



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

CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE FERNANDES

**CONFIGURAÇÕES DO DESEJO HOMOERÓTICO NA
CONTÍSTICA BRASILEIRA DO SÉCULO XX.**

**CAMPINA GRANDE - PB
2012**

CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE FERNANDES

**CONFIGURAÇÕES DO DESEJO HOMOERÓTICO NA
CONTÍSTICA BRASILEIRA DO SÉCULO XX.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva.

CAMPINA GRANDE - PB

2012

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

F363c Fernandes, Carlos Eduardo Albuquerque.

Configurações do desejo homoerótico na contística brasileira do século XX. [manuscrito] / Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes. – 2012.

201 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012.

“Orientação: Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva, Departamento de Letras e Artes”.

1. Análise literária. 2. Homoerotismo. 3. Literatura brasileira. I. Título.

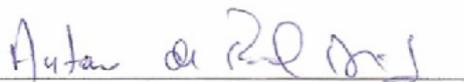
21. ed. CDD 801.95

CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE FERNANDES

**CONFIGURAÇÕES DO DESEJO HOMOERÓTICO NA
CONTÍSTICA BRASILEIRA DO SÉCULO XX.**

Aprovada em: 08 de maio de 2012.

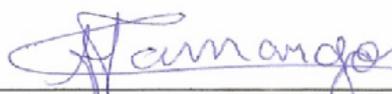
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva - UEPB
(Orientador)



Prof. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza - UEPB
(Examinadora)



Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo - UNIMONTES/MG
(Examinador)

AGRADECIMENTOS

Palavras de gratidão são sempre carregadas de um valor imensurável. Ao concluir uma etapa de estudos como esta, é impossível deixar de lembrar e registrar todo apreço e carinho por aqueles que me conduziram e me ampararam nesse caminho trilhado. Ainda assim, essas palavras serão sempre singelas e insuficientes para expressar toda gratidão sentida nesse momento especial.

Agradeço primeiramente a Deus que em sua magnitude me cingiu de paciência e dedicação para realizar esse trabalho.

Agradeço a minha mãe, Maria da Guia Albuquerque, meu orgulho e fonte de admiração. O apoio dela foi peça fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa, afinal, sem ela, o pesquisador não existiria (risos), e assim, esse agradecimento extrapola o âmbito da realização dessa dissertação de mestrado para expressar minha gratidão pela incrível influência dela em meu viver.

Minha gratidão às minhas tias, Maria José Albuquerque, Maria Conceição Albuquerque e Maria Aparecida Albuquerque, minhas segundas mães que tanto me auxiliam, emitindo palavras de encorajamento e motivação. Agradeço à minha irmã Eduarda Albuquerque e ao meu primo, Lucas Gonzaga, por tantas vezes me apoiarem e me ajudarem nas horas em que precisei.

Muito obrigado à grande amiga Kyssia Rafaela Almeida Pinto, parceira de pesquisa e da vida pessoal, a quem confiei as confissões mais dramáticas de momentos de desespero. E quando eu achava, tantas vezes, ser incapaz de empreitar um projeto como esse, sua voz acalentou os meus nervos agitados e como um anjo foi capaz de me erguer em momentos difíceis. Muito obrigado, Kyssia, tuas palavras são dádivas para quem as ouve e guarda no coração.

Agradeço ao professor Fábio Figueiredo Camargo pela leitura atenta e perspicaz do trabalho, desde a qualificação, contribuindo para o aperfeiçoamento da pesquisa com considerações consistentes e eficazes na correção e aprimoramento. À professora Rosângela Queiroz que desde a minha graduação promove o crescimento de minha formação acadêmica e também contribuiu bastante para o aperfeiçoamento analítico na interpretação das obras literárias, nessa pesquisa.

Uma gratidão deveras especial é mais do que merecida para a professora Zuleide Duarte que me encanta com seu jeito de ser, me encanta com sua sabedoria e com sua

personalidade dosada de bom humor e de um coração que não cabe neste mundo, tamanha que é a sua generosidade. Dos inúmeros livros emprestados aos “puxões de orelha” dados no processo de qualificação, fica um “muito obrigado” repleto de admiração e de apreço pelo apoio fornecido.

