretudo, da razão de que:

No imaginário dos clientes, eles são substituições simbólicas de “mulheres com pênis” que expõem um corpo, esculturalmente, quase feminino. Ao apresentar sua artificialidade da imagem, camuflam partes e injetam seu momento “andro” para realizar o cliente-parceiro e consumir o ato sexual a gosto (GARCIA, 2000, p. 90).

No outro texto, *Libélulas, mariposas, vampiras e damas da noite*, encontramos uma complementação do drama anterior, através de uma coletânea de depoimentos de travestis e transexuais, que se prostituem em diferentes ruas do centro do Rio de Janeiro, colhidos pelo narrador –jornalista, durante quinze dias de visita ao território desses sujeitos homoafetivos. Os depoimentos são intercalados por curtos relatos feitos pelo narrador, gerando uma visão crua e peculiar da realidade cotidiana dessas pessoas. Do texto emanam imagens, nas quais drama e miséria se fundem, despertando sentimentos como humor e compaixão, conforme notamos em:

Eu sou Divina, tenho cu e vagina (Frase de Li Ribanchera, uma bicha cubana que atuava na boate Casanova e que morreu em meados da década de 70. Detalhe: Li não era operada, ao contrário, contava a lenda que tinha um pau enorme [...] Watusi tem 22 anos é negra e faz ponto no Instituto Histórico e Geográfico há seis meses. Cobra mil e quinhentos cruzeiros por michê e diz que fatura até nove mil por noite- “depende da disposição”. Morre de vontade de sair na primeira página do jornal O Dia e quase conseguiu, quando atacou a gilete um cara que não quis lhe pagar o michê [...] – Você não vai acreditar, mas eu sou casada lá em Pernambuco. Com

uma mulher. De papel passado e tudo. E sabe da maior? A gente teve um filho! Um dia ela tinha deixado uma combinação no banheiro. Me deu vontade de vestir. Quando me olhei no espelho, quuase tive um troço. Foi aí que vi que era esse meu destino (*Não quis dar nome estava parada em frente ao Hotel Glória*)[...]Nunca vou gostar de homem nenhum. De homem só quero o dinheiro. Estou morta, morta! Tô com um gosto de esperma na boca! Puta que La merda! (*Virna, uma das que estavam no tal bar da esquina de Mem de Sá com lavradio*) (MG, 1986, p. 113-120, grifos do autor).

A terceira e última parte de *Memórias da Guerra, o Livro Três*, cujo título é “O Amor Grego” e o subtítulo é “Mentiras e verdades?” (“Ou a mais obscura de todas as histórias das Mil e Uma Noites?”) constitui-se uma narrativa, estruturada em sete partes interligadas, em que uma voz narrativa, identificada como uma travesti-cantora, sob a alcunha de Lina Lee, narrou seu encontro amoroso e a sua morte na zona boêmia do Recife Antigo. Apresentando uma narração com uma linguagem mais distanciada do tom jornalístico-literário, presente nos textos anteriores, e uma efabulação mais elaborada, esse texto final engendrou uma visão do universo homoerótico, alicerçada no submundo da sociedade recifense, através de uma escrita em que se entrecruzam nuances românticas com aspectos realistas e naturalistas. Como *microespaços centrais* dessa narrativa temos: o *Bar do Grego*, o *Cabaré Chantecler* e *um quarto da Pensão de Ótima*. Algumas poucas espacialidades externas como *o mar* e *a rua* possuem função acessória no transcorrer da narração.

No *Bar do Grego*, espacialidade do primeiro encontro entre Lina e Cristo Xantopoulos, numa sexta-feira santa, instaurou-se, desde o início da narração, uma atmosfera na qual se fundem elementos santos e profanos, conferindo a esse espaço um caráter barroco. Tivemos, assim, uma espacialidade marcada pela referência ao período da Páscoa, festa do Catolicismo, com o tom profano perene presente na zona boêmia:

Todos os bares da zona do Recife estavam fechados, menos o Bar do Grego [...] E a eletrola Wurlitzer tinha até suas luzes vermelhas apagadas, sinal de que ninguém ousaria nela derramar uma ficha. A música num dia santo como aquele era um sacrilégio mesmo na zona. A gente respeitava os dias santos na zona, mas era com uma dor no coração. Na verdade, nossa vida tinha sempre intenções noturnas [...] *A gente não podia deixar de associar aquela noite à tristeza e à morte* (MG, 1986, p. 127, grifo nosso).

No entanto, toda a apatia e marasmo, instaurados na zona por conta desse feriado religioso, associado ao momento da morte e ressurreição de Jesus Cristo, e captados no texto pela frase *A gente não podia deixar de associar aquela noite à tristeza e à morte*, foram

dissipados pelo narrador-protagonista no momento do encontro com o marinheiro grego, Cristo Xantopoulos, no *Bar do Grego*:

Foi assim, um rosto de madona, que eu entrei, naquela noite, no Bar do Grego. Foi assim que ele me viu a primeira vez [...] *Os cabelos negros*, ele os derramara displicentes sobre *os olhos de verde mortal*. *Os lábios*, ele os umedecia a intervalos e os fazia brilhar como o *fogo do inferno*. *No pescoço*, o *lenço roxo*, displicentemente amarrado, talvez fosse um aviso de que aquele era um dia de luto e (que predestinação) seu nome era Cristo [...] *As pernas sob as calças justas* eram o pedestal sobre o qual se enroscava, impassível, *a estátua barroca de um deus* [...] Ante *aquela visão*, desfaleci duas vezes. Na primeira, debrucei-me sobre a mesa; na segunda caí sobre a eletrola Wurlitzer de luzes apagadas (MG, 1986, p. 130-131, grifo nosso).

Repentinamente, a espacialidade do *bar*, monótona naquele dia, revestiu-se de todo um novo significado em decorrência da presença do marinheiro grego. A percepção do marinheiro pela narradora-personagem, através do *gradiente sensorial da visão*, imprimiu no espaço do *bar* uma significação subjetiva advinda da beleza física do marinheiro e do consequente desejo despertado por ele em Lina. A partir do uso reiterado e hiperbólico do *gradiente sensorial da visão*, materializado pelos vocábulos *cabelos negros*, *olhos de verde mortal*, *lábios*, *fogo mortal*, *pescoço*, *lenço roxo*, *pernas*, *calças justas* e *estátua barroca de um deus*, temos uma alteração da relação entre o protagonista e o espaço, passando de uma *topofobia*, marcada, anteriormente, pelo tédio, para uma *topofilia* gerada pelo desejo surgido nesse encontro.

O *Cabaré Chantecler*, principal local de trabalho da narradora-protagonista e lugar de diversão para os inúmeros marinheiros que aportavam próximo da zona era a espacialidade na qual Lina Lee realizava seus shows artísticos e onde verificamos a continuidade dos encontros responsáveis pelo desencadeamento da relação entre ela e o marinheiro:

Quando a voz de Manolo, o espanhol magro e de nariz afilado de tanto cheirar cocaína, anunciou la cantante de fama internacional e a luz dourada derramou-se como uma cascata sobre mim, eu já o vira. Cristo Xantopoulos estava na primeira mesa do lado esquerdo [...] *E nos olhos dele eu vi*, pela primeira vez refletida, a minha figura, prestes a morrer afogada num *mar esverdeado* [...] No Chantecler, naquela noite, não houve mais ninguém além dele. E a ele eu dirigi a minha voz, tão cheia de emoção e sentimento que todos, noruegues, japoneses, libaneses, estavam claramente à beira do choro [...] *Os olhos de Cristo* lançaram duas labaredas em minha direção e eu senti meu vestido prateado desfazer-se em pó. E foi com a voz trêmula que retomei o fio perdido da canção, eu, a artista subitamente despida graças aqueles *olhos de fogo* (MG, 1986, p. 133-134, grifo nosso).

Na passagem acima, novamente, observamos que *a espacialidade do cabaré* foi dominada pelo *gradiente sensorial da visão* promovendo o destaque do marinheiro para Lina e estabelecendo uma *espacialização* indicativa do clima de sedução e desejo da protagonista em relação ao marinheiro. As associações elaboradas para *os olhos dele*, tais como *mar esverdeado*, *olhos de Cristo* e *olhos de fogo*, demonstram o poder exercido pelo personagem grego sobre a protagonista, uma vez que a beleza física dele o singulariza diante os demais homens presentes no local. Tal fato reitera a ideia de que o olhar:

É o sentido que maior prazer nos causa, pois, por natureza desejamos conhecer. A aptidão da vista para o discernimento a coloca como o primeiro sentido de que nos valem para o conhecimento e como o mais poderoso porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue ações e figuras de coisas e o faz com maior rapidez do que qualquer dos outros sentidos. É a visão que imprime mais fortemente na imaginação e na memória as coisas percebidas permitindo evocá-las com maior fidelidade e facilidade (CHAUÍ *apud* NOVAES, 1988, p. 38).

Comprovamos, assim, que foi através da visualização de Cristo, na espacialidade do *bar*, que Lina vivenciou o primeiro estágio em prol da concretização do seu desejo homoerótico: querer conquistar pelo olhar, uma vez que, segundo Chauí (*apud* NOVAES, 1988, p. 42), “o léxico do olhar é todo tecido de palavras imaterializantes. Essa imaterialidade, a secreta simpatia entre o olho e a luz”. Na predominância da visão na *espacialidade do cabaré*, evidenciamos a sedução e o desejo disseminados de maneira hiperbólica nesse lugar pela protagonista.

Após o êxtase do olhar durante o show, Lina dirigiu-se à *rua*, passando então essa espacialidade a materializar sensações representativas dos demais *gradientes sensoriais*, indicando dessa maneira os primeiros contatos físicos estabelecidos entre a travesti-cantora e o marinheiro, como vemos em:

Saí pela escadinha que me levava à *rua escura dos fundos*. E, meu Deus, ele estava lá [...] Certamente me esperava, Cristo. Tentei passar por ele, mas *uma mão quente* me barrou a passagem. Estremeci ao sentir *seu toque no braço*, quase gritei de dor. Ele *queimava*, tentei me desvencilhar [...] *Sua voz* era como eu imaginava. Era aquela que eu procurava em vão em todos os homens com quem já dormira.
- Primeiro, você ganha dinheiro de noruegas e japoneses. Muito dinheiro. Depois me dá o dinheiro. Eu vou para a cama com você.
Sua frase escorregou em minha direção como água suja e eu desviei o meu rosto para que não me enlameasse [...] E foi para deixá-lo ainda mais certo disso que completei o gesto desfechando em seu rosto *uma violenta bofetada* (MG, 1986, p. 134-135, grifo nosso).

À sensação visual *da rua escura dos fundos*, imagem-símbolo da condição marginal e invisível da protagonista na sociedade, seguiram-se *percepções táteis* (*mão quente, toque no braço e queimava*) e *auditivas* (*sua voz*) que se constituíram marcadores de uma maior proximidade física entre esses sujeitos e de uma consequente intimidade entre ambos:

Não esperei para ver a expressão dos seus olhos. Precipitei-me pela rua escura [...] Caminhei uma quadra e *a rua se tornaria mais escura* quando ele me alcançou [...] Encostado à parede, o peito arfante, vi diante de mim Cristo Xantopoulos, aquele que seria meu algoz [...] Aquele homem belo e enorme aproximou-se de mim vorazmente e eu fechei os olhos, mas abri-os quando *senti sua boca quente* contra a minha. *Seus lábios mordendo* os meus até que *o gosto de sangue* ultrapassou a barreira dos nossos dentes. *Havia as bocas e havia os nossos corpos colados um ao outro* [...] *quando afinal o silêncio me despertou*, eu estava só (MG, 1986, p. 135, grifo nosso).

Paralelamente à intensificação dos *gradientes sensoriais* (*visão, tato, audição, paladar e olfato*) no excerto acima, percebemos fragmentos da espacialidade que projetam sentimentos da personagem, estabelecendo uma espacialização homóloga. A expressão *rua mais escura*, por exemplo, adquiriu, no momento antecedente ao beijo inesperado, o sentido de uma total falta de direção espacial da personagem, em decorrência da frustração momentânea do seu desejo; já na passagem *o silêncio me despertou*, é possível encontrarmos uma identificação entre a dor e o vazio interior da protagonista, por conta da violência sofrida, com a ausência do som.

A *Pensão da travesti Ótima*, amiga e conselheira de Lina, é uma espacialidade bastante significativa no contexto narrativo, uma vez que algumas de suas estruturas componentes foram imprescindíveis para o desenvolvimento de ações narrativas. Ao analisarmos o *quarto de Ótima*, nos focamos numa espacialidade na qual, por vezes, verificamos evasões espaciais empreendidas por ela através das previsões dos seus búzios. Previsões que interferiram, incisivamente, nas expectativas de Lina:

Ótima aguardava. Nas mãos *os búzios* que ela jogava à nossa passagem pelas escadas e cujas mensagens sussurrava [...] Ao pisar no último degrau, seu rosto se sobressaiu e na portinhola e proclamou:
- Os búzios dizem que há um homem em sua vida.
Desabei sobre o degrau, coleí o rosto à *madeira carcomida e suja* do corrimão [...] - Este homem é especialmente mau e vai destruir a sua vida. Destruir é uma palavra sem sentido. Ele vai lhe trazer insuportáveis revelações [...] A essa altura eu já chorava. Ele levantou, fechou a portinhola e dois segundos depois abriu a porta.
- Venha-disse ele com uma voz que suave que me lembrou minha mãe- Levante-se daí, *um rato pode morder você. O sobrado está cheio deles. Eu os vejo subir e descer a noite inteira.*

Amparou-me com os braços finos [...] Levantei-me, ele me levou pra dentro e não resisti [...] Em algum tempo remoto ele ganhara esse apelido, Ótima, talvez por funcionar como uma espécie de mãe para os desvalidos (MG, 1986, p. 140-141, grifo nosso).

Os búzios jogados, no interior do *quarto de Ótima*, estabeleciam uma comunicação com aqueles que passavam pelo exterior do seu *quarto*, nas *escadas de madeira carcomida e suja*. Podemos inferir que *as escadas* funcionavam não apenas como um local de trânsito dos hóspedes da pensão, mas também como um indício marcante da degradação física e, sobretudo, humana e moral, presente naquela espacialidade. Os *ratos* que Ótima percebia *subir e descer a noite inteira* podem ser associados, simbolicamente, à condição miserável e sórdida dos habitantes daquela pensão, dada a analogia muito pertinente entre eles. A *escada* assinalou, também, movimentos espaciais de sentidos antagônicos referentes aos sentimentos do protagonista. O movimento de *descer a escada*, por exemplo, sempre está associado ao inferno pessoal do personagem central ou do indivíduo por ele amado, como comprovamos em - *Sua vida sempre esteve pronta pra ser mudada. É uma coisa que existe em você. E quando você desce essas escadas eu penso: esse aí não foi feito para esse tipo de vida* (MG, 1986, p. 141). A recorrência dessa imagem ocorre ainda em: “Eu o tomei pela mão, contornamos pelo lado mais escuro o salão do cabaré e *nos precipitamos pela escada*. Íamos a meio quando escutamos o grito de alguém que encontrou, ao entrar no salão antes dos banheiros, encontrou *caído no chão o corpo ensangüentado da mulher*” (MG, 1986, p. 158).

Há, todavia, o movimento contrário, referente ao *ato de subir a escada*, que representava não somente a ascensão da protagonista aos andares mais altos do sobrado, mas também uma associação positiva de algum acontecimento favorável ao narrador-personagem, como a finalização exitosa de uma sedução ou o prazer de chegar ao local destinado ao êxtase dos contatos físicos. No caso de Lina Lee, o *subir a escadaria* antecedeu a concretização do seu desejo homoerótico e o transcender de suas dores existenciais:

Subimos aos tropeços e nossos corpos ao se tocarem nos degraus, emitiam perigosas centelhas que ofuscavam *a pequena multidão que, lá embaixo, se juntara para nos ver subir* (quem teve o privilégio de nos ver passar certamente nos identificou: éramos amantes) [...] Afinal, estamos aqui (MG, 1986, p. 158).

A espacialidade, acima descrita, destaca uma *coordenada espacial de verticalidade* em que os amantes foram elevados num plano de superioridade física (altura) em relação aos demais indivíduos do espaço. O contraste entre *a pequena multidão que, lá embaixo, se*

juntara para nos ver subir, transcendeu o sentido de altura física, que isolava os amantes, num plano superior do prédio, para significar um “estar nas alturas” por conta da felicidade decorrente daquele momento que precedia a consumação do prazer dos amantes.

Cirlot (1984, p. 229), em seu Dicionário de Símbolos, diz que “*na escada, figura, plasticamente, a ruptura de nível que faz possível a passagem de um mundo a outro e a comunicação entre céu, terra e inferno (ou entre virtude, passividade e pecado)*”. Nesse caso constatamos a passagem de Lina do plano da dor ao plano do prazer.

O quarto reservado ao prazer dos amantes também constituiu-se uma espacialidade carregada de um significado especial: era um *quarto de noiva* que Ótima preparara para si mesma e conservara, por vários anos, na esperança de viver nele uma noite de núpcias. Como já estava velha e esse amor não se consumara resolveu cedê-lo à Lina que o utilizou para consumir o desejo que nutriu, desde que encontrara o marinheiro grego pela primeira vez. O *espaço do quarto de noiva de Ótima* cumpriu, finalmente, o propósito para o qual fora organizado, tornando-se um *espaço de prazer homoerótico consumado*, no qual a materialidade do prazer coincidiu com a expressão máxima de todos os *gradientes sensoriais*:

Ele começou a se despir e eu voltei a tempo de *apreciá-lo*. Queria *beber seus gestos* [...] Por trás da cueca branca adivinhei o volume do seu sexo, bem abaixo da linha ruiva dos pelos [...] *Seu sexo sob a cueca começava a arquear-se terrível* [...] *Os braços de Cristo eram duros e tinham aquele cheiro de homem* que eu aprendera a reconhecer e apalpar na escuridão. Mas *eu o via agora, iluminado pela luz que vinha das frestas e emoldurado pelo silêncio do sobrado* [...] *Ele me pegou*, me levou para cama e me depositou sobre ela como uma oferta. Deitou seu corpo ao lado do meu e *me beijou nos olhos* e me procurou os seios e *tateou pelo umbigo*. E ele me aprisionou, afinal, com *a língua novamente dentro da minha boca* [...] *Ele entrou em mim com um grito e eu novamente relinchei* [...] E sua boca determinada mordida o meu ombro, então era assim, *eu me ouvia dizer no seu ouvido*, porque nunca sentira antes o que ele me dava agora (MG, 1986, p. 161-162, grifo nosso).

Numa sucessão de sensações, como as destacadas no excerto acima, as quais se alternam e se intensificam percepções corporais diversas pela busca do gozo maior, o espaço foi locupletado pela voracidade dos amantes. Essa espacialidade, antes de se tornar o palco do prazer carnal entre os amantes, forneceu em várias passagens da narração, indícios que antecipam acontecimentos relacionados ao final dos mesmos, caracterizando assim *uma prolepse espacial* como comprovam os seguintes fragmentos:

Era um quarto de noiva [...] Ótima me disse: - Você dormirá aqui com o seu grego. Esse quarto está preparado há muitos anos [...] *Quando joguei os búzios naquela noite* e depois, quando, à sua passagem, vi *sombras que o acompanhavam*. Eu me

lembrei que seu quarto é apenas um vão e que o grande amor sempre pede locais mais dignos. Este será o quarto em que você amará o seu grego [...] No quarto nupcial apenas um detalhe fora alterado: *a janela estava fechada com dois potentes cadeados* (MG, 1986, p. 152-160, grifo nosso).

A fala de Ótima (*quando joguei os búzios naquela noite*), na espacialidade do seu *quarto de noiva*, retomou, ainda que de um modo sutil e implícito, a previsão, anteriormente proferida para Lina: *Ele passará sobre você como uma chama e as chamas nunca mais cicatrizarão. E é preciso que você se queime e que você o queime* (MG, 1986, p. 142). Essa retomada das palavras da previsão inicial, o detalhe das *sombras que o acompanhavam*, bem como *a janela fechada com dois potentes cadeados*, prenunciaram o desfecho trágico reservado aos amantes: a morte pelo fogo.

Após ser o espaço absoluto da realização plena do desejo homoerótico entre Lina e Cristo, a espacialidade do *quarto de noiva* foi consumida pelo fogo, ateadado por Ótima cuja intenção foi a de eternizar a felicidade daqueles sujeitos homoafetivos, como fica evidenciado em:

- Sim, a porta está fechada. Eu a fechei.
 - Mas por quê? – E meus olhos não conseguiam mais se desviar da fumaça
 [...] – Ótima, foi para isso que você me emprestou o quarto?
 [...] – Lembra como era sua vida antes desse intervalo, dessa noite. E sabe como será depois? Você quer viver quinhentos anos, como eu, a esperar sempre a farejar o ar em busca das coisas a que não tem direito até ficar como eu? É isso o que você pretende? Você é diferente, eu disse. Você pode perceber o quanto é importante ficar aí dentro e queimar até o fim. Porque você terá apenas essa noite e nada mais virá depois para diminuí-la [...] Somos apenas nós três. *O mundo está lá fora, a escada está sendo destruída pelo fogo* (MG, 1986, p. 164-166, grifo nosso).

A *escada da pensão sendo destruída pelo fogo* assinalou o isolamento final dos amantes do mundo material e, conseqüentemente, indicou a destruição definitiva do restante da espacialidade do sobrado em decorrência do fogo alastrador. Verificamos então a perpetuação da *relação topofílica do gozo* dos sujeitos homoafetivos, através da morte que adquire nesse contexto um sentido libertador e benéfico, já que, nessa perspectiva, segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier & Gheerbrant (1999, p. 442) “o fogo que queima e consome é também símbolo de purificação e regenerescência, representando pois o aspecto positivo da destruição: nova imersão.”

Os *gradientes sensoriais* que, durante o prazer, expressaram uma perspectiva positiva, foram ressignificados de maneira oposta no momento em que o fogo consumiu, paulatinamente, os corpos do narrador-protagonista e do marinheiro grego, determinando

sensações desagradáveis, como dor e desespero, manifestadas por uma intensificação descontrolada dos vários sentidos, seguida de uma falência funcional dos mesmos:

Seus olhos refletiam o fogo e o medo [...] Ouvíamos, lá fora, as chamas destruindo tudo [...] Cristo avançou e ficou diante de mim. Estávamos nus [...] O calor era insuportável, tínhamos poucos minutos mais de agonia [...] Então seus olhos tomaram-se, subitamente, claros, cinzentos como tinham sido na primeira noite, mas, ao mesmo tempo, cheios de esperança. Fôramos dois, mas éramos um apenas. Eu era ele ou pelo menos ele era aquilo que sempre sonhara ser. O fogo nos envolveu repentinamente com um fragor e eu o perdi de vista (MG, 1986, p. 167, grifo nosso).

No entanto, ainda que percebamos uma interação negativa entre os personagens e essa *espacialidade do quarto em chamas*, caracterizando uma *relação topofóbica de medo* associada à constatação do fim, esta sensação foi efêmera e desfeita, no desfecho da narrativa, quando a morte consumada confere à espacialidade destruída pelo fogo o caráter de *zona de transcendência ou de libertação*, anulando os antigos padrões repressores da sociedade heteronormativa que reprimia ou ameaçava a continuidade daquela relação homoerótica:

A última visão que tive antes de morrer foi a do meu próprio corpo pairando além das chamas e da fumaça, flutuando alto. Embaixo, na rua, uma multidão atormentada se comprimia em torno do sobrado incendiado [...] Onde eu estava, tudo era tranquilo e frio [...] eu pairava acima de tudo, finalmente subia cada vez mais alto, a zona ficava para trás (MG, 1986, p. 167).

Outra espacialidade que, mesmo não sendo tão presente na narrativa, merece destaque é o *mar*, pois foi através dele que o navio *Achya Marina* aportou em Recife, criando a possibilidade do encontro e do surgimento do desejo entre Lina e Cristo. E como ocorreu em *No País das Sombras* o *mar* tornou-se o responsável, simbolicamente, pela chegada de novidades na vida da protagonista e pelo desencadear de acontecimentos propulsores de mudanças.

Ainda no que concerne à *topoanálise* dessa narrativa, observamos que alguns dos *topônimos*, nomes de lugares ou espaços que aparecem no texto, são particularmente significativos no que concerne à questão da toponímia, relação estabelecida entre os nomes e os lugares por eles representados. O *bar* onde ocorreu o encontro entre Lina e o marinheiro grego, Cristo Xantopoulos, é *Bar do Grego*, cuja localização é na *Rua Bom Jesus*: Antes de dormir eu precisava passar outra vez pelo *Bar do Grego*. Quem sabe àquela boceta não teria

conseguido prendê-lo e ele estaria lá? Àquela hora, na *Rua do Bom Jesus*, onde ficava o bar [...] Entrei na *escuridão avermelhada daquele bar* (MG, 1986, p. 146, grifo nosso).

Enquanto o nome do *bar* faz referência à nacionalidade do marinheiro, a localização desse estabelecimento, na *Rua do Bom Jesus*, remete ao nome próprio do amante de Lina (Cristo). Não bastasse isso, a *escuridão avermelhada do bar* nos propõe, pelo uso da cor vermelha, uma associação indireta com o nome da rua(Jesus/sangue/vermelho). Para Borges (2007) “os *topônimos* podem estabelecer três relações possíveis com o espaço: *semelhança*, *contraste* ou *indiferença*”. Em “O Amor Grego”, as relações estabelecidas são de *semelhança*, no que se refere aos *nomes do grego* e do *bar*, e de *contraste* em relação ao fato do nome da *rua* estar inserido numa *zona de prostituição*.

Aguinaldo Silva, valendo-se da simbologia do sacrifício de Jesus Cristo, celebrado na Semana Santa, reafirmou o conflito entre sagrado e o profano, criando uma releitura do mito da redenção humana, a partir da ótica e dos sentimentos de sujeitos homoeróticos, como metonímia dos outros indivíduos socialmente marginalizados. Nessa parte da narrativa, constatamos que assim como Cristo redimiu a humanidade dando sua vida como uma prova de amor, a travesti-prostituta Lina Lee encontrou sua redenção na concretização do seu amor homoerótico por Cristo Xantopoulos. Com espacialidades marcadas por um apurado senso de realidade, decorrente de um uso bem articulado de descrições e de percepções espaciais elaboradas, alicerçadas nos *gradientes sensoriais*, o autor elaborou, nesse texto, através de uma linguagem vigorosa e extremamente expressiva, híbrida de elementos realistas-naturalistas e aspectos românticos, uma narrativa onde indivíduos homoeroticamente inclinados, ainda que relegados à marginalidade e à invisibilidade dos guetos, subvertem ou fraturam a norma heterocêntrica vigente, vivenciando a plenitude dos seus desejos.

3.3 Da relação espaço e desejo homoerótico

Os espaços sociais presentes em *Memórias da Guerra* encontram-se situados num contexto histórico bem diferente daquele observado *No País das Sombras*. Divergente da realidade de perseguição e sacrifício dos sodomitas do século XVII, nessa narrativa encontramos um espaço que, embora marcado por um conservador padrão social heteronormativo, ofereceu aos indivíduos homoeroticamente inclinados alternativas ou possibilidades outras de vivência do desejo homoerótico, a partir do estabelecimento de novos

valores, conceitos e mecanismos decorrentes da modernidade do século XX. A emergência de um novo modelo de vida urbana, o gay, deflagrado no final da década de 60, pelos norte-americanos, e propalado, intensamente, nas décadas seguintes para outros países, propiciou aos sujeitos orientados para o mesmo sexo, nas décadas finais do século passado, a construção de uma nova geografia urbana, através das microterritorializações, e de uma subcultura gay facilitadoras da expressão das diversas subjetividades homoeróticas surgidas na sociedade.

Paradoxalmente, ao que aconteceu em períodos históricos anteriores, os indivíduos homoeróticos, mesmo sendo estigmatizados pelo preconceito e violentados pela intolerância decorrentes, segundo Butler (2003), da normatização de papéis de gênero sexual em relação à heterossexualidade, tornaram-se mais conscientes de si e dos seus desejos e conseguiram, de acordo com De Certeau (1999), burlar os sistemas de organização de uma sociedade heteronormativa e excludente, produzindo novas maneiras de sociabilidade e apropriação do espaço social. Para Costa (2010) esses indivíduos mais conscientes de si:

Constroem e praticam um espaço social orgânico, de múltiplas formas e vivências, assim como estabelecem outras representações de si além daquelas pretensas pela moralidade e identidades sociais pré-estabelecidas nas instituições sociais formais [...] para se encontrarem e discutirem sobre suas condições (COSTA, 2010, p. 27).

Para Certeau (1999) essas práticas reinventam as condições das estratégias que organizam o lugar. Sendo assim, antes de nos determos na discussão da relação espaço e desejo homoerótico, apresentamos conceitos essenciais, trabalhados pela geografia contemporânea, que são imprescindíveis para o desenvolvimento desta análise. A compreensão das noções de *território*, *deriva social*, *(micro) territorialização*, *desterritorialização* e *reterritorialização* fornece subsídios mais profícuos de entendimento dessa construção orgânica, fluida e dinâmica das espacialidades sociais em relação às manifestações homoeróticas presentes na narrativa em questão. Essa relação entre conhecimentos geográficos do espaço real e o espaço narrativo-literário reforça a percepção de que:

É possível observar no espaço da obra literária a presença variavelmente explícita de atributos de natureza social, econômica, histórica, etc. O espaço adquire certa textura ideológica, remetendo, em articulação com outros signos, para o sistema ideológico que na narrativa predominantemente se representa (REIS; LOPES, 1988, p. 139).

Na tentativa de entendermos mais essas convivências homoeróticas diferenciadas no espaço social materializado no universo narrativo de Aguinaldo Silva, nos reportamos a algumas discussões da geografia moderna, buscando conceituar, inicialmente, o *território*. De uma forma genérica, mas muito operante, temos o *território*, definido por Costa (2010, p. 221) como “uma construção (um processo e não um dado pronto) material (corpos agregados em interação simbólica e discursiva) e subjetiva (o caráter da agregação se estabelece pela negociação na objetividade da relação)”. Complementando essa definição Haesbaert (1997, p. 42) o definiu como “uma apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos”. Nesse sentido, a cidade representa, de modo geral, um *território* da norma, contudo, ao adentrarmos na complexidade de suas representações, percebemos um paradoxo entre norma e desvio, impelindo as pessoas a tentarem se adequar a padrões sociais estabelecidos ou a encontrarem espaços possíveis de inserção e vivência dos seus desejos diversos.

De acordo com Giddens (1993, p. 162-163) “a vida social moderna empobrece a ação individual, mas favorece a apropriação de novas possibilidades; ela é alienante, mas ao mesmo tempo, de maneira característica, os homens reagem contra as circunstâncias sociais que acham opressivas”. Constatamos assim que os indivíduos tendem a produzir, dentro da sociedade, ambientes urbanos capazes de promover associações ou a formação de espaços destinados à expressão das diferenças, culminando com a fragilização gradativa de uma pretensa norma social homogeneizante. Santos (2000), ao propor que a análise social do *território* deve ser definida pelo seu uso e não pela noção *de território* em si, reitera esse ponto de vista defendendo que:

Enquanto para os atores hegemônicos o território usado (o todo complexo de relações complementares e conflitantes) é um recurso de garantia de interesses particulares, para os atores hegemonzados trata-se de um abrigo, buscando constantemente se adaptar ao meio geográfico local, ao mesmo tempo em que recriam estratégias que garantam sua sobrevivência nos lugares (SANTOS, 2000, p. 12-13).

Isso implica o fato de que, no espaço urbano, formam-se territórios marcados pela diferença, portanto contrários a uma homogeneização plena, promovendo uma diversidade de relações interativas entre os sujeitos, embora com a predominância da ordem dos comportamentos e instituições dos padrões heteronormativos. No entanto, algumas das diferenciações que fragmentam o espaço social, gerando apropriações singulares ou variantes

desse *território*, bem como a repulsão ou a atração de grupos relacionais, reafirmam a idéia de que:

Os espaços públicos das cidades aparecem como espaços privilegiados das práticas sociais, na medida em que assumem papéis diferentes e socialmente diversificados. As práticas espaciais operam, portanto, verdadeiros processos de produção de territórios dentro do espaço urbano que lhe serve de suporte, dando-lhe um caráter diverso e dinâmico no espaço e tempo contemporâneo (CAMPOS, 2000, p. 32).

Diante do exposto acima, observamos que os sujeitos urbanos podem elaborar para si muitos *territórios* em seus trânsitos sociais. É a partir disto que Costa (2010) propôs o conceito de *microterritorializações*, definindo-as como apropriações efêmeras, sem limites rígidos e de forma fixa ou alternante, de parte do espaço para fins de convivência pacífica e identitária. Ainda para Costa (2010, p. 213) “As características das (*micro*)*territorializações* se constroem pelos tipos estéticos e comportamentais que as pessoas estabelecem ao conviverem ali, tais como a expressão da sexualidade, o tipo de vestimenta, a linguagem e outros pontos que definem as buscas afetivas e relacionais”. Como resultado desse processo, temos o surgimento de segregações e fronteiras de convivência no diversificado espaço urbano, como, por exemplo, as estabelecidas para os indivíduos de natureza homoerótica, que, conforme Goffman (1988), são forçados a cumprirem, em meios urbanos, um papel moral e funcional o qual diverge de seus reais sentimentos sobre si. Isso nos comprova uma incompatibilidade entre o espaço público normativo e homoerotismo, que produziu, inicialmente, formas singulares de uso do espaço citadino, nas quais:

Os desejos homoeróticos são estabelecidos a partir de sujeitos derivantes por entre o espaço público, ora em condições de pouca frequência populacional, em ruas mais escuras da noite, parque, praças e praias, ora justamente em lugares cuja concentração populacional é alta e nas quais as experiências homoeróticas se estabelecem nos cantos e recantos de forma camuflada e sutil [...] As derivas acabam se constituindo trajetos cujos encontros acabam sendo menos imprevisíveis [...] Certos lugares da cidade se tornam, em determinados horários, no dia e na noite, frequentados por sujeitos inclinados para o mesmo sexo. Muitos deles se transformam em verdadeiras orgias sexuais, como, por exemplo, em banheiros públicos, cuja territorialização se torna consolidada, porém não evidente [...] A noite e a boemia urbana acabam sendo contextos focados pelas práticas homoeróticas [...] Ao mesmo tempo que a permissividade é agradável e torna segura a liberdade afetiva desse indivíduo, ela também se apresenta perigosa em relação direta com outros transgressores [...] Atos de bandidagem se misturam com oportunismos lucrativos envolvidos com a sexualidade e homofobia, *tornando a deriva homoerótica* uma atividade necessária, em virtude a impossibilidade de visibilidade social dela, *mas muito insegura quanto à vida desses sujeitos* (COSTA, 2010, p. 25-26, grifo nosso).

Com o surgimento e ascensão de uma subcultura gay, pós- Stonewall (1969), tivemos, a partir da década de 70, uma convergência gradativa da *deriva homoerótica* para a *(micro) territorialização* representada, sobretudo, pela singularização de alguns espaços públicos e pela abertura de locais, como bares e boates, para onde convergiram indivíduos homoeróticos, movidos pela necessidade, segundo Costa (2010, p. 26), “de conversar, paquerar, divertir-se, procurar sexo e agregarem-se aqueles desconhecidos que possam ouvir e entender os dramas mútuos da vida”. Nessas novas formas de *territorialização*, as afetividades homoeróticas que, anteriormente, transgrediam o espaço público encontram uma liberdade para a expressão do seu desejo desviante em espaços fechados específicos já que “a fronteira entre a esfera pública e a esfera privada gera a possibilidade de caber no espaço público para uns [heterossexuais] e a obrigação de deixar uma parte da personalidade no espaço do privado para outros [homossexuais]” (ERIBON, 2008, p. 130).

Paralelamente a isso, desenvolveu-se todo um mercado voltado ao desejo homoerótico respaldado na emergência da *subcultura gay*, originada nos EUA e propalada para vários lugares do mundo, que, segundo Eribon (2008), foi geradora de novos modos de vida e de novas relações tanto para os indivíduos homossexuais como para os heterossexuais. As *(micro) territorializações homoeróticas* além de possibilitarem um livre trânsito de sujeitos em determinados locais, também elaboram segregações entre os próprios sujeitos orientados para o mesmo sexo, tendo em vista estabelecerem padrões de convivência espacial que vão desde limite de idade, nível cultural até o propósito do encontro. Nesse sentido, a *(micro) territorialização homoerótica* corresponde a interações de subjetividades com motivações e ações diferentes em uma dada espacialidade. E como um sujeito é capaz de negociar sua subjetividade homoafetiva, com o meio no qual está inserido, negando, afirmando ou enrustindo, percebemos que as *(micro) territorializações* assumem perspectivas diversas decorrentes das diferentes ações e interesses dos sujeitos, podendo se caracterizarem por um menor ou maior grau de abertura. Como exemplo disso, temos a *(micro) territorialização* das festas gays que:

Tendem a ser mais freqüentadas por gays. Isso era muito evidente até os anos 90, em muitas cidades brasileiras, onde nas boates gays só conviviam gays, no máximo algumas amigas de gays participavam das festas como convidadas. Os esclarecidos heterossexuais somente conviviam quando encenavam e agiam no papel de bofe [...] Esse fechamento gay (gueto) ocorre comumente hoje, embora as necessidades de experimentação relacional e estética presente na vida boêmia atual tendam a concentrar um maior número de sujeitos diferenciados em territorializações com propostas festivas e relacionais diferentes [...] Algumas festas apresentam-se, hoje, mais abertas ao convívio de expressões sexualidades múltiplas e abrigam um

hibridismo quanto aos propósitos eróticos e estéticos [...]. Enfim, estas territorializações homoeróticas podem se configurar como mais abertas ou mais fechadas ao exterior, sendo este exterior tudo aquilo que poderia divergir dos propósitos de interação homoafetivas (COSTA, 2010, p. 221).

A identidade dessas (*micro*) territorializações é definida, então, pela realização coletiva dos diferentes tipos de subjetividades homoeróticas, elaborando assim inúmeros modos de representações sociais desses múltiplos sujeitos homoafetivos e de suas interações nesse complexo espaço urbano. Compreender isso significa aprofundar, pensar e criticar visões e pensamentos arraigados sobre o homoerotismo, não apenas na sociedade, mas em suas expressões culturais como a literatura, uma vez que: “É inegável que os discursos literários foram, ao longo do tempo, discursos reversos, pois a um só tempo combateram a interdição de dizer, tentaram responder ao discurso homófobo e, para isso, com frequência integraram-no em sua própria iniciativa” (ERIBON, 2008, p. 231).

Para a elaboração dessa relação espaço e homoerotismo em *Memórias da Guerra*, utilizamos ainda dois outros conceitos relacionados a essa questão territorial, propostos por Haesbaert (2010), a partir das ideias de Deleuze e Guattari (1997): *desterritorialização* e *reterritorialização*.

Guattari e Rolnik (1996, p. 323), afirmaram que “um território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até se destruir”, ou seja, os indivíduos sociais podem ter seus territórios originais desfeitos durante o seu trânsito e sua vivência numa sociedade. Haesbaert (2010, p. 127) definiu então a *desterritorialização* como “o movimento pelo qual se abandona o território” e a *reterritorialização* como “o movimento de construção de um território” esclarecendo essas definições com o pensamento de Deleuze e Guattari (1996, p. 41) que afirma:

Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve entender a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento desterritorializado serve de territorialidade a outro que também perdeu a sua.

Esses dois processos, portanto, interligam-se, determinando, assim, que toda *desterritorialização* seja acompanhada de uma *reterritorialização* como comprova o exemplo de Deleuze (1987) segundo o qual, quando nos dizem que o humanóide tirou suas patas dianteiras da terra e que a mão era locomotora, percebemos que ao passar do chão para a

locomoção nas árvores e, posteriormente, para tornar-se um meio para segurar utensílios, a mão registrou um processo de desterritorialização e reterritorialização.

Relacionando esses conceitos da geografia contemporânea com o viés de nossa pesquisa, constatamos que as interfaces estabelecidas entre espaço e homoerotismo, na narrativa em questão, apresentam-se marcadas por características divergentes daquelas percebidas na obra estudada no capítulo anterior. Adversamente ao contexto do século XVII, evidenciado *No País das Sombras*, no qual os personagens Antônio Bentes e Pedro Ramalho duplamente outsiders (pela sua condição de degredados e pelo fato de serem sodomitas), em *Memórias da Guerra*, temos um recorte de várias subjetividades homoafetivas, inseridas nas décadas de 60, 70 e 80 do século XX, vivenciando seus dramas e conflitos, em espacialidades alicerçadas por uma subcultura gay e pelos diversos processos de subjetivação homoerótica advindos das mudanças da percepção do desejo homoerótico pelos indivíduos homoafetivos e pela própria sociedade. Eribon (2008, p. 185) reafirma essa idéia argumentando que:

Foram as experiências históricas, culturais e socialmente situadas, bem como os conflitos abertos e os jogos entre o poder e a resistência que produziram os sujeitos e as subjetividades homossexuais e foram esses sujeitos e essas subjetividades que abriram a história de que somos herdeiros.

Assim, verificamos, ao longo do percurso espaço-temporal e histórico, uma transmutação do sodomita, invertido, perverso e louco em indivíduos homoafetivos. Atualmente, eles transitam, derivam ou se microterritorializam, socialmente, com a finalidade de negociarem suas formas de expressão e de interação homoerótica, bem como a sua convivência e sobrevivência numa sociedade heteronormativa. Em *Memórias da Guerra*, encontramos diversas subjetividades homoeróticas e as microterritorializações, por elas estabelecidas, como o *Cinema Íris*, a rua e o quarto de noiva de Ótima, além de outras espacialidades propícias à deriva sexual e à possibilidade de encontros homoafetivos, como o quarto de hotel, a birosca, a prisão, o Bar do Grego e o Cabaré Chantecler.

Dentre os inúmeros espaços construídos pela influência incisiva de uma subcultura gay, o cinema de “pegação” foi um dos mais representativos. Na narrativa, o *Cinema Íris*, construção do início do século, em estilo *art-nouveau*, freqüentada, em seus primeiros anos de funcionamento, pela refinada elite carioca, representa, no final da década de 60, uma microterritorialização fixa destinada a encontros sexuais rápidos para indivíduos homoeróticos. No banheiro dessa espacialidade, o narrador-personagem experimentou um

intenso sentimento de *desterritorialização*, uma vez que não manifestava ainda uma plena consciência do seu desejo homoerótico. Esse espaço revelou uma negação da subjetividade inconscientemente sentida, mas em processo de afirmação. As sensações de ojeriza, náusea e repúdio sentidas pelo narrador-personagem, no ambiente do cinema, revelaram um indivíduo *desterritorializado* em relação àquela espacialidade, sobretudo ao próprio desejo, conforme vemos em:

Os três mictórios eram usados ao mesmo tempo por seis, oito dez pessoas que se manipulavam friamente, que se olhavam e se apalpavam e se examinavam com uma tranqüilidade e uma curiosidade quase científica [...] Foi só aí que eu senti pela primeira vez o odor dos banheiros do Cinema Íris [...] Era cheiro de cadáver, de morte [...] Enquanto o mal-estar, a náusea, começava a crescer dentro de mim [...] eu tentava inutilmente desviar da incrível cena (MG, 1986, p. 18-19).

A visualização da prática homoerótica coletiva, na espacialidade do cinema, gerou, inicialmente, no narrador-protagonista, o sentimento de ser um duplo estrangeiro ou um *outsider* naquela realidade já que, por desconhecer sua subjetividade diferenciada, sentiu-se incomodado e agredido no espaço em que transitava. Contudo, essa impressão apenas reforça a idéia de que: “O outsider não tem certeza de quem ele é. Ele encontrou um “eu”, mas este não é o seu verdadeiro “eu”. Sua maior preocupação é a de encontrar o caminho de volta a si mesmo. Assim definimos seu objetivo” (WILSON, 1985, p. 145).

Segundo Kristeva (1994, p. 47-48) “o estrangeiro lança ao grupo e a si mesmo um desafio que poucos estão aptos a aceitar: desafio de violência: Não sou como você”. Todavia esse duplo sentimento de estrangeiro desfez-se, nas demais narrativas da obra desencadeando um sentimento de extremo conforto do narrador-personagem com sua condição de sujeito homoerótico. Somente na espacialidade do cinema é que o personagem gravita em torno do querer/desejar aquilo que repudia/nega, caracterizando em si, também, a perspectiva do estrangeiro freudiano. Superado esse momento de choque e autonegação, o narrador-personagem não manifestou mais conflitos ou questionamentos sobre sua subjetividade homoerótica. Nas espacialidades da Lapa, principalmente na *birosca*, o protagonista teve a liberdade para concretizar seus desejos sem culpas ou dilemas. O ambiente degradante e sórdido da *bira*, com todos os demais marginalizados (bandidos, prostitutas e traficantes) propiciaram uma possibilidade de *reterritorialização* para o narrador-personagem que abandonou seu duplo papel de estrangeiro, tornando-se um *outsider* apenas por conta de sua condição homoerótica assumida conscientemente, sem reservas.

Em outras espacialidades da narrativa, como a *prisão*, o narrador-protagonista subvertendo a norma social heterocêntrica vigente, namorou seu amante Adolfo, no pátio da penitenciária, sem que as outras pessoas presentes, na espacialidade do pátio da prisão, manifestassem atitudes homofóbicas ou inibidoras desta demonstração pública de relacionamento homoerótico, conforme observamos em: “A gente ficava lá nos dias de visita, juntinhos num banco. Eu sentindo o cheiro azedo de seu uniforme de zuarte, *namorando abertamente sem que os outros presos ou suas mulheres, ou suas crianças ou as visitas, ou os guardas dessem à mínima*” (MG, 1986, p. 23-24, grifo nosso).

O momento da visita em um presídio embora compatível com certa noção de liberdade, não contempla ou não condiz com expressões explícitas de homoafetividade, devido à predominância de indivíduos heterossexuais nesse espaço, sendo assim quando destacamos acima, as expressões *namorando abertamente* e *sem que os outros dessem à mínima*, evidenciamos, uma espacialização representativa de liberdade e tolerância a manifestações do desejo homoerótico, embora incompatível com a realidade do *espaço da ordem* no qual está inserida.

A espacialidade da *rua*, além de um local de trânsito constante dos indivíduos homoeróticos, presentes nas narrativas que compõem *Memórias da Guerra*, caracterizou-se por uma ambivalência espacial, uma vez que durante o dia está associada aos padrões comportamentais da norma dominante e, à noite, representa um território livre de oferta de prazer e expressão de desejos homoeróticos, funcionando como uma microterritorialização gestadora de relacionamentos efêmeros e transgressores. Ao revelar o mundo dos michês, das travestis e das transexuais o narrador-personagem apresentou a *rua* como o espaço que materializa a oferta do mercado do sexo, constituindo-se uma vitrine para quem busca o prazer:

- Aí ele para o carro e fica olhando pra mim. Aí eu chego perto dele e digo, “vamos fazer um filhinho, neném?” Aí pego no pau dele. Está lá bem encolhidinho. Boto a cabeça dentro do carro e deixo ele pegar no meu peito. O pau começa a crescer e eu digo pra ele que tem um hotel pertinho. “Você quer ir bem? Quer gozar gostoso, quer, amor?” Aí ele bota o pau pra fora. Pensa que eu vou ficar tarada. Imagine, uma coisinha assim... aí eu digo “que pirocona enorme”! E pronto: ganhei o cara! *A gente vai pro hotel* (MG, 1986, p. 116, grifo nosso).