De todos esses agradecimentos, o maior e, ao mesmo tempo, o mais singelo na capacidade de expressar quão forte é minha gratidão vai para o orientador do trabalho, o Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva. Foi o mestre quem me ensinou todo o conhecimento sobre literatura que possuo e quem me proporcionou desenvolver a sensibilidade de lidar com o texto literário. Agradeço pela sua paciência, pela atenção dispensada, pela diligência e aplicação com que exerce a função e, sobretudo, por acreditar na minha capacidade de desenvolver essa pesquisa. Confesso que é desafiador acompanhar o ritmo de trabalho dele e atender às expectativas de um pesquisador e crítico literário da grandeza do Prof. Pádua. Porém, tê-lo como orientador foi um presente pela experiência adquirida e pelo aprendizado conquistado.

Agradeço o apoio e amizade dos colegas de curso, principalmente Gilda, Bruno, Francimary e Eliene, Helder e Rosevan (Vanvan), Lúcia (Lucinha), Sara, Mara e Severina com quem compartilhei tantos momentos de alegria e de aflição nos quais pudemos nos ajudar e formar um grupo de união e de trocas de boas energias.

Muito obrigado, enfim, àqueles que de certa forma interferiram na minha formação e contribuíram para a conclusão desta pesquisa.

Resumo

A partir da concepção de que a literatura expressa e problematiza papéis sociais, conforme Antonio Candido (2006), esta pesquisa teve por objetivo cartografar a trajetória do desejo homoerótico na literatura brasileira do século XX, aqui tomada como corpus pelo gênero conto. Foram escolhidas dez narrativas de ficção distribuídas de acordo com as décadas do século XX, a saber, “Pílades de Orestes” [1906], de Machado de Assis; “História de gente alegre” [1910], de João do Rio; “O Menino do Gouveia” [1914], de Capadócio Maluco; “A Grande atração” [1936], de Raimundo Magalhães Jr.; “Frederico Paciência” [1947], de Mário de Andrade; “A moralista” [1957], de Diná Silveira de Queirós; “Paixão segundo João” [1969], de Dalton Trevisan; “Ruiva” [1978], de Julio César Monteiro Martins; “Terça-feira gorda” [1982], de Caio Fernando Abreu; “Família” [1997], de Rubem Fonseca. O olhar da pesquisa se orientou em uma perspectiva diacrônica e crítica, fazendo entrelaçar discussões que abarquem os seguintes temas: crítica e teoria literárias as quais norteiam a análise das obras, história do homoerotismo no Brasil e história da literatura brasileira, cujo conhecimento auxilia a entender o contexto histórico de publicação dos contos, estudos gays e culturais quanto às noções de desejo homoerótico, relações de poder e transformações socioculturais. O século XX, segundo Stuart Hall (1997), foi período de rupturas e de mudanças na maneira de os indivíduos se compreenderem e de se relacionarem com o outro; as categorias de gênero, sexualidade, classe se modificaram, as identidades foram fragmentadas, as noções de amor, amizade e intimidade, segundo Anthony Giddens (1997), foram transformadas. À medida que esse cenário de alterações se cristaliza, a literatura, como discurso que é parte irredutível da vida social, também é metamorfoseada. As personagens de ficção constituem o elemento básico de análise da pesquisa, uma vez que são os seres de papel que vivenciam o desejo homoerótico, que sofrem os conflitos sociais plasmados na ficção e que permitem interpretar a condição e os modos de vida homoeróticos inscritos, subjetivados e problematizados nos e pelos contos em questão. A noção de desejo com a qual se trabalha parte da concepção de Chauí (1990) e de Sedgwick (1998) que entendem a categoria como um conjunto de emoções, anseios e vontades que estão além da perspectiva genital e que evidenciam um modo de vida homoerótico. A pesquisa se desenvolveu, a priorizar a análise dos contos, a formular discussões que levem em consideração a construção da personagem homoerótica, o contexto histórico da época e as transformações culturais no que diz respeito ao homoerotismo. Ao fim da pesquisa, apresentam-se as principais configurações do desejo homoerótico na contística brasileira do século XX, tendo por exemplificação as narrativas escolhidas, da intimidade dessas personagens e da capacidade de elas romperem ou reforçarem estruturas de poder.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Século XX; Contos; Desejo homoerótico.