Conforme percebemos acima, a *rua* constitui-se um espaço que conduz a outras espacialidades onde são concretizadas as ações sexuais de caráter homoerótico. O *hotel* é outro espaço que, em determinados momentos, se microterritorializa para que a prática homoafetiva aconteça. A *espacialidade aberta da rua* converge à *espacialidade fechada do hotel*, uma vez

que e expressão desse tipo de subjetividade tende, em sua maioria, a ser restrita a lugares fechados, pois de acordo com Eribon (2008, p. 130) “a estrutura do espaço público é uma estrutura móvel e movente que se reproduz em cada momento da vida cotidiana e que tem por efeito excluir a homossexualidade de toda cena pública”.

Em determinadas partes narrativas, notamos que *a rua* reverbera o discurso opressor e autoritário da norma heterocêntrica dominante, reforçando a intolerância e o preconceito contra os sujeitos homoeroticamente inclinados, como comprova a passagem:

Ir até o comércio do outro lado, no centro da cidade, era como uma perigosa aventura, uma incursão *ao território inimigo*. Eu com o meu corpo estranho, meu ar ambíguo, a caminhar em meio àquelas pessoas e a *ouvir seus protestos*. Que horror, meu Deus! [...] Os homens saíam das lojas para insultar-me, as crianças gritavam enquanto eu passava e *aos terríveis insultos respondia com meu silencioso escárnio* (MG, 1986, p. 145, grifo nosso).

A *rua*, vista como *território inimigo*, onde o indivíduo homoerótico, no período diurno, pode *ouvir protestos e terríveis insultos*, silencia o marginalizado, instaurando no tecido urbano uma negação da alteridade. No entanto, na terceira e última parte da obra (“O Amor Grego”), a *rua*, frequentemente barulhenta e democrática no seu regime noturno, abriu passagem para o desfile triunfal de Lina e Cristo de mãos dadas, em direção à pensão onde consumaram seu desejo:

Muitos, naquela noite, *assistiram* à nossa passagem triunfal. Cristo não largou minha mão em nenhum momento, nas três ruas que atravessamos. *Friamente ignorou os olhares dos que nos viram passar* [...] Chegamos afinal à escadaria da pensão onde, eu sabia, lá em cima, Ótima estaria à espera [...] Subimos aos tropeços e nossos corpos, ao se tocarem nos degraus, emitiam perigosas centelhas que ofuscavam a pequena multidão que se juntara para nos ver subir. Quem teve *o privilégio de nos ver passar* certamente nos identificou *como amantes* (MG, 1986, p. 158, grifo nosso)

O excerto acima, através das expressões *muitos assistiram, nos viram passar, friamente ignorou os olhares* e *o privilégio de nos ver como amantes* nos revelou a altivez dos sujeitos homoafetivos, que tomados pela força do desejo, concentraram a atenção de todos os presentes na espacialidade da *rua*, assumindo, ainda que de modo efêmero, o centro da cena social que, na maior parte das vezes, os invisibiliza ou os discrimina de forma massificada por sua transgressão ao código hegemônico dominante.

O *Bar do Grego* e o *Cabaré Chantecler* tiveram uma funcionalidade bem definida na expressão do desejo homoerótico dos protagonistas. Enquanto o primeiro funcionou com um

espaço de sedução, decorrente do enamoramento instantâneo de Lina pelo marinheiro grego, o segundo deu continuidade ao processo de sedução, constituindo-se também num *espaço de carnavalização*, tendo em vista ser Lina a artista maior do cabaré. Nessa espacialidade, o princípio do carnaval promoveu uma troca simbólica dos papéis, fazendo com que um indivíduo homoerótico pobre fosse, por alguns minutos apoteóticos, uma travesti reconhecida e aplaudida pelas pessoas presentes. A mulher, nessa espacialização, é relegada a um papel secundário sendo somente a prostituta, enquanto Lina, por outro lado, além de prostituir-se, ganhou projeção pelos seus dons artísticos, legitimando-se como a melhor escolha para o marinheiro:

Quando a voz de Manolo anunciou *La cantante de fama internacional* e a luz dourada derramou-se como uma cascata sobre mim, eu já o vira. Cristo Xantopoulos estava na primeira mesa do lado esquerdo com o companheiro e duas mulheres [...] E nos olhos dele eu vi, pela primeira vez refletida a minha figura, prestes a morrer afogada num mar esverdeado [...] No Chantecler, naquela noite, não houve mais ninguém além dele. E a ele eu dirigi a minha voz tão cheia de emoção e sentimento que todos, a certa altura, estavam claramente à beira do choro. *La noche em que me quieras*, eu sussurrava e a mensagem ia direto ao seu cérebro, resvalando em seu coração impenetrável [...] Havia um momento, na canção, em que o pianista dedilhava meio ao acaso enquanto eu declamava [...] Os olhos de Cristo lançaram duas labaredas em minha direção e eu senti meu vestido prateado desfazer-se em pó. Ele me avaliou da peruca *platinum-blonde* aos sapatos de salto acrílico (MG, 1986, p. 133-134, grifos do autor).

O *bar* e o *cabaré*, por serem espacialidades fechadas e localizadas na zona boêmia, rompem a normatização do sistema hegemônico, permitindo que as alteridades tenham um fluxo interno contínuo e livre de preconceito. Não podemos, porém, identificá-las como *microterritorializações* exclusivamente *homoeróticas*, mas como um entre-lugar em que diferenças podem ser negociadas ou traduzidas. O *cabaré* era um espaço em que pessoas apreciavam uma das manifestações mais expressivas da subcultura gay: o show de travestis²⁰. Esses shows, marcados por uma glamourização e performatização da beleza feminina pelo travesti, mascaravam muito dos dramas implícitos nessa forma de subjetividade homoerótica: “Cindida entre o exagero da afetividade e a festa das aparências, o brilho da noite e a solidão dos quartos, o êxtase da música e a violência do cotidiano, a máscara e o corpo marcado, a alegria e a melancolia. É o ser de um mundo simulacral” (LOPES, 1997, p. 98).

Semelhante ao *cabaré*, a espacialidade da *rua*, ainda que em proporções e modos diferentes, torna-se um elemento difusor de traços subculturais gays tais como as formas de

²⁰ Para Green (2000, p.403) “ Os shows de travestis nos clubes gays, que se tornaram tão populares na segunda metade da década de 1960, promoveram a mística da sedução do homem vestido de mulher e a curiosidade de como deveria ser transar com um travesti”.

vestimenta, o gosto musical e a linguagem peculiar utilizada pelas travestis e por outros tipos de sujeitos homoeróticos que nela transitam ou permanecem quando por eles está microterritorializada. O espaço da *rua*, mesmo quando não *microterritorializado* por indivíduos homoafetivos, aparece em várias passagens narrativas, como um *espaço de reflexão e purificação emocional* do protagonista:

Pensei, enquanto tentava sair da *interminável rua escura*, em três, quatro anos antes, quando chegara ali, disposto a olhar de frente o meu futuro [...] E houvera um dia ainda , em que eu poderia ter recuado se quisesse, voltando para casa de onde haviam me expulsado por excessivos escândalos [...] Sim, *eu fora um menino* e, de repente, um dia, já não sabia mais o que era e então precisei fugir [...] Eu estava ali, *aqueles sobrados sujos, suas torres mortiças* eram como os dedos de Deus cujo filho eu já amava. E nada mais tinha sentido se era tanta a certeza. Desemboquei *numa rua melhor iluminada*, aquela dos bares [...] Tropeçando nos restos de músicas que vinham ao mesmo tempo de todos os bares, *eu, a subitamente proscrita* (MG, 1986, p. 137-138, grifo nosso).

Conforme a passagem acima evidencia, o personagem, ao transitar por uma *interminável rua escura*, mergulha num turbilhão de sentimentos referentes aos seus dramas de sujeito homoafetivo (*eu fora um menino*). Marcada pela escuridão, a *rua* é o palco de um mergulho interior do personagem, em busca de lembranças obscuras e respostas para o seu presente. Ele então projeta nos espaços vistos algumas de suas sensações interiores como o aviltamento em relação a si mesmo (*aqueles sobrados sujos, suas torres mortiças*). À medida que vai se estabelecendo uma consciência mais apurada do personagem sobre sua realidade (*eu, a subitamente proscrita*), a *rua* fica *melhor iluminada* fornecendo-nos uma espacialidade mais harmônica.

Os *quartos da pensão de Ótima*, dois últimos espaços analisados, são bastante significativos e imprescindíveis para a finalização desta análise. Ambos são espacialidades de Ótima, a travesti dona da pensão, contudo esses espaços ligam-se, diretamente, aos rumos tomados pelas vidas dos protagonistas. O *primeiro quarto* correspondente ao local habitado por Ótima funciona como um *espaço de amor materno*, tendo em vista ser nele que muitas manifestações altruístas acontecem. Todas as previsões dos búzios feitas por Ótima, inclusive as relacionadas à Lina e ao seu amor, aconteceram nessa espacialidade, detentora de um imenso acolhimento personificado em sua dona, que além do instinto maternal possuía uma visão crítica muito elaborada do sistema que promovia a segregação das diferenças:

Amparou-me com os braços finos e reparei que ele usava um ridículo vestido branco de noite [...] Levantei-me, ele me levou para dentro e não resisti, porque sabia que a

ele eu poderia me entregar. Sim, em algum tempo remoto ele ganhara esse apelido, Ótima, talvez por isso, por funcionar como uma espécie de mãe para os desvalidos [...] Seus braços finos conduziram-me até a janela. Nós nos debruçamos juntos e lá embaixo, como numa vertigem, divisamos os carros, as pessoas, o eco das vozes. Ótima falava:

- Você sairá daqui sem que eu precise lhe dizer. Você pode ficar também, mas não será nunca como os outros e sofrerá até a morte [...] Noites e noites eu me debrucei aqui, procurando uma explicação para tudo. *Sabe a zona existe e é igual ao resto da cidade. Um sistema que tem um único objetivo: humilhar e esmagar as pessoas. Do outro lado, os bem comportados e honrados trabalhadores são igualmente esmagados como nós, só que de modo mais mesquinho* [...] Esse rio que separa os dois mundos é apenas uma ilusão. *Estamos todos, eles e nós, do mesmo lado errado* (MG, 1986, p. 141-142)

Comprovamos em Ótima, além da recorrência da figura materna, existente também em Tália de *No País das Sombras*, uma densa compreensão da realidade brutal na qual ela e todos os outros, dentro ou fora da zona, estão inseridos. Contudo é uma consciência desprovida de ação. Ao retomarmos o *quarto de noiva* como *espaço de proteção*, concluímos que esta espacialidade, no momento final da narrativa, ao ser incendiado por Ótima, provocando a morte dos amantes, transmuta-se em *espaço de perpetuação do prazer* para a travesti Lina.

O *quarto de noiva de Ótima*, cedido generosamente aos amantes, era um espaço preparado há muitos anos para um encontro amoroso que nunca aconteceu. A descrição dessa espacialidade, carregada de detalhes que remetem à pureza, à virgindade e delicadeza, contrasta com o tom de amoralidade e luxúria predominante naquela zona de prostituição:

Era um quarto de noiva. Uma seda roçara realmente meu rosto, era uma *cortina imaculadamente branca* [...] Os *espelhos* eram todos *virgens*, como *alvos os lençóis* da antiga cama de ferro. Nas paredes o incrível papel rosa e azul sobreviveram absurdamente aos muitos anos (MG, 1986, p. 150, grifo nosso).

Através da observação dos elementos *cortina imaculadamente branca*, *espelhos virgens* e *alvos lençóis* percebemos uma atmosfera marcadamente sensível e feminina, bem como a reiteração e reprodução de um modelo que retoma a prática romantizada das mulheres e do papel exercido por elas de acordo com a norma. Isso denuncia o fato, defendido por Eribon (2008), de que o inconsciente homossexual é estruturado conforme as regras da linguagem heterossexual.

Constituindo-se como a *microterritorialização homoerótica* mais efêmera da narrativa, encontramos o *quarto de noiva* assumindo a condição de *espaço de Eros e Tântatos*, pois, ao mesmo tempo em que espacializa a consumação do desejo entre os amantes também é a espacialidade onde os mesmos encontram a morte através do fogo ateadado por Ótima.

Amor e morte fundem-se assim num mesmo espaço, engendrando outra forma de simbologia para esse espaço: *o espaço de libertação*. Tal idéia é comprovada pelas últimas palavras de Ótima:

- Depois do que lhe aconteceu você quer voltar a ver a luz do dia? E para quê? Lembra como era sua vida antes desse intervalo dessa noite. E sabe como será depois? Você quer viver quinhentos anos, como eu a esperar sempre, a farejar o ar em busca das coisas a que não tem direito até ficar como eu? [...] Você é diferente, você pode perceber o quanto é importante ficar aí dentro e queimar até o fim. Por que então, você terá apenas essa noite e nada mais virá depois para diminuí-la (MG, 1986, p. 165).

A sensação de libertação defendida por Ótima em seu discurso final é comprovada pelo narrador- protagonista ao constatar a própria morte:

A última visão que tive antes de morrer foi a do meu próprio corpo pairando além das chamas e da fumaça, flutuando no alto. Embaixo, na rua, uma multidão atormentada se comprimia em torno do sobrado incendiado [...] Onde eu estava era tudo tranqüilo e frio. *Eu pairava acima de tudo*, finalmente, *subia cada vez mais alto, a zona ficava para trás* (MG, 1986, p. 167).

Podemos inferir então que, ao transcender a materialidade do espaço que por tantos anos abrigou a sua transgressão, a protagonista se abstraiu da realidade que o marginalizara anteriormente, transmitindo um sentimento de serenidade e libertação, decorrentes da certeza da saída do *espaço de segregação da zona (a zona ficava para trás)* e da anulação de todas as diferenças que o impeliram a uma vida de isolamento, sofrimento e discriminação

Apresentando espacialidades abertas e fechadas, mas com o predomínio dessas últimas, a narrativa *Memórias da Guerra* evidenciou uma diversidade de sujeitos homoeróticos detentores de territórios ou microterritórios negociadores de expressão de alteridades, antes, totalmente desterritorializadas e sequer nominadas ou identificadas no complexo tecido urbano das cidades. Em espaços de subversão de valores morais hegemônicos, observamos o surgimento de novas práticas e de novos processos de subjetivação cada vez mais híbridos, responsáveis por um redimensionamento de territórios e pela articulação de novas formas relações e interações sociais.

Os espaços nessa narrativa apesar de não invisibilizarem totalmente o sujeito homoafetivo, uma vez que na maior parte do tempo ele está em destaque, demonstram uma intensa segregação, relegando muitos desses sujeitos a espacialidades marcadas pela sordidez, pela miséria e pela degradação física e moral. Constatamos Aguinaldo Silva reinterpreta certos espaços socioculturais, a partir de um olhar esquadrinhador e crítico, surpreendendo-

nos, ao posicionar, no centro da cena, personagens do submundo das sexualidades, colocando-as como protagonistas de experiências homoeróticas, frente aos valores dominantes, em espaços onde se descortinam imagens diversificadas relacionadas ao desejo homoerótico, promovendo, através dos contínuos processos de *desterritorialização* e *reterritorialização*, a inserção dos indivíduos homoeroticamente inclinados num entre-lugar, entendido como um lugar intervalar ou zona de contato ou de fronteira onde o hibridismo de relações se faz presente resignificando todas as experiências e intersubjetividades homoeróticas.

No próximo capítulo, faremos um estudo de *Lábios que beije* (1992), última obra selecionada para o corpus dessa pesquisa, bem como estabeleceremos todas as interrelações existentes entre as narrativas estudadas. Questões relacionadas ao narrador, à interligação e o encadeamento das ações narrativas dessas obras e a relação do espaço com as subjetividades homoeróticas na produção de Aguinaldo Silva encontrarão uma maior discussão no capítulo seguinte.

4 DOS LÁBIOS, DOS BEIJOS E DO AMOR HOMOERÓTICO: um romance na Lapa

Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos

(José Saramago)

No presente capítulo, realizamos o estudo da última narrativa de Aguinaldo Silva selecionada para o corpus dessa pesquisa, a saber, *Lábios que beije* (1992), bem como estabelecemos as conexões existentes entre esta obra e as demais estudadas nos capítulos anteriores, não somente no que concerne à temática central, a relação espaço e homoerotismo, como também às questões secundárias relacionadas ao processo de narração e interligação dos fatos narrativos verificados no curso das três narrativas.

Lábios que beije apresenta o mesmo narrador anônimo e jornalista de *No País das Sombras* (1978) e de *Memórias da Guerra* (1986) e uma estrutura narrativa romanesca na qual, além de fatos novos narrados, surgem algumas outras ações ou certos personagens descritos ou citados, de modo superficial, nas duas narrativas analisadas anteriormente. Não bastasse isso, ela fornece inúmeros subsídios para que o estudo do espaço e a relação deste com o homoerotismo, tão patente no universo desse autor, possam ser discutidos de uma maneira mais detalhada, dada a quantidade de referências, espaços e subjetividades homoafetivas visibilizadas no percurso narrativo. Questões como os processos de subjetivação e *microterritorialização homoeróticas*, a expansão de uma subcultura gay, os modos como os indivíduos homoafetivos transitam, ocupam e expressam seus desejos nos espaços de uma sociedade heteronormativa e o entre-lugar desses sujeitos são evidenciados de uma maneira multifacetada de modo a refletir uma imagem homoerótica multiforme e plural com a percepção dos vários elementos pertinentes a esses indivíduos discriminados pela norma social.

Os referenciais teóricos de que nos utilizamos para abordar essa discussão centram-se em Augé (2005), Bhabha (1998), Borges (2009), Costa (2010), Eribon (2008), Giddens (1993), Haesbaert (2010), Simmel (2008).

Com essa narrativa de Aguinaldo Silva, culminamos a análise de uma parte da escrita homoerótica do autor em pauta, na qual se imbricam, segundo Garcia (2004, p. 258), “experiências homoeróticas, realidade da cultura brasileira e aspectos ficcionais e circunstâncias criadas pelo testemunho do autor”. Agregado a tudo isso há a inserção desses

elementos e imagens homoeróticas em espacialidades que ora subvertem, ora reforçam o discurso excludente do padrão heteronormativo.

4.1 Revivendo a Lapa, os beijos e o romance

Definida, em seu prefácio, pelo jornalista Geraldo Mayrink, como “um desfile de arrepiar de malandros, travestis, policiais e prostitutas”, a obra *Lábios que beije* (1992), cujo subtítulo é o *Romance da Lapa*, trouxe ao cenário literário dos anos noventa uma narrativa homoerótica em que o universo dos indivíduos homoafetivos e marginalizados é devassado, exibindo-nos subjetividades diversas e suas formas de representação do desejo homoerótico, através de cenas e imagens que revelam humanidade, humor, lirismo e uma verdade decorrente da tênue linha entre ficção e realidade.

Narrada em primeira pessoa por um personagem homoafetivo, identificado apenas como “escritora”, a narrativa propõe-se a contar a história de Débora, a bicha que voava, travesti-cafetina detentora de muita projeção e respeito na região da Lapa, zona boêmia da cidade do Rio de Janeiro. Contudo, ao longo da narração, percebe-se que a história contada não é a de Débora, cuja verdade pouco se conhece, mas sim do amor vivenciado entre o narrador-personagem e o malandro alcunhado de Alemão da Lapa. Paralelamente a esse drama central, entrecruzam-se histórias de personagens diversos como ladrões, prostitutas, drogados e outros excluídos do sistema, cujos dramas intensificam as situações e imagens pertinentes ao universo homoafetivo dos protagonistas.

Dividida em dezessete partes, com subtítulos que sugerem acontecimentos, *Lábios que beije* possui um narrador-personagem que iniciou sua narrativa apresentando Débora, a bicha que voava, bem como narrando a razão pela qual ele fora parar no boêmio bairro da Lapa:

Foi Débora, a bicha que voava, quem me falou pela primeira vez do Alemão da Lapa. Eu estava no seu quarto, sentado na ponta mais extrema da cama que mais parecia um navio em ruínas, a suportar suas repentinas mudanças de humor [...] Débora era famosa e respeitada na Lapa não apenas por sua sempre inacreditável capacidade de voar, mas também por ser a mais temida de todas as bichas boa de briga daquela meia dúzia de quarteirões [...] A essa altura os que me conhecem de outros carnavais devem estar se perguntando o que fazia eu, a escritora, em tão estranho ambiente. Por isso é preciso que antes de continuar eu explique como fui parar na Lapa. Em 1968 larguei a coluna que fazia no jornal carioca *Última Hora*.

Pedi demissão porque, um pouco impressionado com aquelas coisas do tipo *California Dreams*, tão em voga na época, *queria ser livre não manter qualquer compromisso com o sistema* (LQB²¹, 1992, p. 11-16, grifo nosso).

Figura reverenciada e marcante na trajetória do narrador-personagem e de todas as outras pessoas que habitavam a Lapa, *Débora, a bicha que voava, famosa e respeitada não apenas por sua sempre inacreditável de voar*, representa para Garcia (2004, p. 263) “uma figura paradoxal e metamórfica, símbolo da rainha-mãe, que se reinveste do gozo sarcástico numa escrita carnavalizada”. Presente em todos os momentos da passagem do narrador-personagem pela Lapa, ela constituiu-se uma presença atuante nos conflitos e processos de subjetivação vividos pelo mesmo. Na parte final do excerto acima, por exemplo, constatamos existir, no narrador-personagem, uma intrínseca identificação com a ideologia do “desbunde”, movimento verificado no Rio de Janeiro, durante o período da ditadura militar pós-64, segundo o qual:

Alguém desbundava justamente quando mandava às favas, sob a aparência de irresponsabilidade, os compromissos com a direita e com a esquerda militarizada, na época dos anos 70, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não-partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou homossexualidade (então recatadamente denominada de androginia) (TREVISAN, 2002, p. 284).

No caso do narrador-jornalista, ele optou por aprofundar as descobertas concernentes à expressão do seu desejo homoerótico. Dando continuidade a esse propósito, acabou por vivenciar, no banheiro do Cinema Íris, uma experiência estarrecedora, no primeiro momento e reveladora posteriormente, descrita em detalhes, anteriormente, no texto *Nas matinês do Cinema Íris*, pertencente ao livro *Memórias da Guerra*. Isso caracteriza a ocorrência de diálogos internos ao universo narrativo do autor. Essa narrativa, retomada novamente em *Lábios que beijei*, foi ampliada e à cena da passagem pelo cinema foram acrescentadas as ações referentes à saída desse lugar perturbador que culminaram com o encontro do narrador-protagonista com o Alemão da Lapa. Ao sair desnortado do cinema, onde observara homens entregando-se, avidamente, aos seus desejos homoeróticos de uma maneira animalesca e grupal, o narrador-protagonista foi salvo de um atropelamento pelo conhecido malandro da Lapa.

²¹ Abreviação para designar a obra *Lábios que beijei* (1992)

Após o salvamento, a “escritora” deu início a um conturbado relacionamento homoafetivo com o Alemão, que foi responsável por grandes mudanças na sua vida e na sua maneira de administrar os sentimentos:

Agora que tanto tempo passou, hesito em afirmar que os dois anos que vivi com o Alemão tenham sido um verdadeiro inferno. Ao contrário, embora muitas vezes pensasse, enquanto estávamos juntos, que só a morte seria melhor que aquela vida, hoje, vendo tudo o que aconteceu entre nós, já filtrado pela lembrança, me sinto quase pronto para concluir que, embora ainda não seja capaz de dizer que fui feliz com ele, pois se o fizesse estaria subvertendo demais o conceito de felicidade, pelo menos devo reconhecer que, sem ele, minha vida teria sido bem menor. E menor deve ter aqui o sentido de menos vivida. O que o Alemão me trouxe de experiências eu não teria obtido se seguisse sem ele por caminhos menos tortuosos e sofridos (LQB, 1992, p. 37).

À medida que sua história de amor com o Alemão da Lapa desenvolveu-se, a “escritora”, um jovem jornalista nordestino de apenas 22 anos, vivenciou uma empreitada, plena de perigos e transgressões, pelo submundo carioca das décadas de 60 e 70. Enquanto experimentava as delícias e dores de uma subjetividade homoafetiva em desenvolvimento, o narrador-personagem transitou por espacialidades degradantes e sórdidas como biroskas, bordéis populares e prisões, tentando viver o seu sentimento amoroso em plenitude como notamos em:

Eu mesmo tinha minhas fantasias e ser o favorito do mais durão de todos os malandros da Lapa era sem dúvida uma delas. É claro que o próprio Alemão da Lapa também se sentia orgulhoso de merecer a atenção de um assim chamado intelectual [...] Pouco importava que no fundo eu soubesse o quanto ele era frágil, que percebesse quão fugaz seria a sua trajetória de estrela. Eu o tinha comigo, naquele instante, quando ele era ainda o maior. Não sei que mecanismos levam duas pessoas ao amor, mas, se é que existem, o orgulho é um deles. Por isso posso dizer que naquela época já nos amávamos. Por isso vivemos dois anos juntos, embora grande parte desse período ele tenha ficado preso e, finalmente, também tenha ido parar na prisão (LQB, 1992, p. 57-58).

Muitas das idas à prisão foram visitas feitas ao Alemão enquanto este respondia por pequenos delitos, contudo o narrador-jornalista adentrou, uma vez, a Penitenciária da Ilha das Flores como preso acusado de um crime político que jamais cometera. Por conta de um prefácio, intitulado “*A guerrilha não acabou*”, que fizera para um livro de Victor Alegria denominado *Diário de Che Guevara*, a “escritora” ficou incomunicável por 70 dias nessa prisão para presos políticos. Após conseguir provar sua inocência, foi libertado e resolveu reorganizar sua vida profissional e pessoal. Para isso retomou sua carreira como jornalista,

providenciou uma nova libertação para o Alemão, que se encontrara preso, e, em um sobrado no bairro de Santa Teresa, tentou continuar sua história de vida ao lado do seu amante, assumindo uma postura mais responsável e organizada:

Não foi durante os meus dias de isolamento na Ilha das Flores que decidi sair da Lapa levando o Alemão comigo [...] A idéia me veio quando liguei para a redação do jornal O Globo e soube que não só o meu *emprego* fora *preservado*, como o salário referente aos 70 dias do meu desaparecimento estava depositado no banco, junto com o 13º salário, o que me tornava o feliz proprietário da maior bolada a que eu tivera acesso nos últimos 4 anos. Era *dinheiro suficiente para começar vida nova* [...] era essa *a mudança que ocorreria* em mim. Fora acometido de um agudo senso de ridículo, descobrira o *quanto era idiota a vida que nos últimos anos eu levava*. *Viver à margem do sistema, ser livre, mas como?* Se acabávamos dependendo da boa vontade dos que faziam parte do sistema até para filar um cigarro? (LQB, 1992, p. 121-122, grifo nosso).

O *emprego preservado* e o *dinheiro suficiente para começar uma vida nova* foram responsáveis pela *mudança* de perspectiva *que ocorreria* no narrador-personagem, impelindo-o a reverter sua condição de marginalidade frente ao sistema excludente e subalternizante. Ao constatar o *quanto era idiota a vida que levava nos últimos anos*, ele questiona a noção de liberdade propalada pelos desviantes da norma social (*Viver à margem do sistema, ser livre, mas como?*), redimensionando seu papel de cidadão e sujeito homoafetivo. Concomitante à mudança de vida do narrador-jornalista, ocorreu a transformação gradativa do bairro da Lapa, decorrente do processo de reurbanização ao qual ele foi submetido nos anos 70. Assim, as mudanças ocorridas na vida do protagonista foram acompanhadas pela destruição de ruas e outros espaços que compunham uma das partes da região boêmia destinada aos inúmeros excluídos do sistema vigente. Toda modernização do bairro foi acompanhada de um processo de higienização, responsável pela expulsão de prostitutas, bandidos e de subjetividades homoafetivas para bairros cariocas adjacentes à Lapa, como a Cinelândia:

Tudo aconteceu enquanto eu cuidava de tirar o Alemão da cadeia primeiro e depois quando eu mesmo fui preso [...] Assim no dia em que eu saíra da Ilha das Flores, eu mal tinha tempo de retirado sobrado o que me restava antes que os tratores e as marretas chegassem. Consegui fazê-lo porque um dos editores de O Globo, Henrique Weltman, acabara de desocupar um apartamento em Santa Teresa e, ao saber que fora libertado, e não tinha onde morar, resolveu me passar a chave em vez de entregá-la ao proprietário [...] Era mais um passo em direção à vida nova, ainda com o Alemão, pelo qual tanto eu ansiava [...] Assim saí da Lapa, assim escapei e 15 dias depois de minha mudança, as marretas afinal chegaram [...] Mais do que a idiotia do urbanismo, era a moral cristã que sitiava a Lapa, eram os ranços da sociedade patriarcal-burguesa. Fora esta a causa da nossa desgraça e queda (LQB, 1992, p. 117-118).

A narração dos fatos referentes ao relacionamento da “escritora” com o Alemão é também entrecortada por fragmentos de histórias de Débora, “a rainha de todos os excluídos” e de outras subjetividades homoafetivas como a travesti-cabeleireira Daniela, grande amiga do narrador-personagem, a bichete, gay efeminado e anônimo que rivalizava com o protagonista pelo amor do Alemão, além de travestis como Vera Regina, secretária de Débora, e Jacqueline Du Bois. Esses fragmentos, ao passo que quebraram a linearidade da narração dos eventos centrais da trama, contribuíram para elaborar imagens desconcertantes e cruas do submundo habitado pelo narrador-personagem. Débora era a personificação da resistência fascinante que concedia aos seus protegidos o valioso poder de seu cuidado e de sua proteção. Mesmo assim, com o passar do tempo, a saída da Lapa constituiu-se para o narrador-personagem a única oportunidade de gerir livremente sua vida afetiva e profissional sem interferências alheias. No entanto, o Alemão jamais se desvencilhou dos seus antigos vícios, voltando constantemente à Lapa, a fim de cometer outros delitos e transgressões que lhes renderam outros problemas com a Justiça. Depois de comprovar o envolvimento do Alemão com tráfico de entorpecentes e de quase ser morto por um dos cúmplices dele, o narrador-personagem decidiu expulsar de vez o amante de seu apartamento e de sua convivência diária:

Fui até o chaveiro cujos serviços já utilizara, quando precisei retirar, de modo clandestino, os meus trastes seqüestrados no sobrado na Lapa [...] Conveci-o a ir comigo de táxi até o apartamento em Santa Tereza. Fez o que lhe pedi: trocou a fechadura da porta por outra, de ferrolho reforçado, acrescentando um cadeado. Assim, de modo nada simbólico, eu fechava a minha porta para o Alemão [...] Quem quer tenha tentado se descartar de um amante desesperado e insistente terá apenas vaga idéia da pressão que tive de suportar: o meu não era um amante comum, era o Alemão de todas as bocas [...] Sabia que pelo menos durante algumas semanas sequer poderia vê-lo. Era a única maneira de resistir à dor quase física que sua ausência me provocava. Eu me sentia como um viciado de quem tivesse tirado a sua droga, passava as noites, trincado, pensando nele, procurando, a cada instante, saídas que resultassem em nossa reconciliação. A duras penas me descartava de todas, precisava resistir! (LQB, 1992, p. 189-191).

Esse ato do narrador-protagonista resultou em ameaças e perseguições por parte do Alemão que, inconformado com o fim do relacionamento, levou o seu desejo de vingança às últimas conseqüências, quase a ponto de matar o seu amante:

- Vou fazer da tua vida um inferno, não vou te dar um minuto de sossego!
- E eu te boto na cadeia outra vez, pois lá é o teu lugar!

- Filho da puta! – gritou de novo. Me abri todo contigo, fui todinho teu, tudo isso que a gente viveu junto. A gente foi longe demais!
 - Pode ter sido longe demais pra você. Agora, pra mim, acho que até já esqueci. Não sei bem o que ocorreu a seguir. Me vi já no chão, o rosto a apenas alguns centímetros da fogueira, enquanto o Alemão de joelhos sobre mim, apertava o meu pescoço com as duas mãos e gritava sem que eu pudesse ouvi-lo [...] Daniela com o pressentimento de que o encontro talvez acabasse em tragédia, tratara de providenciar pessoas que pudessem me socorrer: eram dois rapazes conhecidos nossos, mudos e halterofilistas, que tiveram que usar toda a força dos seus músculos para fazer com que o Alemão soltasse o meu pescoço [...] De pé, diante do Alemão, agora dominado, berrei: *Acabou, acabou, me deixe em paz!* (LQB, 1992, p. 200-201, grifo do autor).

Após essa desesperada demonstração de passionalidade do Alemão, a “escritora” contou com o apoio dos seus pais, que passaram a morar em seu apartamento por alguns meses, na tentativa de neutralizar outras possíveis ações ensandecidas do grande transgressor da Lapa. Depois de uma conversa séria com o pai do narrador-protagonista, Alemão empreendeu uma tentativa fracassada de suicídio, jogando-se com um carro do alto do Mirante Santa Marta. Recuperado dos ferimentos, o Alemão desapareceu da Lapa e do Rio de Janeiro deixando subtendido que voltara para o seu estado de origem, o Paraná, permitindo assim que o narrador-personagem retomasse a sua vida, conforme constatamos em:

Já se tinham passado seis meses. Aos poucos eu criara uma nova rotina facilitada pelo fato de que depois da conversa com o meu pai, o Alemão nunca mais me procurou [...] As notícias sobre ele eram cada vez mais raras [...] Alguém me disse, afinal, que ele viajara para o Paraná (LQB, 1992, p. 206).

No entanto, antes de abandonar, definitivamente, a vida do narrador-protagonista, o Alemão ainda reapareceu uma vez no Rio do Janeiro, onde reencontrou o narrador-jornalista vivenciando um novo relacionamento. Ao constatar o real fim da situação amorosa, Alemão desapareceu sem deixar notícias:

Não sei quanto tempo ele permaneceu na cidade. Meses depois alguém me disse que partira não se sabia para onde, ao volante de um caminhão com o qual na véspera se exibira pela Cinelândia. Foi a última notícia que eu ou alguém que o conhecera no Rio teve do Alemão da Lapa (LQB, 1992, p. 208).

Constatado o desaparecimento do Alemão da Lapa, a narrativa é encerrada com um reencontro do narrador-protagonista com um senhor bem vestido e elegante que, possivelmente, seria Débora numa forma masculina:

Na rua, molhado até os ossos, tentava conseguir um táxi, quando de repente um deles parou diante de mim e dele desceu alguém: um senhor, elegantemente, vestido de paletó e gravata, cabelos curtos bem penteados, uma pasta de executivo na mão [...] Eu o reconheci quando ele me olhou:

- Débora!-exclamei, extasiado. Quase me ajoelhei aos seus pés, como diante de uma rainha. Apenas me aproximei e, sem conseguir esconder a emoção, perguntei:

- Será que você não está me reconhecendo? Da Lapa, eu escrevia, a gente era amigo, e...

[...] – Acho que o senhor está me confundindo com alguém [...] Nunca morei no Rio. Na verdade sou de São Paulo, estou aqui de passagem, a negócios. Se o senhor me der licença...

Afastou-se dois passos, dando o assunto por encerrado [...] Não que tivesse me enganado, um dia ele fora Débora, sim. Mas ela resolvera mudar [...] Por um instante permaneci na chuva, a observar com adoração nostálgica quem um dia fora a monarca de todos os caídos. Ah, Débora quase me reaproximei, a implorar pelas benesses do seu reconhecimento. Percebi que seria em vão, pois para ele eu não existia mais. Continuou lá, impávido. E eu retirei-me da cena de vez (LQB, 1992, p. 209-211).

Observamos, assim, que a narrativa *Lábios que beije* foi iniciada e finalizada com a figura de Débora, embora no excerto acima, correspondente ao final, tenhamos a personagem inicial descaracterizada da sua forma transgressora, ativa, glamorosa e representada de uma maneira plenamente identificada com valores tradicionais e heteronormativos. O narrador-personagem encerrou sua narração expressando sua nostalgia e saudade por aquela que fora não somente sua melhor amiga e referência, na sua passagem pela Lapa, mas também a mais completa imagem da resistência ao sistema dominante e segregador que impelia para a periferia e para a invisibilidade todos os desviantes da norma social estabelecida.

4.2 Topoanálise dos lábios: interpretando os espaços dos beijos

Ambientada no bairro boêmio da Lapa das décadas de 60 e 70, a narrativa *Lábios que beije* apresenta um labirinto urbano constituído de lugares diversos onde se destacam indivíduos homoeróticos, com seus medos, buscas, anseios e descobertas, associados à fragmentação e à ruína das sociabilidades geradas pela cidade moderna que se manifesta, segundo Paz (1984, p. 191), como “o lugar da experiência de ser estranho no mundo, de estar sob o signo da precariedade”. Os heróis são agora os marginais e excluídos que experimentam uma visibilidade ainda que distorcida socialmente.

Na obra analisada, temos o Rio de Janeiro, representado pelos labirintos do bairro boêmio da Lapa, funcionando como o *macroespaço principal*. Composto esse espaço ilustrado na narrativa, encontramos *vários microespaços* significativos o que caracteriza uma *politopia narrativa*. Sendo o espaço físico desse bairro a referência para o desenvolvimento

da maioria dos fios narrativos relacionados aos personagens centrais e secundários, percebemos uma Lapa que ultrapassa a mera função figurativa, constituindo-se um espaço propiciador de ações e fatos relevantes para os personagens, bem como um lugar de projeção de sentimentos vividos pelos mesmos. Microcosmo com leis próprias e realidades pautadas por valores sociais destoantes do sistema hegemônico, a Lapa é vista como um celeiro de marginalizados e expatriados da norma social vigente a qual isola ou ignora aqueles que divergem dos seus padrões normativos, sobretudo se forem indivíduos pobres e de orientação homoafetiva, já que: “A sociedade burguesa não consegue pensar esses indivíduos marginalizados senão reduzindo-os artificialmente a coletividades, isto é, considerando-os única e exclusivamente a partir do ponto de vista de sua negatividade frente à norma social” (BARCELLOS, 2000, p. 22).

Nela os personagens centrais, detentores de uma condição homoafetiva, interagem com outras personagens, também excluídas dos padrões sociais, como prostitutas, malandros e bandidos, viabilizando a caracterização da Lapa como um território à margem da totalidade do Rio de Janeiro revelador de um poder e de um discurso próprios, alicerçados em parâmetros divergentes daqueles apregoados pela discursividade canônica. Apesar de outros bairros como a Cinelândia e Santa Tereza serem citados e servirem, esporadicamente, de local de trânsito ou ações para as algumas personagens, é na Lapa onde tudo é definido. Com efeito, a escolha e a descrição de espacialidades reais da capital carioca feitas na narrativa, servem não apenas para situar ações e trajetórias das personagens, mas também para ampliar significações narrativas, explorar mais precisamente subjetividades, demonstrar mais claramente outros discursos, além de conferir um caráter mais real às ações narradas.

Diversos são os espaços componentes desse microcosmo literário. Alguns são detentores de uma funcionalidade menor e outros possuem uma funcionalidade imprescindível para o desencadeamento de ações narrativas. Quanto ao primeiro caso, temos espacialidades como o *Bar Indígena*, o *Bar Sete Portas*, o *Bar Amarelinho* e a *redação do Jornal O Globo* que aparecem, em momentos pouco relevantes da narrativa, servindo de cenários, na maioria das vezes, a encontros furtivos e descontraídos (bares) ou para salientar o trabalho do narrador-personagem como jornalista (redação do jornal). No segundo caso, porém, temos *espacialidades, abertas e fechadas*, decisivas aos processos de subjetivação evidenciados pelo protagonista e pelos demais personagens dentre as quais destacamos: a *casa de Débora* que funciona como *suadouro* (bordel onde ocorrem furtos), *as ruas da Lapa*, *as biroskas* ou *biras* (quartos de aluguel em hotéis populares), *o sobrado*, *o Cinema Íris*, o

sobrado da” escritora”, o presídio Frei Caneca e a prisão da Ilha das Flores os quais excedem sua funcionalidade de cenário, agregando em sua representação outras possibilidades e relevâncias como precipitação de ações do enredo, expressão de emoções vivenciadas pelos personagens, estabelecimento de contrastes e reprodução de discursos condizentes ou discordantes da norma dominante.

Apesar de ter sido o *Bar Indígena* o local do primeiro contato entre o narrador-personagem e Débora, observamos que o encontro entre esses personagens somente se concretiza na *casa da travesti*. Foi a partir de uma visita feita à *casa de Débora*, pelo narrador-protagonista, que nasceu a amizade entre eles e que foram deflagradas algumas das ações narrativas mais substanciais da trama. O *quarto de Débora* era, especificamente, o lugar mais significativo dessa espacialidade, uma vez que nele ela conversava e discutia decisões relevantes para as vidas dos seus protegidos. Localizado no *terceiro andar* de um sobrado, o *quarto*, além de marcar espacialmente a localização de Débora em relação aos demais freqüentadores da Lapa, assume uma significação marcante ao constituir-se o local no qual ela demonstra o seu poder de liderança e resistência aos seus admiradores e inimigos. Marcado pela degradação física, o *quarto* reflete a condição de penúria de sua dona através de uma série de aspectos denunciadores da miséria na qual a mesma está inserida, ao mesmo tempo em que contrasta com a autoridade e o domínio exercido por ela no âmbito da marginalidade da Lapa, como percebemos em:

Estávamos num quarto de altas paredes e *teto esburacado*. No meio ficava a cama enorme, com um *espelho* todo entalhado e já *meio roído* pelos cupins. Os *lençóis* que a forravam *sempre revoltos tinham uma cor que denunciava que não eram trocados há pelo menos um mês*. Num canto, um armário com a porta de metal fechada a cadeado onde Débora amalhava as drogas que enriqueciam seu tesouro. E numa das paredes a janela. Uma *cortina de plástico* disfarçava, com seus florões azuis, o *buraco* através do qual Débora arremetia, quando se mostrava disposta a atender os policiais que invadiam sua casa sempre com o mesmo objetivo (“vai, veado, vai”, eles imploravam): vê-la voar [...] Débora era famosa e respeitada na Lapa não apenas por sua sempre inacreditável capacidade de voar, mas também por ser a mais temida de todas as bichas boas de briga [...] Eu estava ali na qualidade humilde súdito de uma *rainha cheia de cicatrizes* e apenas para distraí-la [...] Quem ousaria discordar de uma *monarca vampira* que conhece e aprecia como ninguém o gosto e a textura do sangue? (LQB, 1992, p. 13-14, grifo nosso).

As expressões *teto esburacado*, *espelho meio roído pelos cupins*, *lençóis revoltos*, *cortina de plástico* e *buraco* revestem o quarto de Débora de pobreza material. Com a predominância do *gradiente sensorial da visão* a espacialidade teve sua degradação material reforçada a partir dos elementos deteriorados e desgastados presentes na cena, servindo ainda

para projetar a decadência moral de Débora. Concomitante a isso, temos também, no excerto acima, uma espacialidade física decadente que contrasta com uma elaboração espacial alegórica na qual Débora, através de sua projeção no meio social em que convive, assume um papel simbólico de *rainha* ou *monarca* dos excluídos, conferindo ao espaço do seu domínio uma imagem de reino habitado pelos degredados do sistema.

O *quarto de Débora*, em relação ao narrador-personagem, alterna *relações de topofobia* e *topopatia*. Nos momentos em que o protagonista tem o seu relacionamento com o Alemão da Lapa analisado e discutido por Débora, essa espacialidade assume um caráter negativo, despertando no narrador-jornalista sentimentos de medo e inquietação e transformando-se então num *espaço de repressão* do amor vivenciado, o que caracteriza *uma relação topofóbica*, conforme constatamos em:

- Você ficou doida ou o quê, me diga?

Respondi o óbvio, que nada do que ele porventura me tirasse significaria grande perda. E Débora, num tom em que senti apenas uma leve ironia, atacou outra vez:

-Nem teu coração? [...] Conheço pelo menos meia dúzia de pessoas que já enlouqueceram por ele, isso sem falar nas mulheres [...] Você pensa que é mais inteligente do que as outras, mas também vai se dar mal [...] É claro que não tenho nada a ver com isso, nem sei porque estou aqui te dando conselhos. Agora se você está mesmo a fim de continuar com *aquela merda* e *se foder*, depois não diga que eu não te avisei (LQB, 1992, p. 42-43, grifo nosso).

As intervenções de Débora na vida sentimental do narrador-personagem e suas análises práticas e racionais sobre os perigos da relação afetiva deste conferem ao espaço uma atmosfera de repressão e choque de realidade para o narrador. Expressões faladas por Débora como *aquela merda*, referindo-se ao Alemão, bem como *se foder*, relacionado ao possível resultado da história, desencadearam no protagonista, por meio do *gradiente sensorial da audição* uma *topofobia*. No entanto, *a espacialidade do quarto de Débora*, em determinados momentos, propiciou o estabelecimento de *relações topofílicas* advindas de manifestações de acentuada amizade e extremado altruísmo praticados pela cafetina em prol do narrador-personagem:

Mas foi Débora quem chorou. No instante seguinte já se ajoelhara ao meu lado, me recolhera aos seus braços, me absolvendo de qualquer culpa [...] E enquanto eu regredia nos seus braços até me tomar a criança que tanto queria ser naquele momento ela me contou o que acontecera [...] O Alemão, depois de bater em outro carro, tentou fugir a pé e foi baleado várias vezes pelos policiais [...] Débora entendeu, o que lhe proporcionou uma oportunidade única de demonstrar de forma cabal e definitiva até que ponto chegava o desprendimento de uma rainha. Foi ao

armário onde amalhava as drogas que eram seu tesouro, tirou a chave do pescoço, abriu-o, cascavilhou à procura de alguma coisa que devia estar esquecida há muito tempo, até que finalmente deu um grito de triunfo e se voltou para mim com alguns papéis encardidos e amarfanhados nas mãos [...] Estendeu-me os papéis e vi, estarrecido, que era a escritura de *um terreno em Arraial do Cabo* cujo proprietário era Antônio Gildásio do Amaral (o verdadeiro nome de Débora). Era só achar o advogado certo, explicou. O terreno *serviria como pagamento*. Bastava providenciar a papelada que ela assinaria, transferindo-o para o nome dele [...] Peguei a escritura e beijei a mão que ela me estendeu (LQB, 1992, p. 84-86, grifo nosso).

A generosidade de Débora em desfazer-se de um de seus poucos bens materiais, *um terreno em Arraial do Cabo*, que *serviria como pagamento* para o advogado que trataria de tirar o amante do amigo da prisão, revelou-nos uma espacialidade que, embora situada numa zona de subversão e miséria, mostrou-se contrastante com a expressão dos sentimentos altruístas de Débora, uma vez que, para uma grande parcela dos inseridos na norma social, os indivíduos desviantes são desprovidos de valores morais e virtudes. Ainda nessa espacialidade são verificadas *relações topofílicas*, decorrentes de ações tais como evasão espacial pelo uso de drogas (sensações físicas), a prática de sexo (gozo) e, principalmente, dos saltos acrobáticos empreendidos pela travesti-cafetina, através da janela do quarto, para livrar-se das perseguições policiais:

Numa certa madrugada, invadiram o sobrado de repente. *No terceiro andar*, após prenderem as bichas, prostitutas e alguns dos infelizes clientes, encurralaram Débora contra a tal janela que se escancarava como uma espécie de dramática boca de cena no fundo. Trepada sobre o parapeito, a repetir, desordenadamente, o tique nervoso que as picadas faziam surgir no canto da boca, anunciou aos policiais incrédulos: - Eu pulo!

Um deles respondeu com desprezo:

- *Pula, veado*, que assim você poupa o trabalho da gente lavar o flagrante. Vai se esborrachar todinha no chão.

Naquele momento cabia a Débora, a guardiã de todas as seringas, provar que não. Foi por isso que *o impossível aconteceu: ela arremeteu em direção à janela e se lançou nos ares. Seu corpo, como se tivesse molas, foi cair de pé bem no meio da rua, 30 metros abaixo, após descrever uma curva mortal sobre a copa de uma árvore*. Antes que os policiais pudessem perceber o que de fato acontecera, Débora caminhou tranqüila até a esquina mais próxima e desapareceu. Desde então o suadouro da Rua Frei Caneca passou a ser invadido pelo menos uma vez por semana, por soldados que sempre cumpriam o mesmo ritual: prendiam bichas, prostitutas e clientes, encurralavam Débora e *finalmente viam, entre respeitosos e maravilhados, o vôo impossível em direção ao asfalto*. As bichas e mulheres, já enfileiradas à porta do camburão, *coroavam tudo com uma apoteótica salva de palmas*, que Débora, antes de dobrar a esquina, agradecia. Nos seus melhores dias dava um adeus com a mão para os policiais que, aturdidos, permaneciam debruçados lá no alto, nas janelas do terceiro andar (LQB, 1992, p. 26-27, grifo nosso).