Abstract

From the conception of that literature express and problematize the social role, according to Antônio Cândido (2006), this research aimed at plotting the trajectory of homoerotic desire in Brazilian literature of the 20th century, here taken as corpus by the genre short-story. It was chosen ten fiction narratives considering the decades of the 20th century: “Pílades de Orestes” [1906], of Machado de Assis; “História de gente alegre” [1910], of João do Rio; “O Menino do Gouveia” [1914], of Capadócio Maluco; “A Grande atração” [1936], of Raimundo Magalhães Jr.; “Frederico Paciência” [1947], of Mário de Andrade; “A moralista” [1957], of Diná Silveira de Queirós; “Paixão segundo João” [1969], of Dalton Trevisan; “Ruiva” [1978], of Júlio César Monteiro Martins; “Terça-feira gorda” [1982], of Caio Fernando Abreu; “Família” [1997], of Rubem Fonseca. The point of view of the research is orientated in a critic and diachronic perspective, by making to interlace discussions that circle the following themes: criticism and literary theories which lead the work in analyze, history of the homoeroticism in Brazil and history of Brazilian literature, whose knowledge aids to understand the historic context of short-story publication, gay and cultural studies observing notions of homoerotic desire, relations of power and social-cultural transformations. The 20th century, according to Stuart Hall (1997), was a period of ruptures and changings in the way of individual comprehend themselves and linking themselves with each other, the categories of genre, sexuality, social stratum, modified themselves, the identities were fragmentized, the idea of love, friendship and privacy, as says Anthony Giddens (1997) were shifted. As this scenario of alterations crystallizes itself, literature, like discourse, which is a irreducible part of social life, is also metamorphosed. The characters of fiction constitute the basic element of analyze of the research, since they are the beings that experience the homoerotic desire, which suffer the social conflicts established on fiction and that permit to interpret the condition and the way of homoerotic life registered, subjectivized and problematized on and by short stories in discussion. The notion of desire with which it is worked considers the idea of Chauí (1990) and Sedgwick (1998) that understand the category as a set of emotions, expectations and wills which are besides the genital perspective and that evince the manner of homoerotic life. The research was developed to prioritize the chapters of analyze of the short stories, to formulating discussions which take into account the construction of homoerotic character, the historic context of the time and the cultural transformations, concerning to homoeroticism. In ending the research, they are presented the main configurations of the homoerotic desire in Brazilian context of the 20th century, having as exemplification the chosen narratives of these characters' intimacy and capacity of breaking or reinforce structure of power.

Key-words: Brazilian Literature; 20th Century; Short Story; Homoerotic Desire.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 Literatura, desejo e homoerotismo: delimitações teóricas e conceituais	17
Homo/ gay/ queer – muitos termos, muitas perspectivas	17
Desejo/vontade.....	27
Personagens e narradores	35
Capítulo 2 Primeiras décadas do século XX (1900-1920): literatura e homoerotismo – sublimação, discriminação e subversão	43
Ambiguidade do desejo: amizade e homoerotismo em “Pílades e Orestes”	48
O discurso discriminatório sobre a homoerotismo em “História de gente Alegre”	64
O despertar do desejo, o definir do sujeito: subjetividade em “O menino do Gouveia”	75
Capítulo 3 Modos de viver e de “curar” o homoerotismo: literatura e desejo homoerótico nas décadas de 1930-1950	88
Homoerotismo e espetáculo em “A grande atração”	90
Desejo homoerótico, medo e separação em “Frederico Paciência”	102
Dor, homoerotismo e “cura” em “A Moralista”	118
Capítulo 4 Ainda sob o jugo da condenação: décadas de 60, 70 – revolução e repressão sexual	130
Desejo homoerótico, amizade e “Paixão segundo João”	133
Homoerotismo e revolução em “Ruiva”	144
Capítulo 5 Fim do século XX (1980-1990): a visibilidade do desejo homoerótico e seus impactos	155
Homoerotismo, carnaval e violência em “Terça-feira gorda”	158
“Família”, desejo homoerótico e homoparentalidades.....	167
Considerações finais	177
Sobre amor e amizade ou sobre o medo de amar das personagens homoeróticas	179
A descoberta do desejo homoerótico	181
Estereótipos	182

A morte, a violência e o desejo homoerótico	186
Conflitos das personagens	187
Últimas palavras.....	190
Referências	193

Introdução

Trilhar os caminhos da interpretação do texto literário quase sempre permite também o enveredar-se pela compreensão do humano, das suas vivências e pensamentos, seus sentimentos e desejos, frustrações e medos, amores e dramas, conflitos internos e tensões culturais. Mesmo possuindo o caráter ficcional como núcleo de seu conceito¹, a literatura, por ser atividade humana, problematiza os sujeitos e a sociedade; não que este seja o seu fim, mas permite ao leitor refletir sobre si mesmo e sobre o outro em diferentes modos de existência construídas na expressão de sujeitos poéticos, nas ações de personagens ou em aventuras narradas.

Dentre os aspectos do ser humano que, através da literatura, são plasmados e problematizados, nenhum deles é tão forte quanto as relações amorosas e eróticas. Podemos dizer, talvez, que os temas relacionados ao amor e ao erotismo constituem uma espécie de motivo literário universal, isto é, estão presentes em obras literárias de diferentes épocas, produzidas em diferentes localidades e contextos socioculturais, como afirma Paz (1994, citado por Silva, 2010, p. 54): “uma das funções da literatura é a representação das paixões”; também Bloom (1996, p. 482), quando argumenta que amor e amizade são “atributos caracteristicamente humanos e não podem ser separados da espiritualidade do homem” e, logo, o autor confina estes como dois dos maiores motes literários ao analisar a moderna literatura européia, ou mesmo Sant’Anna (1993, p.11), quando afirma que “os poetas sempre foram considerados os grandes cantores do amor.”

Sempre existiram formas de amar aceitas e outras interditas na ordem social, amores considerados fora da esfera possível das práticas culturais, em dados momentos, julgados como doença, crime, perturbação e perversão; um amor proibido, muito além das barreiras entre classes, como o amor cortês das Cantigas de amor, na lírica trovadoresca, além das desavenças familiares de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare; um amor, conforme a célebre frase de Oscar Wilde, que “não ousa dizer o nome”, dada a sua natureza “nefanda e imoral” para a concepção discriminatória que elegeu a relação sexual como atividade que deveria ser desejada e praticada exclusivamente entre um homem e uma mulher, padrão que foi legitimado pela visão judaico-cristã e pelos mais variados ramos do saber e discursos de poder.

¹ Sobre a noção de ficção como sendo o núcleo do caráter literário, cf. Moisés (2007).

O amor e/ou somente a relação sexual entre indivíduos do mesmo sexo, na história das sociedades ocidentais e, por extensão, da sociedade brasileira, sofreu (e ainda sofre) por longos anos o silenciamento ou o julgamento de ser um comportamento doentio e imoral.

Consequentemente, a recepção da temática homoerótica no texto literário também provocou reações adversas: quando *Bom-Crioulo* – segundo romance brasileiro a abordar o amor entre dois homens em 1895 –, de Adolfo Caminha, foi apresentado à sociedade, causou escândalo e mesmo sendo permeado pelo pensamento decadentista do naturalismo, apresentando a relação homoerótica como doentia, segundo Carvalho (2006), impactou os críticos e atrapalhou a recepção do livro. No mesmo ano da publicação de *Bom-Crioulo*, Oscar Wilde, famoso dramaturgo inglês, autor do romance de temática homoerótica *O retrato de Dorian Gray*, foi condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados sob a acusação de praticar sodomia (FRY & MACRAE, 1983). Como também aconteceu com a escritora britânica Radcliff Hall, que foi processada por obscenidade quando publicou em 1928 o romance *O Poço da solidão*, cujo motivo central é o amor entre duas mulheres. Os primeiros duzentos e quarenta e sete exemplares do livro foram queimados na Inglaterra, e a leitura da obra foi proibida durante 31 anos. (NAVARRO-SWAIN, 2000).

Poderíamos discorrer longamente sobre as interpretações negativas relacionadas ao homoerotismo na literatura. Todavia, nosso interesse é descrever e analisar não apenas estas abordagens, uma vez que a literatura também possui olhares mais amenos e mais receptivos para construir o sujeito e o desejo homoeróticos. Especialmente quando sabemos das inúmeras transformações socioculturais ocorridas nas últimas décadas (HALL, 1997) que proporcionaram mudanças na maneira de perceber o outro e de interpretá-lo, bem como de representá-lo nos inúmeros discursos sociais. Deste modo, a discussão a respeito da temática da diversidade sexual na literatura emergiu no intuito de tornar visível uma subjetividade sempre presente nas sociedades.