Na passagem comprobatória acima, percebemos uma *relação topofílica* que transcende o personagem Débora, prolongando-se aos seus sectários e admiradores. Os saltos

praticados por ela estabeleciam uma sensação de prazer partilhada por todos aqueles que, como Débora, transgrediam a norma social hegemônica excludente. A parte da espacialidade correspondente à *janela do quarto (no terceiro andar)*, marcada por uma *coordenada espacial de verticalidade (alto/baixo)*, tornava-se, assim, nos momentos dos saltos de Débora, em *um espaço de evasão*, promotor de trocas simbólicas que, através do artifício da carnavalização, conferia ao espaço de transgressão um fascínio decorrente da inversão de papéis sociais que subvertiam a ordem hegemônica, tornando o lado desviante mais sedutor do que o da norma. Os saltos empreendidos por Débora, do *terceiro andar* do seu sobrado, para fugir da polícia, demonstram, categoricamente, essa possibilidade, uma vez que:

A veneração que os submissos tem pela grande estrela está no requinte e na capacidade físico-anatômica de pular da janela para escapar do vexame e de ser presa e levada pelo camburão [...] É como se a plasticidade do salto espetacular de Débora, a patrona dos infelizes, eliminasse, subitamente, com a lírica de uma Fada Morgana, o incômodo do cheiro corrosivo da marginalidade (GARCIA, 2004, p. 265-267).

Outro microespaço significativo para essa *topoanálise* é o *Cinema Íris*. Representada, inicialmente, em *Memórias da Guerra* essa espacialidade foi retomada, de maneira mais ampla, na narrativa em questão, engendrando outras possibilidades para o narrador-protagonista, dentre elas o primeiro encontro com o Alemão da Lapa. Ambientado em uma atmosfera decadente e degradante, que em nada lembrava a imponência de um cinema de elite do início do século XX, o *Cinema Íris* tornara-se um cinema de pegação para homens. Nessa espacialidade, o narrador-personagem, ainda imaturo em sua condição homoafetiva, vivenciou um momento de confronto e estarrecimento em relação à própria condição ao assistir homens diversos mantendo relações sexuais de uma maneira animalesca nos banheiros dessa espacialidade. Percebido, a priori, pelo narrador-protagonista, através do *gradiente sensorial do tato*, esse espaço constituiu-se *um espaço de revelação* para o mesmo, uma vez que para Borges (2009, p. 180) “através do tato percebemos um mundo além da nossa imaginação”. A percepção do espaço por meio do toque físico, que caracteriza uma vivência cinestésica, forneceu ao protagonista as primeiras impressões daquele universo no qual adentrara:

Dentro da sala de projeção [...] ao tentar me acostumar com a escuridão, *tateando com as pontas dos dedos a cortina* que cobria a parede dos fundos, tive *a primeira surpresa*: por trás do tecido, *sob o toque dos meus dedos*, uma súbita movimentação

indicava que ali, escondidas entre a cortina e a parede, havia duas, três, quatro, cinco, talvez uma dezena de pessoas amontoadas umas contra as outras (LQB, 1992, p. 30).

O *gradiente sensorial do tato*, representado no excerto acima pelas expressões *tateando com as pontas dos dedos a cortina e sob os toques dos meus dedos*, introduz o personagem-narrador em sua *primeira surpresa*, além de o conduzir à experimentação de uma sequência de percepções sensoriais no interior desta espacialidade, que vão se juntar às relacionadas ao sentido do *olfato*, conforme vemos no trecho abaixo:

Subi os dois degraus que me pareceram o pátio do próprio inferno e, no último deles, divisei com esforço, através de ondas de fumaça de cigarros, o banheiro do Cinema Íris [...] *A fumaça, os sons, a luz amarelada*, os rostos impassíveis das pessoas, tudo me assustou demais [...] Aturdido, avancei dois passos [...] Foi aí que senti *o odor dos banheiros* do Cinema Íris. Só sentira um cheiro igual uma vez antes, no necrotério do Recife [...] Avancei, ultrapassei a barreira esfumada e fétida das duas primeiras portas e cheguei afinal à roda de curiosos que, amontoados diante da última, assistiam ao espetáculo impossível: as calças nos tomoselos dois homens se roçavam um contra o outro [...] Enquanto o mal-estar, *a náusea* começava a crescer dentro de mim, eu tentava desviar os olhos da cena [...] Quando fiz o caminho de volta em direção à sala de espera, depois que a porteira lavou o *meu rosto sujo de vômito* [...] *Eu dizia a mim mesmo que jamais seria o mesmo* (LQB, 1992, p. 31-32).

Os *gradientes sensoriais da visão, audição, olfato e paladar* descritos, sequenciadamente, pelos elementos *fumaça, sons, odor dos banheiros e náusea* representaram a finalização da percepção da espacialidade pelo narrador-personagem. A intensidade gradativa das sensações expressas elaboraram uma interação negativa do personagem com o meio, caracterizando uma *relação*, acentuadamente, *topofóbica* de repulsa (*meu rosto sujo de vômito*) a fatos ocorridos que remetem, diretamente, à sua condição instável de indivíduo homoafetivo, conferindo àquele lugar o valor de *espaço de constatação*, já que a negação inicial do protagonista é seguida da comprovação de algo sobre sua condição de indivíduo a partir daquele momento: *eu dizia a mim mesmo que jamais seria o mesmo*.

Dando continuidade à análise dos espaços da narrativa, encontramos a *birosca* ou *bira*, também conhecida como *quarto-gaveta*. Servindo como moradia, ao narrador-personagem, durante o seu primeiro ano de permanência na Lapa, essa espacialidade representou a estagnação material e moral do protagonista na sua fase de “desbunde” e auto-descoberta naquele bairro:

Queria ser livre, não manter qualquer tipo de compromisso com o sistema [...] Tive que ir morar na bira. A bira de birasca: *o quarto-gaveta, uma cama terminando num guarda-roupa, uma porta pela qual só se entrava de rastros e um buraco fechado com grades de arame chamado respiradouro* [...] *Os lençóis cheiravam a baratas que deviam ter morrido pelo menos há dez anos* e traziam impressas as marcas de muitos que tinham dormido ali antes de mim, pagando os míseros cruzeiros [...] Era lá que se instalavam alguns imigrantes, os bandidos baratos, os michês e os amantes de poucos recursos [...] *Eu já tinha um amante*. Alguém com quem cruzara eventualmente nos corredores, que acabara por dormir comigo e se aproximara de mim mais do que era recomendável aos moradores do lugar. Era gaúcho e se chamava Adolfo (LQB, 1992, p. 17-19).

O *quarto-gaveta*, assim como toda a *bira*, apesar do aspecto degradante e sórdido, não despertou no narrador-personagem reações impactantes ou repulsivas. Ao contrário disso, evidenciou *uma relação topofílica*, já que lhe favoreceu o processo de subjetivação homoafetiva, fornecendo-lhe uma compreensão mais ampla sobre a sua subjetividade desviante, tornando-o personagem ativo desse submundo e proporcionando-lhe interações e experiências concretas marcadas por um desejo sem culpas ou conflitos interiores (*Eu já tinha um amante*). Os quatro anos seguintes em que permaneceu na Lapa, o narrador-personagem residiu em *um sobrado* alugado em frente à *bira*, no qual viveu os conturbados momentos de sua história amorosa com o Alemão. Nessa espacialidade, *as relações topofílicas* foram reiteradas, culminando com a intensificação de uma prática homoafetiva, representada, a partir desse momento, não somente pela saciedade do desejo carnal, como o ocorrido na *bira*, mas pela existência de um complexo e denso vínculo emocional entre o narrador-protagonista e seu parceiro. Inicialmente, esta espacialidade assumiu o caráter de *espaço de êxtase*, senão vejamos:

Ele me levou para a cama e me amou. Jurou que me desejara desde o primeiro dia e que ficaria comigo para sempre, porque fora só pra isso que nascera: para ser meu. Pela primeira vez em uma semana, ele não mergulhou no sono profundo, ao contrário sequer dormiu. Ficamos os dois, na cama, e continuamos até o amanhecer, sem que conseguíssemos estancar o desejo que sentíamos um pelo outro. E ainda continuamos na manhã seguinte e lá ficaríamos muito mais, se o cansaço e a fome finalmente não prevalecessem sobre a ânsia de ser um do outro [...] a paixão não tinha sido apenas o começo, ela ia durar. Com intervalos para comermos [...] ficamos na cama durante quatro dias (LQB, 1992, p. 41-42)

No entanto, rapidamente, essa espacialidade de gozo e harmonia passou a ser caracterizada por *relações topofóbicas*, advindas da inconstância do Alemão neste local, que gerava, no narrador-protagonista, sentimentos de ansiedade, tristeza e incerteza, gerando uma desestabilidade contínua e um desgaste irreversível à relação dos amantes:

O Alemão mudou-se para o sobrado da Lapa onde eu morava sem que lhe fizesse nenhum convite [...] ele aparecia nas horas mais impróprias, após sumir por alguns dias, ou até semanas, sempre se comportando com se tivesse saído apenas algumas horas antes. Em geral cada uma dessas vindas era motivada por um embate mais duro qualquer que ele enfrentara em sua vida difícil: quando não estava ferido, aparecia de ressaca ou abatido por conta de alguma sessão de drogas. Não me explicava sua ausência nem o que o trouxera. Simplesmente se deixava ficar. E dormia [...] até que sentia em forma outra vez, e então se achava no dever de retribuir o que eu fizera *me dando seu amor* [...] Sem certeza de que o queria vivendo comigo em definitivo, aos poucos comecei a me acostumar com as visitas, até que cheguei a *sentir falta* e a ansiar por elas (LQB, 1992, p. 45-46).

A alternância de prazer (*me dando seu amor*) e falta (*cheguei a sentir falta*), decorrente, respectivamente, da presença e da ausência do Alemão no *sobrado*, funcionou como um indício da instabilidade da relação entre o narrador-personagem e o seu amante. As ausências do Alemão serviram ainda para reforçar a desconfiança do protagonista em relação à prática de atos ilícitos pelo transgressor da Lapa, bem como para conduzi-lo a outra espacialidade: *a prisão*.

Quanto à *espacialidade da prisão*, espaço associado à manutenção *da ordem* e à repressão aos desvios da lei, a narrativa a representou a partir de duas perspectivas distintas e alternantes: como *espaço de tolerância* e como *espaço de reprodução do discurso hegemônico*. Na primeira possibilidade, encontramos *um espaço de tolerância a alteridades*, ainda que definido por certas questões de poder local, onde as manifestações explícitas ou implícitas de amor e desejo homoafetivo são toleradas e até protegidas, conforme percebemos em:

Não parou de me olhar, enquanto atravessava o pátio, até chegar ao banco de madeira em que me sentara, no canto mais recolhido e onde calculei que logo chegaria a sombra do muro muito alto. *Quando afinal se sentou ao meu lado e me beijou, indiferente ao que pudessem dizer ou pensar os outros presos e suas visitas* [...] *Foi quando, o pátio já cheio de visitas e presos, o Alemão fez um sinal para um grupo destes, com os quais eu soube depois ele se enturmara. Os presos se colocaram de modo estratégico diante do banheiro dos homens e o Alemão me convidou para ir até lá. No cubículo, enquanto ouvíamos os sussurros, lamentos e imprecações dos outros presos e suas visitas, alguns suficientemente perto para que escutássemos através das paredes finas até o som de suas respirações, tentamos de um jeito sôfrego demais, compensar o tempo perdido. De todos os lugares insólitos onde já fiz amor, o banheiro masculino no pátio de visitas do presídio da rua Frei Caneca, no Rio, não foi o mais estranho, mas foi o mais pleno de significados. Um cordão de gente solidária nos protegia e a estranheza que o fato de sermos dois homens pudesse causar fora sumariamente banida. O que contava era a riqueza do nosso desejo. Quando saímos, banhados de suor transfigurados pelo esforço, o cordão de presos se abriu à nossa passagem. Vi que ninguém nos olhou nem fez qualquer comentário. Até os guardas nas guaritas, se perceberam alguma coisa*

acharam melhor se fingirem de mortos Assim voltamos ao nosso lugar de antes, agora à sombra (LQB, 1992, p. 159-160, grifo nosso)

No excerto acima, o *Presídio da Frei Caneca*, onde o Alemão encontrava-se preso, tem sua função original de cerceamento da liberdade individual, temporariamente subvertida, constituindo-se uma espacialidade facilitadora da expressão transgressora do desejo homoafetivo. O *gradiente sensorial da visão*, inicialmente destacado, foi sendo substituído, gradativamente, pelo *gradiente sensorial da audição*, comprovando assim a invisibilização dos amantes por parte daqueles que o rodeavam e por eles próprios: *No cubículo enquanto ouvíamos sussurros, lamentos*. Percebemos que a manifestação homoafetiva do beijo foi explícita e aceita, contudo o ato de consumação do prazer dos amantes, embora tolerado, foi praticado em um *cubículo*, protegido por uma parede de presos que os invisibilizou, deixando predominar nessa espacialidade somente as sensações auditivas alheias. O ato consumado permaneceu implícito e ignorado até mesmo pelos policiais que, na perspectiva do narrador-protagonista, *acharam melhor se fingirem de mortos*. Embora relegados a uma espacialidade restrita e degradante como um *banheiro de prisão*, percebemos uma *relação topofílica* dos amantes com aquele lugar, já que o prazer que os uniu era o fator mais relevante da situação. O *gradiente sensorial do tato* (*banhados de suor*) indicou o momento de finalização do prazer, do êxtase alcançado pelos amantes numa invisibilidade espacial que é reiterada pela volta dos mesmos à *sombra* próxima ao muro, cuja significação transcende a materialidade, assumindo e personificando a cegueira social para com esse tipo de relação afetivo-sexual.

Uma segunda perspectiva da espacialidade da *prisão*, apreendida nessa narrativa, remete-nos à *Prisão da Ilha das Flores* na qual o narrador-personagem esteve como preso político, embora injustamente, segundo suas justificativas, durante setenta dias. Diferentemente da tolerância vivenciada nos momentos em que visitou o Alemão no *Presídio da Rua Frei Caneca*, o narrador-personagem deparou-se, ao adentrar na *prisão* para presos políticos, com um dos mais execráveis atos de violência contra o humano: o preconceito. Desde o primeiro momento, o protagonista estabeleceu com essa espacialidade da *prisão* política uma *relação topofóbica*, decorrente da discriminação sofrida por conta de sua orientação sexual, como ilustra a passagem abaixo:

Vi, escrito numa tabuleta, que era o presídio da Ilha das Flores, em cujo pavilhão feminino fui inicialmente encerrado. Alguém seria capaz de adivinhar por quê? [...] Na minha primeira manhã na ilha, uma mulher que varria o corredor, prisioneira como eu, aproximou-se da cela e perguntou:

- Companheiro, quem é você?

Respondi com um aflito monólogo de cinco minutos durante o qual falei sempre de forma muito peculiar. E ouvi claramente quando a presa política, após me escutar e já falando com outra, murmurou:

- Você não vai acreditar! *É bicha!*

Ao que a outra respondeu indignada:

- *E ele vai ficar aqui, do nosso lado?*

Talvez porque tenham feito a mesma pergunta indignada aos carcereiros, pouco depois repararam o engano e me transferiram para uma cela da ala masculina, onde ficaria incomunicável por 45 dias. Mas como ficar incomunicável 45 dias por causa de um simples prefácio? Essa pergunta eu também fiz até chegar à resposta: estava incomunicável na Ilha das Flores e, portanto cuidadosamente isolado, não porque fosse autor de um perigoso e subversivo texto, mas *porque era homossexual* (LQB, 1992, p. 97-98, grifo nosso)

O diálogo mantido entre as presas políticas, a partir da percepção de que o narrador-personagem era um sujeito homoafetivo, denunciou, incisivamente, através *do gradiente sensorial da audição*, o estabelecimento do preconceito sexual, materializado, nesse espaço, pelo uso do termo *bicha* e pela aversão à possibilidade de permanecerem no mesmo lugar que um indivíduo homoeroticamente inclinado. Não bastasse isso, a demonstração das mulheres abriu espaço a uma prática homofóbica na qual o narrador-personagem foi isolado dos demais presos numa cela, não por ser um subversivo político perigoso, *mas porque era homossexual*. É interessante observarmos que os presos políticos da Ilha das Flores eram para o sistema social vigente, indivíduos que desafiaram uma norma e, portanto transgressores, porém esses mesmos sujeitos segregaram outros desviantes, valendo-se de formas preconceituosas e violentas de desrespeito às alteridades, funcionando dessa maneira como *um espaço de reprodução do discurso heterocêntrico* equivocados.

A homofobia, expressa na *espacialidade da prisão*, através de falas ofensivas, isolamentos forçados e piadas grosseiras, revelaram uma inquietação desconcertante daqueles que representavam a ordem e a moral heterossexista em relação à subjetividade homoafetiva do narrador-personagem:

Como só havia dois chuveiros no pavilhão masculino, todos os dias, depois que os outros prisioneiros já haviam tomado o banho coletivo, dois fuzileiros, devidamente paramentados com suas metralhadoras, escoltavam a mim e a Jean Marc para o banho durante o qual, diariamente, *um deles repetia a mesma piadinha infame*:

- *Vocês podem fazer qualquer coisa aí, debaixo do chuveiro, qualquer coisa. Só não podem falar um com o outro [...]*

No 46º dia de prisão afinal me tiraram da incomunicabilidade. Todas as combinações alquímicas devem ter sido tentadas antes pelos meus carcereiros, até que descobrissem em que cela coletiva o meu inquietante homossexualismo faria menos efeito [...] *Lembro-me de como os ativistas simplesmente ignoravam a possibilidade de me ver interessado em sua discussão* (LQB, 1992, p. 98-99, grifo nosso).

A sugestão de *fazer qualquer coisa aí, debaixo do chuveiro* dada pelos militares ao narrador-personagem, bem como a obrigatoriedade do silêncio a ele imposto, demonstram, abertamente, naquela espacialidade, a reafirmação do pensamento dominante socialmente, segundo o qual diferenças como o comportamento homeorótico devem permanecer restritas a lugares fechados. Além disso, há a reiteração do silenciamento de qualquer discurso referente à expressão do desejo homoerótico (*só não podem falar um com o outro*), bem como da exclusão social dos indivíduos identificados como homoafetivos (*Lembro-me simplesmente como os ativistas ignoravam a possibilidade de me ver interessado em sua discussão*)

A *espacialidade das ruas da Lapa*, ricamente identificadas na narrativa, desempenha papel relevante no estudo topoanalítico da obra. Também caracterizada por uma alternância de *relações topofílicas* e *topofóbicas*, a rua materializa o espaço externo representativo da contravenção: lugar de uso de drogas, delitos, golpes, encontros de subjetividades diversas e de percepção de expressões da marginalidade de alguns personagens como o Alemão da Lapa. Na rua são definidos alguns traços do processo de subjetivação do narrador-personagem, tendo em vista ser no trânsito deste por essa espacialidade que são deflagrados encontros e experiências transformadoras e imprescindíveis a sua constituição de sujeito homoerótico. Como exemplo de uma *relação topofílica* do narrador-personagem com a rua, temos o primeiro encontro entre ele e o Alemão da Lapa:

Sem saber o que seria agora, sequer pensei quando dei mais alguns passos, tentei atravessar a rua e me vi de repente diante de um ônibus. Ele cresceu na minha frente como se fosse um pesadelo e já estava quase a me atropelar, quando duas mãos me arrancaram dali num puxão vigoroso e me jogaram do *outro lado da rua* [...] Também não escutei o que o dono das mãos salvadoras me dizia [...] foi só no beco para onde me levou, já encostado num carro e sempre preso às suas mãos, que pude vê-lo melhor. *O azul dos seus olhos, o mais profundo e perigoso azul diante do qual me colocara até então.* Sobre eles, como uma espécie de sombra, o cabelo louro e fino se despejava num redemoinho. Tudo naquele rosto me dava impressão de vertigem: além do cabelo e dos olhos, o nariz afilado e a boca fina e rosada [...] Apenas fiquei a olhar seu rosto, sem pronunciar palavra, até que ele concluísse que sua responsabilidade sobre mim, já que fora meu salvador, ainda não cessara (LQB, 1992, p. 33-34, grifo nosso).

Inicialmente revelada como *uma zona de perigo*, por conta do quase atropelamento do narrador-personagem, a rua assumiu em seguida uma perspectiva de *zona de mudança* para o personagem central, uma vez que o salvamento feito pelo Alemão propiciou ao narrador-personagem o surgimento de uma atração física intensa que marcaria toda sua vida,

redimensionando assim muitos aspectos de sua existência na Lapa. O êxtase do olhar do narrador-personagem diante do homem que o salvara foi assinalado, sobretudo, pela percepção do *azul dos seus olhos, o mais profundo e perigoso azul diante do qual me colocara até então*. A sensação de prazer desencadeada *pelo gradiente sensorial da visão* foi prenunciadora da futura relação entre ambos, conferindo ao termo *do outro lado da rua* uma significação além da espacial, uma vez que para viver o sentimento o narrador-protagonista adentrou os labirintos da marginalidade carioca, assimilando muito dos seus códigos e condutas.

Em outros dois momentos, encontramos *relações topofílicas* identificadas, não exclusivamente, ao narrador-personagem. Primeiramente, temos o êxtase coletivo vivenciado pelos moradores da Lapa quando viram Débora empreender seu último vôo e desaparecer dançando e cantando pela rua do seu suadouro na Lapa. A *rua*, nessa passagem, funcionou como o espaço de apoteose coletiva, gerado pela finalização de um salto que culminou com a partida triunfal da travesti-cafetina da vida boêmia daquele bairro:

Débora ainda deu uma espécie de cambalhota no ar como quisesse se desviar da copa de um pé de ficus-benjamim em frente ao sobrado [...] Depois despencou rumo ao chão como um raio divino. O estrondo que se ouviu foi tão alto que as mulheres, enfileiradas na porta do sobrado, soltaram um só grito de horror [...] Durante alguns instantes contemplamos aquilo que ainda parecia ser Débora escarrapachada no chão [...] E eu sempre olhando, imobilizado pela dor, quando alguma coisa muito débil, se mexeu em Débora. Logo vi que o rosto que se virara para nós [...] Ela sorriu, marota, se levantou de um pulo e entooou debochada: La cucaracha, la cucaracha! *Cantando a canção* completa em espanhol, *sempre nos olhando, dançava, pulava, esperneava, sapateava, ciscava. As mulheres aplaudiam completamente histéricas, o policial, também histérico dava tiros para o ar, todos gritávamos*. Ela terminou o número e era como se o mundo inteiro a aplaudisse quando [...] simplesmente deu as costas ao público e ao império de todos os caídos, *partindo para nunca mais voltar* (LQB, 1992, p. 139-140, grifo nosso)

A sequência de ações empreendida por Débora ao levantar-se da *rua*, agregada ao furor histérico de todos os demais personagens que presenciaram a cena, marcada pela intensidade do gradiente sensorial da visão e da audição, conferiram à *espacialidade da rua* um caráter de *espaço de inversão de valores morais* no qual o transgressor, através do processo de carnavalização, consagrou-se como o herói aclamado.

No final da narrativa, o encontro do narrador-personagem com um indivíduo que seria Débora, mas caracterizado como um senhor conservador e elegante, numa rua de Botafogo em um dia de chuva gerou *uma relação topofílica* bem peculiar: como o senhor

abordado pelo narrador-protagonista negou ser Débora, restou a este a certeza de um encontro saudoso com um amigo que não mais existia:

Não que eu tivesse me enganado, um dia ele fora Débora, sim. Mas ela resolvera mudar e a seu modo [...] Apesar de algumas aparências enganadoras, ainda sou o mesmo que viveu na Lapa. Por um instante permaneci na chuva, a observar com adoração nostálgica quem um dia fora a monarca de todos os caídos. Ah, Débora, quase me reaproximei, a implorar peãs benesses do seu reconhecimento (LQB, 1992, p. 209-210).