Diante dessas breves considerações, acreditamos que a leitura do texto literário que tematiza o homoerotismo pode também ser uma forma de compreender a intimidade dos sujeitos homoeróticos, não pelo viés da autoria, mas pelo viés do texto e da configuração da realidade que, através da verossimilhança, é materializada nas personagens de ficção. Acreditamos também que a maneira de configurar a temática homoerótica na literatura seja singular e específica, diferente de outras configurações textuais que problematizam subjetividades de minorias culturais.

Foi a partir da leitura de textos literários que tornam central, na cadeia narrativa, o tema das relações homoeróticas que nasceu a hipótese que moveu a produção deste trabalho. Conforme líamos diferentes textos literários produzidos em diferentes épocas, apostamos na perspectiva de que havia uma mudança na maneira de configurar personagens, sentimentos, relações homoeróticas na literatura. Naquele momento, quando iniciamos o planejamento das ideias dessa proposta crítica sobre a literatura homoerótica, nos perguntávamos: Como se deu a mudança na configuração do desejo homoerótico na literatura brasileira? Em que medida as transformações socioculturais influenciaram nas abordagens do tema da diversidade sexual configurado na e pela literatura brasileira? É possível perceber uma evolução da tematização homoerótica na literatura ou as configurações do homoerotismo se materializam da mesma forma na literatura do passado e na contemporânea?

Essas problemáticas ativaram o interesse de construir criticamente um trabalho que pudesse mapear a trajetória das configurações do homoerotismo na literatura sem a reprodução de formas já apresentadas por outros críticos. Inicialmente, nossas intenções eram muito abrangentes e, para encontrar respostas àquelas questões inquietantes mencionadas no parágrafo anterior, delimitamos o século XX como recorte temporal para observar prováveis mudanças ou manutenção de uma mesma fórmula representacional e também o gênero literário conto para tomarmos como corpus de descrição e análise do processo de “transformação da intimidade” da personagem homoerótica na contística brasileira, hipótese sobre a qual sustentamos nossa tese.

Partimos, então, de uma perspectiva diacrônica e crítica, selecionando o corpus de acordo com as décadas do século XX. A seleção se deu por basicamente dois critérios: primeiro, pelo viés temático – todos os contos possuem como tema central a relação homoerótica, personagens homoeroticamente inclinados cujos conflitos, de acordo com o contexto histórico, são configurados na ficção; segundo, que estivessem distribuídos diacronicamente no recorte temporal delimitado: século XX. Esse critério, todavia, não nos deu muito direito de escolha, uma vez que, em nossas pesquisas bibliográficas, foi muito difícil encontrar uma quantidade considerável de textos literários que tematizassem o amor entre iguais durante a primeira metade do século XX. Como a preferência partiu da perspectiva linear de publicação dos contos, nem sempre foi possível selecionar, de fato, entre um ou outro conto, haja vista que, em determinados períodos, só havíamos encontrado um texto literário que atendesse aos dois critérios.

Assim, dividimos o corpus da seguinte maneira: Primeiras décadas do século XX (1900-1920) – “Pílades & Orestes” [1906]², de Machado de Assis; “Histórias de gente alegre” [1910], de João do Rio; “O Menino do Gouveia” [1914], de Capadócio Maluco. Década de 1930 – “A grande atração” [1936], de Raimundo Magalhães Jr. Década de 1940 – “Frederico Paciência” [1947], de Mário de Andrade. Década de 1950 – “A Moralista” [1957], de Dinah Silveira de Queirós. Década de 1960 – “Paixão segundo João” [1969], de Dalton Trevisan. Década de 1970 – “Ruiva” [1978], de Júlio César Monteiro Martins. Década de 1980 – “Terça-feira gorda” [1982], de Caio Fernando Abreu. Década de 1990 – “Família” [1997], de Rubem Fonseca.

Delimitado o corpus e o recorte temporal com o qual trabalharíamos, deparamo-nos com duas categorias básicas de análise: a personagem de ficção e o desejo homoerótico. Isto implica dizer que, a nosso ver, é sobre esses dois elementos relacionados que construiremos a interpretação das obras, uma vez que, se as narrativas tematizam relações homoeróticas, esse tema é concretizado nas histórias, principalmente, através dos personagens que vivenciam o desejo homoerótico. Esse desejo é identificado pela forma como os personagens interagem, pelas interferências dos narradores na apresentação desses personagens ou na maneira desses mesmos sujeitos ficcionais se apresentarem, no caso de narradores autodiegéticos.

A escolha do desejo homoerótico como um dos focos de observação se deu a partir das influências teórico-críticas dos estudos gays e lésbicos, sobretudo, pelas discussões postuladas por Eve Kosofsky Sedgwick (1998), as quais elucidaremos mais adiante. De uma maneira geral, partimos da ideia de que, se o desejo homoerótico é vivenciado pelos indivíduos da chamada “vida real”, através do processo de verossimilhança³, que aponta para um realismo literário, essa experiência pode ser problematizada pelo texto literário, materializada nos sujeitos ficcionais.

Podemos dizer, de forma breve, que nosso objetivo central foi descrever e analisar o desejo homoerótico vivido pela personagem de ficção em contos brasileiros do século XX. Porém, também buscamos comparar e discutir as semelhanças e divergências entre as obras, e compreender as diferentes formas de configurar temas relacionados à diversidade de gênero e sexual, de construir personagens homoeróticos nos dez textos literários que compõem o corpus.

² As datas entre colchetes dizem respeito aos anos de primeira publicação das narrativas.

³ Partimos do conceito de verossimilhança como peculiaridade da narrativa que diz respeito à lógica interna dos fatos narrados, tornando-os verdadeiros para o leitor, ao mesmo tempo sem quebrar a patente da ficção. (Cf. GANCHO, 2006, p. 12).

Geralmente, as pesquisas que intentam estudar questões relativas a sexualidades excêntricas, preferem escolher entre estudar o homoerotismo masculino ou feminino. Contudo, em nossa análise, abarcamos as relações afetivo-sexuais entre personagens homens e mulheres homoeroticamente orientados. Acreditamos que essa escolha nos permitiu uma visão panorâmica sobre as configurações do desejo homoerótico na literatura, até porque em algumas décadas, só encontramos contos com personagens homoeróticas masculinas, outras, com personagens femininas e, assim, o próprio objeto de estudo exigiu, se quiséssemos manter a linearidade da escolha da obra por década do século XX, que trabalhássemos tanto com o homoerotismo masculino, quanto com o feminino.

A discussão será desenvolvida com base nos estudos literários, especificamente voltados para as narrativas de ficção e dos estudos gays e lésbicos, unindo-os no intuito de interpretar a forma como os personagens são construídos e agem nos textos, bem como problematizar implicações ideológicas que a configuração do homoerotismo na literatura sugere, reforçando estruturas homofóbicas ou promovendo olhares mais amenos sobre os sujeitos de sexualidade excêntrica.

O recorte temporal (século XX) no qual se insere a publicação dos contos escolhidos, segundo Stuart Hall (1997), foi cenário de uma série de mudanças estruturais nas sociedades modernas. A globalização e as rupturas do conhecimento moderno modificaram as paisagens culturais de etnia, nacionalidade, bem como as de gênero e de sexualidades. Este período de transformações caracteriza o contexto em que se situa o homoerotismo como um tema marcante no campo social e, consequentemente, no campo literário.

E, com efeito, nos últimos trinta anos, a “homossexualidade” vem conquistando relevância nas discussões sociais. Mais precisamente após os anos 2000, essa importância adquire um outro foco, a partir da visibilidade, das conquistas de direitos, das ações de militância, da preocupação exacerbada do mercado com um “público homossexual”.

No entanto, como afirma Barcellos (2006), as pesquisas sobre literatura e homoerotismo ainda possuem “caráter embrionário” no contexto acadêmico brasileiro, o que indica a importância da discussão que ora propomos desenvolver, abarcando 100 anos e dez narrativas curtas que tematizam a relação homoerótica como foco central e estruturador das ações das personagens.