No entanto *as relações topofílicas* verificadas na *rua* são mais numerosas, já que ela, na narrativa funciona, sobretudo, como *um espaço de desordem* e facilitador de práticas transgressoras de algumas personagens. Exemplificando essa observação encontramos o Alemão da Lapa, cujo temperamento malandro encontra nas ruas a espacialidade perfeita para a sua afirmação e para a execução de atos ilícitos como roubos, tráfico de drogas e outros delitos, responsáveis por desencadear inúmeras *relações topofóbicas* no narrador-personagem, pois a permanência demasiada do Alemão na *rua* era seguida, invariavelmente, de problemas:

É claro que não dormi, ouvindo os passos dele em cada ruído da rua. Mas fiquei firme até o amanhecer e mantive minha rotina durante a manhã até as duas da tarde quando ele chegou. Estava sujo, fedido, com uma cara de quem não dormira e se entregara a excessos. *Drogas?* Perguntei. *Foi só um fuminho*, respondeu me fazendo uma carícia da qual. Onde? Com quem? Seriam as perguntas seguintes, mas evitei-as (LQB, 1992, p. 173, grifo nosso).

Várias são as situações retratadas nas quais *a rua* apareceu como o *espaço de violência* e *de delito* deflagrador de conseqüências mais sérias como vinganças e prisões que acabaram por desestabilizar o envolvimento afetivo do narrador-personagem com o Alemão:

Um dos policiais, que conhecia o Alemão, ao vê-lo ao volante de um carro cuja descrição correspondia ao que fora roubado, mandou que parasse. O Alemão se apavorou e fugiu. Começou então que se estendeu pela rua do Riachuelo e só foi terminar diante da sala Cecília Meireles, no Largo da Lapa, onde o Alemão, depois de bater em outro carro, tentou fugir a pé e foi baleado várias vezes pelos policiais (LQB, 1992, p. 84).

Após sucessivas e fracassadas tentativas de afastar o Alemão dos negócios escusos mantidos nas ruas da Lapa, o narrador-personagem decidiu romper de maneira definitiva o seu vínculo emocional com o amante. Novamente, *a espacialidade da rua*, agora associada à degradação física e material do Alemão ganhou relevância na narrativa, assumindo um caráter

de *espaço de purgação e vingança*, onde predominavam sentimentos destrutivos como a mágoa, o abandono, a raiva e o desejo de aniquilamento, como comprova o excerto abaixo:

A corrida ao coração esfaqueado da antiga Lapa me pareceu interminável. Daniela tentou contar uma história que me fizesse rir, mas desistiu. Quando o táxi cruzou os Arcos, eu que já passara ali milhares de vezes, me senti como se atravessasse o portal do inferno [...] Quando nos aproximamos, alguém ao lado do Alemão jogou os restos de uma garrafa de álcool na fogueira e um arco de fogo azulado se ergueu por alguns instantes. Foi sob essa luz que vi o rosto dele se voltar pra mim [...] Quando cheguei diante dele, *o que havia no seu rosto era rancor* [...] - Vou *fazer da tua vida um inferno*, não vou te dar um minuto de sossego! Falou o Alemão
- E eu te boto na cadeia outra vez, pois lá sim é o seu lugar! [...]
- A gente foi longe demais! [...]
Como o toureiro que tem tempo apenas para uma estocada, me cabia agora ir fundo, enterrar a lâmina do ressentimento até o fim. Foi com muita calma que respondi:
- Pode ter sido demais pra você. Agora, pra mim... *acho que até já esqueci*.
Não sei bem o que ocorreu a seguir. Me vi já no chão, o rosto a apenas alguns centímetros da fogueira, *enquanto o Alemão de joelhos sobre mim, apertava o meu pescoço com as duas mãos* e gritava sem que eu pudesse ouvi-lo. Também não sei o quanto durou. Talvez apenas alguns segundos, mas é claro que ele pretendia me matar [...] Fechei os olhos [...] Percebi que havia outras pessoas em torno dele que o seguravam e puxavam, tentando arrancar suas mãos do meu pescoço [...] De pé, diante do Alemão agora dominado, berrei: - Acabou, acabou, me deixa em paz! (LQB, 1992, p. 200-201, grifo nosso).

Os gradientes sensoriais da visão e da audição predominantes no primeiro momento do reencontro na *rua* cederam lugar a uma manifestação abrupta do *gradiente sensorial do tato* correspondente à tentativa de asfixiamento do narrador-personagem pelo Alemão. Dessa forma, *a rua* assumiu uma caracterização de *espaço de morte*, apesar da mesma não ter se consumado fisicamente, esse fato marcou o fim do ciclo amoroso que unira os dois amantes até aquele momento e reafirmou a certeza de que tudo relacionado à espacialidade da Lapa seria uma realidade do passado para o narrador-personagem.

A *rua* exerceu um papel decisivo no desencadeamento e na evolução de fatos narrativos, pois sua influência tornou-se determinante em muitos acontecimentos ocorridos em espacialidades fechadas, uma vez que a profusão dos elementos nela dispersos foram incisivos para outras ações ocorridas ou para a percepção dos processos de subjetivação dos personagens mais significativos da obra. Ao enfocar, em diversas partes do texto, o processo de reurbanização das ruas da Lapa e as conseqüentes mudanças por ele ocasionadas, como a expulsão de muitas pessoas do bairro, na tentativa de promover uma higienização do mesmo, o narrador-personagem elaborou um contraponto entre a construção de sua subjetividade e a destruição do bairro que lhe serviu de abrigo e parâmetro de observação para a compreensão

da sua natureza de sujeito homoafetivo, bem como de outras subjetividades homoeróticas ou não, embora as personagens em destaque sejam, em sua maioria, homoeróticas.

4.3 Da relação espaço e amor homoerótico

Ao propormos a compreensão da relação espaço e homoerotismo em *Lábios que beijei* (1992), última narrativa do nosso corpus, contemplamos outros aspectos significativos para a natureza dessa abordagem. Partindo da percepção de Simmel (1973), que percebeu a metrópole como um espaço propício para o homem confrontar-se com seus conflitos e vivências de sua individualidade, buscamos apreender de que forma os sujeitos homoafetivos dessa obra, através dos seus trânsitos por esse espaço diferente e diferenciador, configuram suas subjetividades e administram suas experiências no cenário carioca urbano do fim do século XX. Também ambientada no Brasil do final dos anos 60 e anos 70, período da ditadura militar brasileira, da guerrilha, do Tropicalismo e da contracultura, *Lábios que beijei* retomou alguns fatos narrativos de *Memórias da Guerra* (1986), bem como apresentou outros capazes de ilustrar, com imenso detalhamento, perspectivas e modos de vida homoerótica existentes na sociedade desse período.

Pautado por uma dicotomia que retoma o pensamento proposto por Berman (1986), centrado no binômio estilhaçamento/renovação, representativo da ideia de destruição/construção que animou a cultura do Modernismo do século XX, o narrador-personagem, fixando-se, sobretudo, no bairro boêmio da Lapa como um lugar afetivo, tentou captar as nuances e vivências das diferentes subjetividades homoeróticas evidenciadas na narrativa, promovendo uma leitura da cidade do Rio de Janeiro, a partir da Lapa e dos espaços nela destinados aos excluídos da norma social, particularmente os sujeitos homoeróticos. Assim, temos um ambiente urbano em que indivíduos homoafetivos, fundindo anonimato e liberdade, elaboram modos de vida de acordo com suas escolhas e desejos, embora, muitas vezes, sejam abatidos pela indiferença e pelo distanciamento daqueles que pertencem ao espaço do padrão heteronormativo. Contudo, há, na cidade retratada nessa narrativa, a reiteração do pensamento de que a metrópole tornou-se um espaço não de uma multidão, mas de diversas multidões e subjetividades que interagem e se movem em percursos conflitantes e diferenciados:

A trama urbana, desfeita por contínuas reformas e transferências da população não pode mais ser mapeada apenas pelos seus habitantes [...] Mas um novo território é formado por este trânsito, esta permeabilidade generalizada. Como uma sobreposição de círculos concêntricos, ligeiramente descentrados. Tudo circula sem cessar [...] A visão se faz no meio das coisas, *um entre-lugar* constituído por linhas de fuga em todas as direções e dimensões aumentando o território desses múltiplos fluxos. Uma zona intersticial, onde apagam-se *fronteiras* (PEIXOTO, 1994, p. 6, grifo nosso)

Compreendendo *entre-lugar* como um espaço intermediário habitado que não representa nem um novo espaço e nem um abandono do passado e a *fronteira* “não como o ponto onde algo termina, mas o ponto onde algo começa a se fazer presente” (BHABHA, 1998, p. 19) podemos, inicialmente, entender o bairro da Lapa e as espacialidades nela contidas, como um espaço intersticial, habitado ou percorrido pelo narrador-personagem ou por personagens como Débora (a bicha que voava) e pelo Alemão, onde se definiram ações referentes aos processos de subjetivação inerentes à condição dessas personagens os quais elaboram práticas dotadas de “elementos fundamentais para a compreensão das múltiplas identificações do objeto, que mapeiam o olhar do observador com o leque de possibilidades da (des/re) territorialização, metamorfoseada sob a condição de um entre-lugar” (GARCIA, 2004, p. 192).

E embora esse lugar de passagem corresponda somente a lugares intervalares de trânsito de alteridades, ele viabiliza uma visão mais heterogênea da cena homoerótica, uma vez que nele o hibridismo se faz presente produzindo relações entre os diferentes elementos em contato. Dessa maneira:

A subversão rompe os limites da situação estabelecida pelo contexto e busca redimensionar o lugar de possibilidades. O entre-lugar se faz então produzindo espaços híbridos suficientes para o desempenho da transgressividade [...] Na contemporaneidade esse sinal de transgressividade identifica-se com o reforço de uma resistência pode aludir uma (re) configuração do agenciamento do objeto homoerótico que aparece como espaço de trocas, de convivência (GARCIA, 2004, p. 187)

O narrador-personagem, por exemplo, teve sua subjetividade homoafetiva, gradativamente, definida em seu trânsito contínuo pelo bairro da Lapa e suas adjacências, descrevendo no seu trajeto um movimento de abertura e fechamento de fronteiras, permeado de antagonismos e complementaridades que resultaram numa nova configuração do seu desejo, corroborando a ideia de Pollack (1990, p. 28) de que “a cidade é o lugar ótimo para o desenvolvimento de uma tendência homossexual”.

Em seu trânsito pela cidade, mais especificamente pela Lapa, o narrador-personagem percorreu espaços nem sempre caracterizados como *microterritorializações homoeróticas fixas*. Em algumas situações narrativas, as espacialidades narrativas funcionaram como *microterritorializações efêmeras* ou apenas como *espaços de tolerância*. Nesse sentido, a dinâmica da *territorialidade* homoerótica engendrada nessa narrativa de Aguinaldo Silva apresentou variações nos modos de ocupação e construção de sentidos por parte dos personagens que transitaram por esse território. Logo no início da narrativa, por exemplo, temos o *Cinema Íris*, reduto decadente utilizado por homens para a prática do sexo casual e de conteúdo violento, associado ao estilo “*gay leather*”²². O referido estilo sexual, amplamente discutido por Brás (2007) e por ele chamado de *sexo hardcore*, em seu artigo *Macho versus macho*, evidencia a prática de sexo violento e sadomasoquista entre homens em locais destinados ao público homoerótico, como cinema e saunas. Na narrativa em questão, as cenas de sexo e conteúdo violento, observadas no banheiro do cinema, provocaram no protagonista uma negação temporária de sua homoafetividade em processo de descoberta. A reação de repulsa diante da cena de bestialidade entre homens ávidos de prazer, cuja interpretação inicial foi associada à sordidez, instaurou no protagonista uma condição de desterritorializado, desfeita à medida que sua trajetória, em outras espacialidades da Lapa, passou a ser representada por uma sensação de estar à vontade e de vivência intensa do desejo homoerótico com o Alemão da Lapa. Espacialidades como a *bira*, o *sobrado da Lapa* e a *casa de Débora* alicerçaram a consolidação da subjetivação homoerótica do narrador-protagonista, estabelecendo sua reterritorialização naquele espaço e reforçando a ideia de Butler (2003) de que a subjetividade se caracteriza por um processo pleno de múltiplas contradições e tensões no qual os sujeitos reformulam suas propostas, ações e sentimentos em complexas interações.

Enquanto o *cinema Íris* caracterizou-se por ser uma *microterritorialização totalmente homoerótica*, a *casa de Débora* funcionou como um *microterritório homoerótico parcial*, já que trabalhavam neste recinto “cinco bichas e sete putas que ela, muito eficiente, gerenciava” (LQB, 1992, p. 26). Contudo, ambos funcionaram como *guetos* para os personagens mais centrais da narrativa, reafirmando o fato de que:

A formação dos guetos gays nas grandes cidades é, primeiramente e antes de tudo, uma maneira de escapar ao “gueto invisível”, “ao gueto mental”, isto é a colocação

²² Segundo Butler & Rubin (2003) este estilo contempla a prática de sexo violento entre homens bem masculinos, na qual um homem pode ser subjugado, torturado e penetrado por outro e ainda assim manter sua masculinidade e subjetividade.

em segredo de uma boa parte da existência e da personalidade à qual são forçados numerosos indivíduos que não podem ou não ousam viver sua homossexualidade a não ser por trás da tela da dissimulação e do segredo. A visibilidade é então, o meio de escapar a esse terrível gueto interior da alma sujeitada pela vergonha de si (ERIBON, 2008, p. 126).

A formação de guetos²³ de sujeitos homoafetivos, intensificada em vários países, principalmente, no período pós-*Stonewall* (1969), representou também a criação de espaços nos quais esses indivíduos pudessem legitimar suas práticas socialmente e historicamente repudiadas sem perigos iminentes de manifestações homofóbicas. No caso de *Lábios que beije*, o cinema *Íris* e a *casa de Débora*, duas espacialidades componentes do gueto maior, que é o bairro carioca da Lapa, caracterizaram-se, sobretudo, como aqueles mais centrais existentes na narrativa, constituindo-se espaços de (re) produção de modos de vida e conseqüentemente, de formação de subjetividades, a partir do princípio do prazer de pertencer a um grupo, embora neles sejam verificados movimentos de diferenciação e identificação, marcadores das transformações da contemporaneidade. A *casa de Débora* e o cinema *Íris*, enquanto guetos problematizaram a dinâmica relacional dos domínios privado/público, reproduzindo maneiras de vida e elaborando a uma questão central: a existência/ausência de uma visibilidade social.

Nesses espaços fechados da Lapa, o narrador-personagem e os demais personagens homoeróticos da narrativa tem suas relações afetivo-sexuais relegadas, em sua maioria, a um plano de invisibilidade, transformando tais espacialidades, simultaneamente, em *espaços de proteção* e de *exclusão*. Observamos ainda que, em algumas passagens espacialidades como a *casa de Débora*, havia também a reafirmação de ideais e partes do discurso heteronormativo pela própria travesti-cafetina, como percebemos em:

Do que Débora tinha tanta vergonha foi impossível saber. Mas da sua reação, então e em outras ocasiões, deduzi que de vez em quando sofria ataques de má consciência, durante os quais se dava conta da precariedade de sua condição de rainha de todos os falidos. Ninguém jamais conseguiria lhe arrancar uma confissão a respeito [...] *Débora sonhara ser dona de casa, se dedicar a marido e filhos*. Embora o sonho fosse perverso na medida em que ela, afinal, jamais poderia concretizá-lo por não ser mulher (LQB, 1992, p. 54, grifo nosso).

²³ A aplicação do conceito de *gay ghetto* da Escola de Chicago de Levine (1979) é aqui retomado levando-se em conta as dissimilaridades entre a realidade brasileira e a norte-americana. Os requisitos de concentração institucional, de área de cultura, isolamento social e de concentração residencial não são considerados plenamente na noção de gueto utilizada em nosso estudo.

O sonho de Débora, exposto no fragmento acima, reitera o discurso heterossexista e excludente do qual a própria personagem é vítima, imprimindo no espaço habitado por ela e pelos demais indivíduos desviantes da norma, a presença de padrões estereotipados de organização social e reforçando valores conservadores em detrimento de novas possibilidades:

Assim ao invés de calcarem suas aspirações nos modos de vida heterossexuais os gays deveriam considerar que a maneira como eles inventam modos de existência, de relações, poderia, ao contrário, servir de ponte de apoio a uma renovação do direito e das instituições, de que os heterossexuais poderiam se aproveitar para escapar ao jugo da normalidade conjugal e das limitações que ela implica quanto aos tipos de relações possíveis (ERIBON, 2008, p. 293).

Dessa forma, constatamos, na *casa de Débora*, no que concerne à expressão do seu sonho, a ocorrência efêmera de um *espaço dialético* no qual a espacialidade que abriga indivíduos homoeróticos é a mesma que reforça os ideais de um sistema heterossexista. Tal fato contradiz a contínua e recorrente resposta de Débora às humilhações impostas pela norma, materializada pela plasticidade dos seus saltos e pelo seu domínio territorial. Essa ligação, mesmo que momentânea, com o pensamento do padrão dominante comprova que “ainda que seja dominante socialmente, o homossexual sempre é dominado como homossexual [...] Ele sempre está numa situação de inferioridade simbólica no espaço específico em que é dele” (ERIBON, 2008, p. 157), pois ao cogitar modos de vida se remete, na maioria da vezes aos padrões existentes e praticados socialmente. Observamos ainda que essa inferioridade simbólica, descrita por Eribon (2008) e percebida, sobretudo, na personagem Débora, corrobora práticas culturais e discursivas de sujeitos homoafetivos de uma maneira geral, constituindo-se uma representação literária que aponta para certas reflexões contemporâneas sobre a questão gay, segundo as quais alguns indivíduos homoafetivos reivindicam para si um desejo de normalização, com base na família, remontando assim alguns aspectos da proposta arcadiana²⁴ de ser um como os outros, ao lado dos outros. Roudinesco (2003) retoma esse pensamento ao questionar:

²⁴ Esse lema relaciona-se ao movimento homófilo francês *Arcadie*, criado por André Baudry, na década de 50, que tinha por objetivo “fazer com que a homossexualidade fosse aceita, mas como uma homossexualidade respeitável e digna”. Contrário ao movimento gay norte-americano dos anos 70, esse movimento negava a sociabilidade do gueto e o contra-exemplo dos homossexuais que vivenciavam os seus desejos homoeróticos, caracterizando-se por um tom moralizante e conservador.

O que aconteceu então nos últimos trinta anos na sociedade ocidental para que sujeitos qualificados alternadamente de sodomitas, invertidos, perversos ou doentes mentais tenham desejado não apenas serem reconhecidos como cidadãos integrais, mas adotarem a ordem familiar que tanto contribuiu para o seu infortúnio? Por que esse desejo de família, inclusive considerando que a homossexualidade sempre foi repelida da instituição do casamento e da filiação, a ponto de se tomar, ao longo dos séculos, o significante maior de um princípio de exclusão? (ROUDINESCO, 2003, p. 07).

Assim, constatamos que Débora, como tantos outros sujeitos homoafetivos, em determinados momentos, manifesta “uma forte vontade de integração a uma norma, outrora infame e fonte de perseguição” (ROUDINESCO, 2003, p. 08), ao invés de insistirem na ruptura dos códigos hegemônicos que organizam as experiências afetivo-sexuais e na recusa de representações sociais estereotipadas e discriminatórias.

No âmbito dos *espaços fechados*, não caracterizados como guetos, destacamos a *prisão da Rua Frei Caneca e a prisão da Ilha das Flores*. A primeira constituiu-se uma *microterritorialização homoerótica bastante efêmera* quando ocorreu a visita do narrador-personagem ao Alemão. Nessa espacialidade, os presos e demais visitantes testemunharam um momento de interação homoafetiva sem demonstrarem resistência clara a essa prática. Tal fato e a convivência dos detentos para que o prazer homoerótico fosse consumado, no apertado banheiro do pátio de visitas, poderiam sugerir que essa espacialidade se caracterizasse como *um espaço de total aceitação* da prática homoafetiva, contudo não constatamos essa percepção. Há na verdade uma tolerância, sob a máscara de uma falsa aceitação, decorrente do poder e das negociações elaboradas pelo Alemão nesse espaço de manutenção da ordem. Invisibilizados pela barreira de presos e restritos ao cubículo do banheiro, eles são tolerados, mas não aceitos em sua subjetividade desviante, evidenciando a mesma pseudo-aceitação social do homoerotismo que é direcionada aos guetos. A vivência homoerótica, nesse caso, foi invisibilizada, a fim de que fosse tolerada, demonstrando uma liberdade limitada e vigiada, permitida apenas em determinados espaços ou guetos, pois, de acordo com Eribon (2008, p. 129), “a esfera pública é o lugar onde os homossexuais não podem manifestar sua afeição sob pena de serem agredidos”. Na segunda *prisão (Ilha das Flores)*, percebemos, de maneira explícita, a negação veemente da subjetividade homoerótica. Os policiais e os presos políticos promoveram o total isolamento do narrador-personagem reproduzindo o discurso marcado pela discriminação e pela homofobia. Nesse espaço de manutenção da ordem, mais especificamente, no banheiro, constatamos de maneira incisiva a reprodução do discurso heterossexista e homofóbico quando os militares, de modo irônico, concederam ao narrador-

personagem e ao seu companheiro de prisão a possibilidade de executarem uma interação homoafetiva, mesmo não sendo esse último um indivíduo homoerótico:

-Vocês podem fazer qualquer coisa aí, debaixo do chuveiro, qualquer coisa. Só não podem falar um com o outro.

Numa das vezes em que o fuzileiro repetiu a piada, eu e Jean Marcos nos olhamos. Foi então que vi no seu rosto o mesmo sorriso benevolente cujo significado odioso eu já aprendera (LQB, 1992, p. 98, grifo nosso).

Na fala do fuzileiro, *qualquer coisa aí, debaixo do chuveiro e só não podem falar um com o outro*, temos a recorrência do pensamento segregador da sociedade heteronormativa, desse período do final da década de 60, segundo o qual um sujeito homoafetivo até poderia ter sua prática afetivo-sexual tolerada, desde que fosse restrita a lugares fechados e sem a verbalização dos detalhes relacionados a essa forma de interação entre indivíduos. Sob a máscara de uma falsa aceitação e de uma inferiorização das alteridades o discurso dominante reafirmava-se a partir de práticas homofóbicas, como a ridicularização e o deboche, cujas ocorrências ainda são recorrentes na atualidade, mesmo com a constatação de uma crescente liberdade dos indivíduos homoeróticos em professarem suas subjetividades e os aspectos culturais, sociais e políticos a elas integrados. Ao compararmos as realidades expressas em ambas as prisões, comprovamos que a primeira, situada na geografia da Lapa, possibilitou a prática homoerótica, ainda que com ressalvas, enquanto a segunda, localizada num espaço além-Lapa, inviabilizou esse tipo de conduta, agregando a esse fato o exercício do repúdio explícito à relação homoerótica e a imposição de condições degradantes para a ocorrência da mesma.

Paralelo ao trânsito em ambientes fechados, o narrador-personagem também percorreu espacialidades abertas estabelecendo redes de sociabilidades com outras subjetividades desviantes, fazendo com que a territorialidade da Lapa fosse não apenas um espaço físico, mas também um espaço simbólico representativo de modos de vida responsáveis por inúmeras formas de subjetivação, já que, conforme Lynch (1999, p. 1), “as partes físicas da cidade são importantes, mas também os elementos móveis (as pessoas) e suas atividades, pois todos estão inseridos na dinâmica da cidade”. As relações sociais engendradas em *Lábios que beije* nos revelam um construto sociológico no qual o indivíduo homoerótico, colocado como elemento de destaque, não é representado somente pela imagem estereotipada do “afetado/afeminado” tão sedimentada e consagrada no imaginário social brasileiro, mas também por outras possibilidades de corporificação ou configuração do sujeito homoafetivo,

demonstrando uma coexistência de modelos divergentes, já detectada, anteriormente, pelos estudos de Fry (1982) que atestam essas transformações ocorridas, sobretudo, a partir dos anos 60. É nesse sentido que atentamos para a percepção das diferenças no interior das diferenças, que colocam em xeque o uso de categorias universais e:

Passamos a falar em territorialidades, de lugares geográficos e relacionais. Isto nos convida a conceber uma trama de “pontos” e “redes” por entre os quais circulam (“transformam-se”) os sujeitos, definindo-os conforme sua trajetória e posição topológica na rede e não conforme uma suposta identidade existencial (PERLONGHER, 1993, p. 143).

Ao ressaltarmos isso, retomamos a ideia de que “as experiências homossexuais podem ser absorvidas numa variedade de diferentes estilos de vida, sem o desenvolvimento necessário de uma identidade homossexual (WEEKS, 1985, p. 209). Relacionando isso à narrativa *Lábios que beijei* encontramos alguns desses modelos possíveis representados. Desde o narrador-personagem, passando pelas travestis Débora e Daniela (amigas do narrador-personagem), pela bichete afeminada e até o Alemão da Lapa, no seu papel de garanhão e amante assumido do narrador, percebemos a interação de subjetividades, impregnadas de um sentimento de alteridade, que ratifica discursos erigidos historicamente, mas que também os modifica à medida que oferece mais imagens do contexto homoerótico, dificultando uma uniformização dos indivíduos homoafetivos. Assim temos sujeitos que interagem entre si e com o mundo, num entre-lugar que, na maioria das vezes, os impele à condição de estrangeiro. Estrangeiro que pode ser entendido não somente pela perspectiva do deslocamento territorial, mas também pela sensação de pertencimento a uma determinada situação ou contexto ou pela adoção de certos posicionamentos dissimulados frente as inúmeras referências e descentramentos presentes na cidade. Dessa forma, concordando com a proposta Kristeva (1994) podemos também perceber o estrangeiro como o outro com quem se interage.

Na continuidade do seu trânsito, por entre os territórios da Lapa, o narrador e outras subjetividades homoeróticas, além de interagirem e lutarem com a sua condição de estrangeiros, dividem-se entre um passado desfeito, um presente em processo e um futuro carregado de incertezas e de imagens variantes sobre si mesmo. Ao descrever a morte da prostituta *Twist*, concomitantemente à destruição de ruas e prédios da Antiga Lapa para a reurbanização da mesma, o narrador-personagem associou a destruição do espaço físico à negação da vida em determinadas espacialidades que são higienizadas por imposição de uma

suposta ordem e moralidade. A destruição de parte da Lapa reforçou o sentimento de estrangeiro no narrador e nos outros indivíduos marginalizados com os quais ele compartilhava o espaço:

Na época já se falava no plano de urbanização, em demolições na Lapa, nas ruas inteiras que seriam varridas do mapa da cidade. Mas nós, que ocupávamos aqueles quarteirões, que os dividíamos com os malandros, os travestis e os alcaguetes [...] nos recusávamos a acreditar. Não! Dizia o Alemão, com uma certeza que fazia brilhar seus olhos: - A Lapa nunca acabará! Eu, quando o ouvia, me perguntava: como poderiam destruir uma coisa que só existia dentro de nós? Era com a nossa alma que refazíamos todas as noites, era com o nosso sumo interior que a preenchíamos, que a transformávamos em território tantas vezes amaldiçoado e para esse esforço diário, não só Twist, mas também o Alemão, Débora, eu e outros [...] Como acreditar nas vaguíssimas notícias sobre demolições, derrubadas, sobre o fim daquilo que todas as noites fabricávamos? No entanto o fim já começara [...] Debruçado na janela, eu observava a ruína monumental da Lapa e pensava [...] Mais do que a idiotice do urbanismo, era a moral cristã que sitiava a Lapa. Eram os ranços da sociedade patriarcal-burguesa, fora esta que causara nossa desgraça e queda (LQB, 1992, p. 113-117).

O narrador-personagem, ao mostrar as mudanças ocorridas na Lapa por conta do processo de urbanização e de certos valores conservadores, destacou a relação intrínseca entre o espaço físico e as diferentes subjetividades que nele transitam ou vivem, revelando a cidade como um labirinto urbano, no qual as alterações territoriais convergem para fragmentações internas dos sujeitos e para a geração de novas perspectivas, moldadas pelo estranhamento e pela transitoriedade, justificando a visão de Kristeva (1994, p. 205) de “uma comunidade paradoxal feita de estrangeiros que se aceitam na medida em que eles próprios se reconhecem estrangeiros”. Em um estudo crítico realizado sobre essa obra, Garcia (2004, p.259) defende que “Aguinaldo Silva, com uma (re) visão antropológica da Lapa carioca, (re) inscreve nessa narrativa uma poética das alteridades²⁵, abordando traços subjacentes do território, da exclusão e da opressão da marginalidade”.

A Lapa carioca do período da ditadura militar de pós-64, mostrada como um território de exclusão de indivíduos marginalizados e de algumas *microterritorializações homoeróticas fixas* ou *efêmeras*, que impunha limitações e invisibilidade às práticas

²⁵ No livro *Homoerotismo e Imagem no Brasil*, Garcia (2004, p. 193) compreende a poética das alteridades “como um depositário do pensamento contemporâneo complexo, agregado a uma posição político estética do discurso-marginal ex-cêntrico, que em sua capacidade intersubjetiva, reconfigura a homoarte para um espaço de produção de saber. Portanto, ao refletir acerca de uma poética contemporânea que atue no entre-lugar das alternativas do objeto e sua habilidade enunciativa, implementa-se as estratégias discursivas de uma “política do desejo” gay-lésbica. Diante de uma linguagem homoerótica, a poética das alteridades estratifica os paradigmas dos enunciados, contribuindo na discussão da diversidade sexual.”

homoafetivas, relegando-as ao regime noturno das ruas ou aos espaços internos de cinema, biras, sobrados, suadouro ou outros espaços degradantes, constituiu-se para o narrador-personagem e para outros sujeitos homoeroticamente inclinados um espaço propício ao trânsito, à elaboração contínua de seus projetos de subjetivação e à concretização dos seus desejos. Mesmo que não aceitas em sua plenitude e invisibilizadas, em muitas situações, essas práticas homoafetivas são favorecidas no espaço da Lapa, em decorrência do fato de existir uma maior aceitação da transgressão de interditos sociais em áreas marcadas pela marginalidade. Dessa forma, a relação passional entre o narrador-personagem e o Alemão foi favorecida e legitimada no espaço da Lapa, a partir de certa liberdade de conduta conferida aos amantes. O amor homoerótico entre o narrador-jornalista e o malandro tem sua existência reconhecida por todo o bairro, chegando ao seu término, não por consequência de preconceitos e atos homofóbicos, mas em decorrência dos planos do narrador-personagem em construir uma vida e uma carreira fora da Lapa.

Caracterizada como um entre-lugar, principalmente para o narrador-personagem e para Débora, a bicha voadora, a Lapa marcou o estabelecimento de processos de subjetivação diferentes para ambos. Enquanto o narrador-personagem passou de uma autonegação para a plena aceitação e vivência de sua condição homoafetiva, Débora manifestou um caminho inverso, partindo da representação consistente de uma subjetividade homoerótica para a total negação de seu status de sujeito homoafetivo na Lapa. No final da narrativa, o encontro casual entre o narrador-personagem e Débora, numa forma masculina, comprovam a transformação sofrida por eles após a saída da Lapa. Assim a narrativa se encerra, contrastando a afirmação da subjetividade homoafetiva do narrador com a indiferença e o não reconhecimento de Débora da sua antiga condição de sujeito homoerótico:

Apenas me aproximei e sem conseguir esconder a emoção, perguntei:

- Será que você não está me reconhecendo? Da Lapa, eu escrevia, a gente era amigo.
- Acho que você está me confundindo com alguém.

Afastou-se dois passos dando o assunto por encerrado. Que outra atitude eu podia tomar diante de uma rainha que abdicara do seu trono infecto e agora insistia em manter incógnita? Tratei de sair [...] Um dia ele fora Débora, sim. Mas ela resolvera mudar e a seu modo, de um jeito tão radical que eu jamais ousaria. Apesar de algumas aparências enganadoras, ainda sou o mesmo que viveu na Lapa. Por um instante, permaneci na chuva a observar com adoração nostálgica quem um dia fora a monarca de todos os caídos (LQB, 1992, p. 210-211).

Para Garcia (2004, p. 260) “O desafio irresistível de Aguinaldo Silva foi tecer a escrita de uma paixão ardente entre dois iguais, dois homens, dois amores, ou seja, elaborar

uma escritura homoerótica vista pelos versos da homoarte.” *Lábios que beije* amplia o campo de discussão a imagem homoerótica na literatura, ao redimensioná-la numa situação de pluralidade que contradiz de maneira incisiva com o modelo estereotipado de uma identidade homoerótica fixa, representada pelo sujeito homoafetivo afeminado, evidenciando também um espaço social no qual o amor homoerótico acontece sem a condenação coletiva e estigmatizante de uma sociedade que segrega diferenças.

A trajetória do narrador-personagem de *Lábios que beije*, enquanto ator e observador de um bairro boêmio habitado por malandros, prostitutas e diversas subjetividades homoafetivas, elabora uma cartografia afetiva margeada pelo entrechoque e pela interação de múltiplos sujeitos numa cidade transformada pelo progresso, onde experiências outras são desencadeadas gerando novas derivas e discursos outros para os transgressores do sistema. Reconstruindo um suposto passado vivido na Lapa, por meio de fragmentos e colagens da própria memória, com o objetivo de resgatar emoções passadas, o narrador-personagem enfocou o homoerotismo, numa perspectiva histórico-cultural, na qual são reveladas outras configurações relacionadas a essa forma de subjetivação. Ainda que secundárias em relação ao amor entre o narrador-personagem e o Alemão, as outras subjetividades presentes na narrativa apresentam nuances, que comprovam a imensa diversidade dentro da representação social do homoerotismo. As diferentes formas de configurações homoeróticas existentes nessa narrativa marcam uma mudança de perspectiva significativa na expressão do desejo homoerótico na literatura nacional.

Acreditamos ainda que essa multiplicidade de olhar, relacionada às diversas formas de subjetividade homoerótica, evidenciada em *Lábios que beije*, mesmo que restritas a espaços segregacionais e, muitas vezes, invisíveis, abrem possibilidades para novas maneiras de compreensão e percepção sobre a diferença e fornecem novas configurações de sujeitos que ressignificam os modelos sociais estabelecidos. Embora não existam, nessa narrativa de Aguinaldo Silva, espaços nos quais predominem, em plenitude, todos os diversos traços da subcultura homoerótica contemporânea, responsável por uma maior visibilidade das subjetividades homoafetivas, podemos afirmar que as *microterritorializações homoeróticas efêmeras ou fixas*, analisadas na narrativa, contribuem para a expressão do desejo homoerótico das personagens e implicam uma invisibilidade parcial dessa pluralidade de indivíduos homoeroticamente inclinados, uma vez que, à margem da norma social e ignorados por ela, a presença deles é constatada socialmente.

CONCLUSÃO

Antes de entrecruzarmos os estudos das três narrativas de Aguinaldo Silva constituintes do corpus dessa pesquisa e apresentarmos nossas considerações finais sobre a relação espaço e homoerotismo nessas obras, decidimos abordar alguns aspectos significativos sobre a questão do narrador existente nelas. Inicialmente, notamos que há na escrita homoerótica dessas narrativas a presença de um mesmo narrador em primeira pessoa, cuja caracterização remete a traços da história pessoal do autor. Diante do exposto, alguns pontos necessitam de esclarecimentos maiores, a fim de que não gerem certos equívocos interpretativos.

Balizando-nos pelas leituras das referidas obras do *corpus* estudado, constatamos nelas uma mesma voz narrativa homodiegética representada por um jovem jornalista em pleno período da repressão militar da Ditadura de pós-64. A existência desse narrador único nas narrativas materializa-se de tal maneira que fatos de uma narrativa são antecipados, expostos ou reiterados nas outras, engendrando entre elas uma intrínseca comunicação internarrativa. A construção desses textos, com base nessa estratégia, *a priori*, confunde o leitor, quanto ao caráter dos textos, levando-nos a questionar os limites da ficção e da realidade, uma vez que ao confrontarmos acontecimentos da vida do escritor com fatos narrativos lidos encontramos certas similaridades entre eles. Embora o escopo dessa pesquisa não seja a questão do narrador, nem da memória por ele evidenciada, postulamos ser relevante o esclarecimento do imbricamento entre essas categorias na escrita de Aguinaldo Silva, foco de discussão neste trabalho dissertativo.

Há, nas três narrativas em questão, uma tentativa de recuperação de fatos passados pelo narrador-personagem, identificado somente como um jornalista. Em *No País das Sombras*, esse narrador-jornalista propôs-se a reconstituir a trajetória de dois sujeitos homoafetivos no Brasil do século XVII, a partir de supostos registros textuais por ele investigados encontrados, sobretudo, na Biblioteca Nacional. Já em *Memórias da Guerra e Lábios que Beijei* temos um provável resgate de fragmentos de memórias e vivências afetivas, sexuais e sociais desse narrador-jornalista nos anos em que viveu na Lapa. Assim nos deparamos com obras, cuja fronteira entre ficção e realidade é muito tênue e instigante, já que abre espaço para a construção de narrativas onde autor/narrador se confundem, desencadeando um jogo, no qual ambiguidades são ficcionalizadas sem apreendermos,

precisamente, o sentido real do que nelas foi projetado. Vale ressaltarmos, contudo, que o eu-narrador, nelas inscrito, não é, explicitamente, reconhecido como o próprio autor. Sobre essa questão de quem seria o narrador de uma história Silviano Santiago, em seu ensaio *O narrador pós-moderno*, publicado no seu livro *Nas malhas da letra* (1989) nos lança um questionamento:

Quem narra uma história é quem experimenta ou quem a vê? Ou seja, é aquele que narra as ações a partir da experiência que tem delas ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por ter observado em outro? Só é autêntico o que eu narro a partir do que eu experimento ou pode ser autêntico o que narro e conheço por ter observado? Será sempre o ser humano decorrência de uma ação ou saber poderá existir de uma forma exterior a essa experiência concreta de uma ação? [...] O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador de si mesmo (SANTIAGO, 1989, p. 38-39).

Ao confrontarmos a visão exposta acima com o narrador das narrativas analisadas, deparamo-nos com uma incompatibilidade de associação desse conceito com o narrador existente no *corpus* analisado. Devemos isso ao fato de que Santiago (1989) entende o narrador pós-moderno como um ser cuja autenticidade da comunicação nasce da verossimilhança impressa na lógica interna do relato sobre o que foi observado e não na narração do que foi vivido. Vale ressaltarmos ainda que Santiago (1989) propõe a ideia de um narrador que observa para contar. Sendo assim, afirmamos um distanciamento desse tipo de narrador com o perfil do narrador-jornalista presente nesse estudo, uma vez que Aguinaldo Silva elaborou um narrador-personagem não-nomeado que tentou resgatar partes de um tempo passado, referente a ele ou não, delegando ao corpo narrativo indícios, atalhos duvidosos e incertezas, conferindo ao leitor um ambíguo e contínuo jogo de “verdades” e “mentiras” e o preenchimento de lacunas deixadas por ele no curso da narração. Podemos reforçar essa percepção com Saramago (1999) quando, ao falar sobre a perspectiva autoral, afirmou que “certos autores privilegiam, nas histórias que contam, não a história do que viveram ou vivem, mas a história de sua memória, com suas exatidões, seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades e suas verdades que não podem impedir de ser também mentiras” (SARAMAGO, 1999, p. 23).

De acordo com a teoria de Lejeune (2008) sobre o pacto autobiográfico²⁶, podemos empreender uma distinção entre o que chamamos de autobiografia e romance autobiográfico, estabelecendo então uma caracterização mais precisa das narrativas componentes desse corpus de estudo. Senão, vejamos:

A autobiografia pressupõe que haja *identidade de nome* exata entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima [...] Nos casos em que não há a identidade assumida, mas que o leitor pode ter razões de pensar que a história vivida pelo personagem é exatamente a do autor, seja por comparação com outros textos, seja por informações externas ou até mesmo pela própria leitura da narrativa que não parece ser de ficção, não temos uma autobiografia, já que esta pressupõe uma identidade assumida na enunciação [...] Esses textos entrariam na categoria de romance autobiográfico. São assim chamados todos os textos em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre *autor* e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade, ou pelo menos não afirmá-la [...] À diferença da autobiografia, ele comporta *graus*. A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de “um vago ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspido e escarrado” (LEJEUNE, 2008, p. 24-25, grifos do autor)

Apesar de ficarmos seduzidos pela proposta do pacto autobiográfico, nos abstermos de discussão mais verticalizada dessa perspectiva autobiográfica, já que esse tema em si daria material para a elaboração de uma tese inteira. E, mesmo o tema da memória sendo tão movediço e complexo, não podemos anular uma possível participação, por menor que seja, desse elemento na urdidura dessas narrativas, uma vez que omiti-lo seria negar, na íntegra, a relação que existe entre ele e qualquer autor na construção dos seus textos. Sendo de natureza pessoal ou coletiva, a memória é um elemento que perpassa alguns fios narrativos do *corpus* dessa pesquisa, seja através das similaridades encontradas entre traços do narrador e aspectos pessoais da vida do escritor discutidos no primeiro capítulo dessa dissertação, seja através de referências a fatos históricos reais, conforme destacamos nas passagens:

Porque, mesmo sem deixar de me preocupar com o Alemão, devotava-me cada vez mais à minha vida. *Após minha estreia literária com um romance publicado quando eu tinha só 16 anos e me deu certa notoriedade*, eu me desviara do destino que traçara para mim desde pequeno: a literatura. Publicara outros livros, mas não podia

²⁶ Lejeune (2008) define pacto autobiográfico como a afirmação no texto da relação autor-narrador-personagem. Nessa relação, torna-se imprescindível o estabelecimento de uma identidade comum entre esses três elementos que pode ser construída de maneira implícita ou de modo patente.

me orgulhar de nenhum deles. E desde que fora parar na Lapa, sob o impacto da leitura do Diário de um ladrão de Jean Genet, nunca mais escrevera nada que valesse a pena (LQB, 1992, p. 174, grifo nosso).

Ou ainda em passagens como:

Quando, dez anos depois do seu desaparecimento, a reencontrei, quando eu já era autor de televisão em franca ascensão (LQB, 1992, p. 208).

Pela primeira vez, desde que chegara ao Rio, trazido de Pernambuco pela debandada de 1964, eu podia dizer que tinha uma casa. Com um emprego estável, só saí do jornal *O Globo* em 1978 (LQB, 1992, p. 163).

Coube a mim, numa reunião de pauta do jornal *O Lampião* em que se decidiu fazer uma reportagem sobre prostituição masculina a inglória tarefa de entrar em contato com os responsáveis pelo anúncio publicado [...] solicitar a presença de um michê e fazê-lo falar sobre seu trabalho (MG, 1986, p. 102).

É preciso desmistificar essa época. A vida em 1968 não era apenas um épico fotografado em *cinemascope* [...] Havia outros filmes [...] Havia seres que também sofriam, que nem ao menos sabiam que os militares mandavam no país. Mesmo assim cada um podia ser o protagonista de uma história emocionante (LQB, 1992, p. 196-197).

Contudo, essas inserções de caráter memorialista, que poderiam ser, em diferentes graus, associadas a um passado vivenciado pelo autor, foram contestadas pelo próprio narrador, em algumas partes das narrativas, através de passagens que instalaram dúvida no leitor, mesmo diante de uma percepção de certos indícios que associam características e fatos relacionados ao narrador com aspectos e acontecimentos reais do cidadão Aguinaldo Silva. Comprovamos, então, por parte do narrador, uma técnica na qual se reitera, nas três narrativas em questão, um jogo narrativo pautado pela dúvida e pela ambiguidade, no qual um lúdico e um existencial real são trabalhados, gerando incerteza sobre o que, realmente, é parte de uma memória pessoal diluída na narração. Em *Memórias da guerra*, por exemplo, o narrador-personagem iniciou a narração indagando se:

Seria um livro de memórias, como indica o título? Levando em conta que a memória é muito seletiva e que eu não tive o menor pudor em escolher os personagens e temas e até mentir sobre eles, eu diria que sim: é um livro de memórias que eu gostaria de ter. Talvez eu chamasse esse livro de “Verdades e Mentiras” [...] A questão que fica para o leitor é identificar, nesses textos, a verdade e as mentiras. Eu diria que são mais mentirosos os textos que perseguem o tom jornalístico. Já as histórias contadas à maneira dos ficcionistas (talvez eu não seja um deles, mas sou capaz de imitá-los muito bem) são absolutamente verdadeiras [...] Mas a partir da leitura de vocês, foi exatamente assim que aconteceu. E para coroar esse jogo, qual das imagens diante do espelho é a verdadeira? (MG, 1986, p. 7-8)

Nas outras duas narrativas, também são evidentes esse mecanismo de confrontar e confundir as fronteiras entre realidade e ficção. No *País das Sombras* há outro texto, antecedente ao início da narração, de onde é reiterado esse propósito, numa nota em que se lê: “A ação do livro é, por vezes, roubada à realidade, mas acaba por ter uma solução imaginária. Qualquer semelhança entre a literatura e a história é acidental [...] Nada aqui é original” (NPS, 1979, p. 10). A obra *Lábios que Beije*, possui em sua penúltima página, um questionamento do narrador no qual ele pergunta: “Existiu mesmo tudo isso ou foi um sonho?” (LQB, 1986, p. 209). Devido o exposto sobre esse ponto, optamos por não aprofundar essa questão da memória em nossa análise, uma vez que correríamos o risco de perder o foco da nossa problemática. As referências feitas sobre esse assunto objetivaram, unicamente, esclarecer um pouco mais do recorte estudado da produção escrita de Aguinaldo Silva.

Um ponto relevante referente à narração desse contexto analisado é a questão da ótica do autor-implícito. Entendido como “um ser vagaroso e diluído que sub-repticiamente comanda a receptividade do leitor e não é nem o autor, nem o narrador, mas a versão superior do autor que o criou, ele é a própria teia na qual o narrador se movimenta” (DAL FARRA, 1978, p. 21) o autor-implícito é detentor de recursos que, articulados internamente na narrativa, elaboram perspectivas para o narrador, as personagens e para o desenvolvimento de ações narrativas, controlando, ao seu modo, a comunicação que deseja estabelecer com o leitor e a imagem do seu universo ficcional representada no texto. Associado à ideia do narrador-onisciente de Lukács²⁷ (1966), o autor-implícito detém o poder de controlar e definir a maneira pela qual a voz do narrador será emitida, controlando as possibilidades de visões e imagens elaboradas na tessitura de uma narrativa, ou seja, ele:

Empresta ao narrador, no caso do romance de primeira pessoa, uma visão mais ou menos restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito. Faz com que o narrador se circunscreva à esfera da memória, mas tira partido disso, provocando uma falha na lembrança que possa permitir o equívoco ou qualquer alteração que possibilite as finalidades da história [...] Portanto, é preciso advertir que muitas teorias levam em conta somente o ponto de vista do narrador, o que lhes confere um caráter muito restrito. Talvez resida aqui um dos equívocos teóricos de maior importância na questão do ponto de vista: o de não considerar que o ângulo de visão conferido ao narrador seja um dos possíveis ângulos formadores da “ótica” do autor-implícito [...] Deste modo, a visão que leva o leitor a compreender o mundo que lê e a participar dele não é fundamentalmente a

²⁷ Segundo Dal Farra (1978, p. 22) “Para Lukács o lugar do discurso do narrador é simplesmente uma postura literária, pois parecendo estar à tona da voz que emite aqui e agora, está, na verdade, em guarda, mantendo a distância exigida para vigilância e controle da organicidade épica”.

utilizada pelo narrador. Sem dúvida o ponto de vista do narrador é o ponto de referência ou a visão explicitamente condutora da reelaboração do mundo pelo leitor, mas não a única nem a verdadeira. Assim, quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê para que o autor-implícito possa tirar proveito disso (DAL FARRA, 1978, p. 22-25).

No corpus analisado, notamos que a figura do narrador-personagem estabeleceu narrações nas quais os fatos são revelados ao leitor de maneira fragmentária e com a presença de lacunas que podem ou não ser preenchidas por ele. O autor-implícito conduz o narrador em primeira pessoa a elaborar para o leitor um labirinto, no qual é proposto um jogo contínuo de “verdades” e “mentiras”, embasados por uma filtragem de dados incertos de uma possível memória do narrador que elabora, a partir disto, uma ótica narrativa permeada de ambiguidades e dúvidas sobre quais os limites entre as experiências reais do autor, as vivências do narrador e os aspectos que são ficcionalizados nesse recorte da escrita homoerótica de Aguinaldo Silva.

Esclarecidas e fundamentadas essas questões, que apesar de não centrais, são relevantes ao nosso estudo, nos direcionamos às percepções sobre a relação espaço e homoerotismo na expressão das subjetividades homoeróticas nessas três narrativas. A partir das considerações teórico-conceituais e sobre o autor, exploradas no primeiro capítulo, procedemos, no segundo capítulo, a análise de *No País das Sombras*, narrativa na qual a perspectiva homoerótica ainda não apareceu consolidada como modo de vida, tendo em vista o contexto histórico-social do século XVII, no qual os personagens Bentes e Ramalho estavam inseridos. Nessa obra, encontramos o desejo homoerótico representado apenas pelo prazer físico e associado à prática de sodomia considerada, na época, um crime passível de condenação e execração pública. No contexto relacionado aos protagonistas, que eram soldados e amantes, podemos afirmar que, embora haja a percepção de uma afetividade entre eles, em poucas partes da narração, o relacionamento homoafetivo em si não é revelado, sendo algo percebido com estranhamento pelas pessoas desse contexto e até mesmo pelos próprios acusados de ato sodomita. Isso decorre, sobretudo, pelo fato de que não havia, no Brasil-Colônia, espaço-tempo em que transcorreu a história dos amantes, espacialidades detentoras e facilitadoras dos processos de subjetivação homoerótica. Não existia, no século XVII, norteado por valores heterocêntricos e sexistas, nenhuma compreensão do sentido daquilo que seria uma prática homoafetiva, nem muito menos espaços sociais ou microterritórios alicerçados em princípios voltados a uma subcultura homoerótica. Os indivíduos personagens nessa narrativa são duplamente estrangeiros ou outsiders:

primeiramente, por serem degredados de Portugal e depois pelo desconhecimento de sua real dimensão subjetiva, o que os impele a relacionar o seu desejo a mera expressão de um crime e pecado hediondos. Vistos somente como corpos destituídos de um sentido de “normalidade” não se constituem sujeitos homoafetivos, sendo percebidos, socialmente, apenas como indivíduos transgressores que buscam a satisfação da libido. Em decorrência dessa percepção equivocada, aos olhos de hoje, esses indivíduos são extirpados do meio social através do mecanismo condenatório da morte.

No terceiro capítulo, a análise de *Memórias da Guerra* nos revelou outro contexto sócio-político (século XX) e uma nova perspectiva de abordagem do desejo homoerótico em sociedade. Na Lapa do final dos anos 60 e da década de 70, já encontramos sujeitos homoafetivos, uma vez que há o reconhecimento social dessa prática, embora a mesma continue sendo considerada abjeta e degradante. Contudo, os indivíduos representativos desse contexto homoerótico, diferentemente do que ocorreu em séculos anteriores, estabelecem territórios e organizam seus processos de subjetivação e suas práticas afetivo-sexuais em microterritórios efêmeros ou fixos, agregando-se em guetos e respaldando-se por uma subcultura que os subsidia e os caracteriza de diversas formas. Fugindo, parcialmente, a um modelo estereotipado e pré-concebido, o sujeito homoafetivo tem, nessa narrativa, uma representação multifacetada produzida a partir das muitas formas de configuração desse tipo de desejo. A imagem do indivíduo homoerótico efeminado, associado ao deboche, vai sendo, gradativamente, ampliada, vislumbrando revelar outras formas de subjetividade homoafetiva bem como estabelecer intersubjetividades que podem ser entendidas, de acordo com Rolnik (1997, p. 25), “como paisagens que formam uma transversalidade que atravessa pessoas em suas subjetividades, éticas, valores e culturas, informando sobre seus modos de vida, comportamentos e ainda sobre suas formas de pensar, de agir, de sonhar e de amar.”

As interrelações estabelecidas entre os diversos sujeitos homoafetivos dessa narrativa são alicerçadas pela vivência de um homoerotismo comum, compartilhado a partir do trânsito contínuo desses indivíduos no bairro da Lapa, que funciona como uma *zona de exclusão*. Através das redes de sociabilidades estabelecidas por essas pessoas subalternizadas pela norma social vigente, temos na territorialidade um caráter não apenas físico, mas também simbólico e representativo de modos de vida, os quais deflagram inúmeros processos de subjetivação. O indivíduo homoerótico efeminado, o discreto, o enrustido, o “bofê”, o michê, a travesti e a transexual são algumas das configurações presentes, nessa narrativa, que trazem à tona um construto sociológico bem denso da expressão homoerótica em sociedade. No

entanto, esses indivíduos, apresentados em *espacialidades abertas e fechadas*, com o predomínio dessa última modalidade, se inserem em espaços considerados de segregação social e sexual. Assim, espaços como o cinema, o cabaré, a pensão e até mesmo a rua contribuem para certa invisibilização desses indivíduos e para contínuos processos de *desterritorialização e reterritorialização* dos mesmos

Personagens homoafetivos como Lina Lee e o grego Cristo Xantopoulos, dentre outros contemplados por essa narrativa, ainda que invisibilizados, socialmente, encontram certos espaços que funcionam como *territórios de subversão dos valores morais hegemônicos*, através da prática do desejo homoerótico de maneira livre e ausente de crises existenciais sobre a própria subjetividade. Em muitos desses espaços, observamos que, embora a segregação não apareça como elemento flagrante ou em forma de intolerância explícita e sectária em determinados momentos, em outros, há a presença de uma tolerância camuflada de uma pseudo-aceitação da alteridade. Assim, temos, nessa narrativa, por um lado, a constatação de condutas homoeróticas limitadas a microterritórios marcados pela segregação social e, de maneira adversa, constatamos também a existência de uma liberdade restrita a certos territórios, que cumprem um papel de legitimar a visibilidade daqueles que, costumeiramente, são invisíveis em suas diferenças. Assim como o ocorrido com os protagonistas de *No País das Sombras*, nessa narrativa também evidenciamos a eliminação dos amantes do contexto da realidade social, por meio do mecanismo da morte. No entanto, se no primeiro caso a morte assumiu um caráter punitivo e de negação do desejo homoerótico dos personagens, em *Memórias da Guerra* a morte dos amantes Lina Lee e Cristo Xantopoulos adquiriu um sentido de perpetuação do prazer e de evasão espacial libertadora pra os amantes transgressores da norma. Em ambos os casos, percebemos, implicitamente, a ideia de castigo.

No último capítulo, embasado em *Lábios que Beijei*, encontramos uma narrativa que também enfoca várias subjetividades homoeróticas restritas a espaços de convivência e de tolerância ou a alguns tipos de *microterritorializações homoeróticas*, nos quais são propalados traços de uma subcultura “gay” que respalda as diversas maneiras de interações entre indivíduos homoeroticamente inclinados. Espacialidades como *o cinema de “pegação”*, *o suadouro de Débora*, *a boate* e até mesmo *a rua*, marcada pela sua contínua ambivalência, são apresentadas como *microterritórios homoeróticos* dentro do bairro da Lapa, gueto maior de excluídos de diferentes categorias sexuais e sociais. Verificamos ainda que muitos desses espaços funcionam como *lócus* de (re) produção de diferentes subjetividades homoafetivas,

ocorrendo, assim como em *Memórias da Guerra*, não a expressão de apenas uma, mas sim de várias subjetividades homoeróticas que estabelecem, nos espaços partilhados, movimentos de aproximação, interação, identificação, diferenciação e afastamento entre sujeitos. Quanto a esse afastamento, observamos que, embora ele ocorra em poucas passagens narrativas, está evidenciado, por exemplo, pela discriminação de um indivíduo homoeroticamente inclinado por outros detentores da mesma condição, demonstrando que o preconceito pode ser manifestado não somente por aqueles que defendem a norma heterocêntrica.

Ao longo da narrativa, constatamos também que, mesmo subsidiados por *microterritórios* e por uma subcultura que os representa e os agrega, os sujeitos homoafetivos configurados tem a sua liberdade, em grande parte, restrita aos seus territórios, indicando assim um cerceamento das suas condutas e uma visibilidade social limitada ao espaço marginal ao qual foram relegados. Embora no interior das espacialidades o desejo homoerótico possa ser vivenciado, a legitimação da prática afetivo-sexual não encontra reconhecimento social nos espaços em que a norma predomina, problematizando a questão dos domínios e das fronteiras entre o público e o privado. Ainda que encontremos, no percurso narrativo, cenas como as carícias e beijos entre o narrador e o Alemão, no pátio da prisão, podemos afirmar que, mesmo toleradas pelas presentes nessa espacialidade, essas demonstrações públicas de carinho entre sujeitos homoafetivos, incomodam e são esporádicas ao longo das obras, ilustrando assim que esse reconhecimento da conduta homoafetiva como algo incomum, bem como o estranhamento gerado pelas manifestações explícitas de carinho entre indivíduos do mesmo sexo em lugares públicos é decorrente da invisibilidade constante que é imposta a esses sujeitos no âmbito das espacialidades sociais. Enquanto os indivíduos da primeira narrativa foram totalmente invisibilizados, por conta de sua prática considerada sodomita, os protagonistas das duas últimas narrativas tem sua condição de sujeitos homoafetivos reconhecida em seus territórios sem se constituírem seres plenamente estrangeiros. O *sentimento de estrangeiridade* que permeia os personagens de *Memórias da Guerra* e *Lábios que Beije* advem da discriminação social e da não aceitação da alteridade, uma vez que no espaço dessas obras os personagens homoafetivos vivenciam seus desejos e sentimentos homoeróticos sem evidenciarem conflitos ou estranhamento com a própria subjetividade manifestada.

Em *Memórias da Guerra* e, sobretudo, em *Lábios que Beije*, percebemos a ocorrência de uma relação homoerótica pública e intensa entre os amantes, inclusive com a reprodução de traços da prática afetiva heteronormativa, como o compartilhamento de uma

mesma moradia e a união civil nos moldes de um casal heterossexual. Isso nos induz a afirmar que essas narrativas anteveem muitos dos desdobramentos ocorridos na representação dos relacionamentos homoeróticos nos dias atuais, uma vez que mostram sujeitos homoafetivos sem questionamentos sobre a própria sexualidade e buscando vencer suas divergências e incompatibilidades de personalidade, a fim de compartilharem o mesmo espaço e conquistarem uma relação amorosa estável e feliz.

Ainda que os personagens homoeróticos, analisados nesse *corpus*, tenham suas vivências e seus trânsitos restritos a *espaços de exclusão* e ao regime noturno e mesmo sendo esses espaços pouco viabilizadores de uma visibilidade da alteridade ou da conduta homoerótica numa escala social maior, constatamos que as espacialidades dessas narrativas de Aguinaldo Silva propiciam uma percepção aguçada das muitas subjetividades homoeróticas existentes, quebrando a visão homogeneizante consagrada do indivíduo homoafetivo como um ser afeminado e associado ao deboche, revelando-nos a emergência de múltiplos sujeitos homoeroticamente orientados. Nesse sentido, defendemos que o autor elaborou um caminho que partiu da perversão sodomita e chegou à expressão de uma efetiva diversidade de formas e interações homoeróticas, configuradas por indivíduos que, num processo contínuo de *desterritorialização*, *reterritorialização*, trânsitos e derivas sociais, ressignificam a si mesmos e ao seu desejo.

Acreditamos que as reflexões aqui deixadas são relevantes para entendermos mais sobre os sujeitos orientados para o mesmo sexo e sobre as inúmeras possibilidades de interrelações homoeróticas estabelecidas entre eles atualmente. Ao enveredarmos na perspectiva das *microterritorializações homoeróticas* e dos *guetos* existentes no espaço urbano e representadas por Aguinaldo Silva, nas narrativas contempladas nessa pesquisa, estabelecemos uma compreensão mais apurada dos modos de vida e dos territórios praticados e representados pelos sujeitos homoafetivos, o que implica numa apreensão mais positiva das diferenças e de tudo que nos causa estranheza. Isso implica também uma revisão de muitas teorias e discursos sociais e literários ultrapassados ou equivocados sobre o homoerotismo.

Ressaltamos ainda que não deve ser esquecida a mediação importante dos *guetos* e das *microterritorializações* ao longo do processo histórico relacionado à construção dessa visibilidade dos indivíduos homoafetivos e dos seus modos de vida que questionam a heterossexualidade hegemônica. Não queremos com isso incorrer na armadilha comum, existente nos estudos de gênero, de ver igualdade e diferença como antíteses, mas sim propor uma discussão sobre a diferença pautada na ideia de que “a própria antítese esconde a

interdependência dos dois termos, já que igualdade não é a eliminação da diferença e a diferença não exclui a igualdade” (SCOTT, 2000, p. 209). Percebemos também que Aguinaldo Silva não anseia por uma ascese social da marginalidade representada em suas narrativas, uma vez que há uma certa positivação desses espaços marginalizados e de algumas pessoas neles inseridas, revelando-nos, por vezes, uma valorização do “ex-cêntrico”, objetivando mesmo exibi-lo como a rasura sedutora de uma norma heterocêntrica e preconceituosa.

Incentivamos um debate no qual a complexidade de representações sobre o homoerotismo seja visibilizada nos espaços sociais e na literatura com o propósito de promover o arrefecimento das formas repressoras e discriminatórias de discursos que favorecem o desrespeito às diferenças e reforçam práticas preconceituosas e até mesmo violentas, alicerçadas numa ignorância torpe sobre o real sentido da alteridade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, R.C.F. Identidade e Exclusão. In: BARBOSA (Org). *Sexualidades pelo avesso: direitos, identidades e poder*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.

ALBAGLI, Sarita. Território e territorialidade. In: LAGES, Vinícius, BRAGA, Cristiano, MORELLI, Gustavo. *Territórios em Movimento: Cultura e Identidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Brasília. Sebrae, 2004, p.28.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: Outros conceitos chave*s. São Paulo: Contexto, 2006, p. 96-112.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Jornal, Realismo, Alegoria: o romance brasileiro recente. In:_____. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Editora Polis, 1979, p.79.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1996.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BADINTER, Elisabeth. XY: sobre identidade masculina. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do Romance*. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Estética da criação verbal*. 4.ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

_____. Literatura e Homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de (Org.). *Literatura e Homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci Editora, 2000, p.22.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In:_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.68-69.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro, Lisboa Edições, 1995.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iovialti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras: 1986.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: Introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Editora, 2007.

_____. *Poéticas do espaço literário*. São Paulo: Editora Claraluz, 2009.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES Adauto (Org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.65-87.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAZ, Camilo Albuquerque. Macho versus macho. In: *Cadernos Pagu* (28). São Paulo: UNICAMP, jan. – jun. 2007, p. 175 – 206.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importam- sobre os limites materiais e discursivos del sexo*. Buenos Aires/ Barcelona, Paidós, 2002.

_____. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____ & RUBIN, Gayle. Tráfico Sexual (Entrevista). *Cadernos Pagu* (21). Unicamp, 2003, p.157-209.

CALLADO, Antonio. *Censura e outros problemas dos escritores latinoamericanos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006

CAMPOS, H. A. Permanência e mudanças no quadro de requalificação de cidades brasileiras. In: *Revista Território*. Rio de Janeiro, n.9, jul/dez, 2000, p.32.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1969.

_____. *Literatura y subsarollo in america latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1974.

CASTORIADIS, C. Para si e subjetividade. In: PENA-VEJA e E.P. do NASCIMENTO (orgs) *O pensar complexo e a crise da modernidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999, p.35.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1999.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.31-63.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 2000.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias, São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CLARK, David. *Introdução à geografia urbana*. São Paulo: Difel, 1985.

COSTA, Benhur Pinós da. *Por uma geografia do cotidiano: território, cultura e homoerotismo na cidade*. 2008. Tese (Doutorado em Geografia), UFRGS, Porto Alegre-RS.

_____. Geografias das Representações sobre homoerotismo. In: *Revista Latino-Americana de Geografia e gênero*, Ponta Grossa, v.1, n.1, p.21-38, jan./jul. 2010.

_____. Reflexões sobre Geografia e homoerotismo: representações e territorialidades. In: SERPA, Ângelo. *Espaços culturais: vivências, imaginações e representações*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

_____. *A condição do homossexual e emergência das territorializações*, 2002. Dissertação (Mestrado em Geografia), UFRGS, Porto Alegre, RS.

_____. *As múltiplas microterritorializações urbanas: o caso das agregações homoeróticas*.

ANAIS. Encontro Nacional de Geógrafos. São Paulo: USP, 2008b.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992

_____. *Ordem médica e norma familiar*. 5. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

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

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1995.

ECO, Umberto, O Nome da Rosa. 5.ed. Lisboa: Difel, 1984.

ELIAS, Norberto. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.

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

FAYE, E. Subjectivité. In: *Encyclopedie Philosophique Universelle*. Paris: Presses Universitaires de France. 1990, p.247.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

FERREIRA FILHO, João Antônio. Corpo a corpo com a vida. In: *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975, p.47.

_____. *Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

FORSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 9. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____. *História da sexualidade 1: a vontade do saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. *História da sexualidade 2: o uso das prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul, DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.270.

_____. *Microfísica do Poder*, 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

_____. Michel Foucault, na interview: Sex, Power and the politics of identify. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. *The Advocate*, n.400, 1984, p. 26-30 e 58.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção da homossexualidade no Brasil. In: _____. *Para inglês ver*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982.

GANCHÓ, Cândia Villares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GARCIA, Wilton. *A forma estranha*. São Paulo: Edições Pulsar, 2000.

_____. *Homoerotismo & Imagem*. São Paulo: U.N. Nojosa, 2004.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada, a ditadura escancarada, a ditadura derrotada e a ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 e 2004

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e homoerotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GOFFMAN, Erwing. *Estigma*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

GREEN, James. *Além do carnaval*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

GONZALEZ-REY, F. L. *Sujeito e subjetividade: uma aproximação histórico-cultural*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

GUATTARI e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GULLAR, Ferreira. Sombra no Barroco. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O Olhar*. São Paulo. Companhia das Letras, 1988, p.65-87.

HAESBAERT, Rogério. *Desterritorialização e identidade*. Niterói: EDUFF, 1997.

_____. *O mito da desterritorialização*. 5. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.

HEILBORN, Maria Luisa. *Sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999.

HOLLANDA, Heloisa B. et ali. *Anos 70: Literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979-1980.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós- modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. New York: New York: University Press, 1996.

JUNG, Carl. *Estudos sobre o simbolismo de si mesmo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Lúcia Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

_____. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

JORNAL O LAMPIÃO. Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/blog/?pageid=53>>. Acesso em 12 e 13 de fevereiro de 2012.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LEVINE, M. P. Gay Ghetto. In: *Gay macho: the gay life and death of homosexual clone*. New York: NY University Press, 1979.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.

_____. Manifesto Camp. GRAGOATÁ- *Revista do Instituto de Letras*. Niterói-RJ: EDUFF, 1997.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997

LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACRAE, Edward. *A construção da igualdade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MAY, Rollo. Eros em Platão. In: *Eros e repressão: amor e vontade*. 2. ed. Tradução de Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

MISKOLCI, Richard. *A teoria queer e a questão e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização*. In: Congresso de Leitura do Brasil (COLE), Campinas, Associação de Leitura do Brasil, 2007, v.1, p. 1-19. Disponível em <http://www.alb.com.br/anais>. Acesso em 28 de julho de 2011.

MORICONI, Italo(org). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.

MOTT, Luis. *O sexo proibido*. São Paulo: Editora Papirus, 1988.

MUIR, Edward. *A estrutura do romance*. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto história*. N.10. São Paulo: PUC, 1993.

NUNAN, Adriana. *Homossexualidade*. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.

ORLANDI, Eni. *A formação do país e a construção da identidade nacional*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2001.

PAIVA, A, Cristian S. *Sujeito e laço social: a produção da subjetividade na arqueogenealogia de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

PARKER, Richard. *Abaixo do Equador*. São Paulo: Record, 2002.

PAZ, Octávio. *O Labirinto da solidão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1988.

_____. Territórios marginais. In: A. Barenblitt(Ed.) *Saúde e loucura : grupos e coletivos*. São Paulo: Hucitec, 1993.

PIERUCCI, A.F. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. v. 10. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

_____. A homossexualidade masculina: felicidade no gueto? In: Ariés (Ed) *Sexualidades Ocidentais* . São Paulo: Brasiliense, 1985.

POULLET, George. O espaço proustiano. Tradução Ana Luíza Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

REIMÃO, Sandra. *Mercado Editorial Brasileiro*. São Paulo: Fapesp, 1996.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. Espaço In: *Dicionário de termos da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p.139.

REIS, Carlos Antônio Alves dos. *O conhecimento da literatura*. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 1999.

REVISTA ISTO É. nº 53, p. 14, 1977- entrevista de Aguinaldo Silva. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente>>. Acesso em 26 de julho de 2011.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Impressões de identidade: um olhar sobre a imprensa gay no Brasil*. Niterói: EDUFF, 2010.

_____. Somewhere over the rainbow: o primeiro lampião é aceso. In: LOPES, Denilson; BENTO, Berenice; GARCIA, Wilton (Org.). *Imagem e diversidade sexual: estudos de homocultura*. São Paulo, Nojosa, 2004.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade. Campinas: Papirus, 1997.

ROMERO, Abelardo. *A história da imoralidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1967.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

_____. *Psicanálise e homossexualidade: Reflexões sobre o desejo perverso*. In: *Pulsional: Revista de psicanálise*. São Paulo: ano XV, n.161, set, 2002.

_____.; DERRIDA. *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.38-39.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Paul Auster: O espaço urbano contemporâneo. *Revista de Estudos Literários*. Belo Horizonte, v. 5, outubro 1997.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, B. A. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 1994.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo, Edusp, 2004.

SANTOS, M. et al. *O papel ativo da geografia: um manifesto*. Florianópolis: XII Encontro Nacional de Geógrafos, 2000.

SCHOOLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNE, Regina. *Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2008.

SCOTT, J. Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. *Revista Debate Feminista*, nº especial, 2000.

SILVA, Aguinaldo. *Dez histórias imorais*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

_____. *Lábios que beijei*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Siciliano, 1992.

_____. *Memórias da guerra*. Rio de Janeiro: Record Editora, 1986.

_____. *No País das Sombras*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

_____. *República dos Assassinos*. Rio de Janeiro: Editora civilização Brasileira, 1976.

_____. A literatura vai poder mudar o mundo? In: *Jornal Opinião*, Rio de Janeiro, n.11, 15 jan., 1973, p.22.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura*. Sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Liberdade, 1989.

SIMMEL, G. Requisitos universais axiomáticos da sociedade. In: FERNANDES, F. (org). *Comunidade e sociedade*. São Paulo: Nacional e USP, 1973.

SOUZA, P. *Conferências da carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade*. Campinas: Edições Unicamp, 1997.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida nacional* (coleção Brasil e os anos do autoritarismo). Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1985.

_____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Edições Achimé, 1984.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TOURAINÉ, Alain. *Um novo paradigma para ler o mundo de hoje*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

WILSON, Colin. *The Outsider*. Tradução de Margarida Maria. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

WEEKS, Jeffrey. *Sexuality and its discontents; meanings myths and modern sexualities*. Londres: Routledge e Kegan, 1985.