Nesse sentido, é relevante destacar a contribuição deste trabalho do ponto de vista dos estudos literários e dos estudos sobre homoerotismo que vem sendo desenvolvidos no Brasil. Primeiro, podemos ressaltar o resgate crítico dos textos literários do início do século XX que abordam o tema homoerótico em seus enredos. Existe uma concentração muito forte de estudos sobre literatura contemporânea e homoerotismo, principalmente de obras publicadas a partir da segunda metade do século XX, enquanto nosso trabalho contempla, década a década, a análise de textos literários relevantes para as épocas das quais foram representativos (conforme nossa visão) que exploram a temática homoerótica. O resgate desses textos nos permite lançar novos olhares sobre textos já conhecidos de autores consagrados, como “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis e de contos que tiveram publicação única como “O menino do Gouveia” (1914), de Capadócio Maluco, obra rara que foi preservada e cujo acesso é disponibilizado pela Fundação Biblioteca Nacional do Brasil.

Segundo, podemos enfatizar a novidade de nossa discussão, tendo em vista que até então não se encontrou nenhuma pesquisa acadêmica que objetivasse mapear as configurações homoeróticas na literatura brasileira no recorte temporal aqui definido; em outros países há pesquisas bem mais abrangentes que elaboraram uma “história da literatura gay”, a saber, o trabalho de Gregory Woods: *A History of Gay Literature* (1998); e o de Robert Drake: *The Gay Canon* (1998), algo que vem sendo desenvolvido no Brasil, por Antonio de Pádua Dias da Silva⁴, a partir também de uma proposta bastante aligeiradas, nesse sentido, idealizada por Denilson Lopes (2002).

Terceiro, a proposta contribuiria também para a percepção e descrição de uma memória do desejo homoerótico na literatura, compreendendo também o fenômeno literatura de expressão gay (nas palavras de SILVA, 2008), a partir do gênero narrativo conto. Com efeito, estudar a evolução da perspectiva representacional da personagem homoerótica em textos da ficção brasileira, aponta possivelmente para um estudo em que se compreendem novas formas de interpretar e tornar visível o diferente e a diversidade sexual.

Organizamos a dissertação em cinco capítulos: um de caráter bibliográfico e quatro de descrição e análise das narrativas. No primeiro capítulo, discutiremos as implicações teóricas subjacentes à nossa proposta de trabalho, problematizando

⁴ Cf. SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay. In.: _____. (Org.) *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008, p. 25-50.

conceitos oriundos dos estudos nos quais nos baseamos, bem como justificando nossa escolha e perspectiva de análise.

Os demais capítulos obedecem, em sua estrutura crítico-descritiva, à ordem cronológica de publicação dos contos; desde já ressaltamos que essa organização dos capítulos não presume a crença de que há uma evolução linear na perspectiva de configurar o homoerotismo na literatura, isto é, de que em contextos mais repressores, como no início do século XX, os escritores tenderam a configurar o homoerotismo de maneira negativa, como doença, pecado, e em contextos mais próximos do fim do século XX, lemos personagens homoeróticas mais libertas do estigma preconceituoso. Nossa intenção de organizar o trabalho de acordo com a evolução temporal da publicação dos contos foi apenas uma maneira de promover a discussão dos contos diacronicamente.

No segundo capítulo, tecemos as primeiras considerações críticas sobre o corpus, interpretando o desejo homoerótico configurado nos contos de Machado de Assis [1906], João do Rio [1910] e Capadócio Maluco [1914]. No terceiro, o contexto histórico do fim da primeira metade do século XX e as obras de Raimundo Magalhães Jr. [1936], de Mário de Andrade [1947] e de Dinah Silveira de Queirós [1957] são os focos da discussão. No quarto capítulo, discorremos sobre o contexto das décadas de 1960 e 1970, nas questões relativas ao impacto da revolução sexual e à configuração homoerótica nos contos de Dalton Trevisan [1969] e Julio César Monteiro Martins [1978]. No quinto, discutimos o contexto histórico das décadas de 1980 e 1990, a ascensão social do homoerotismo como tema marcante nas esferas política, mercadológica e literária e a materialização desse alcance na construção dos personagens de Caio Fernando Abreu [1982] e Rubem Fonseca [1997]. Por fim, na conclusão, apresentamos um panorama das configurações homoeróticas nas obras analisadas, sumarizando resultados, discutindo pontos convergentes e/ou divergentes das personagens, apresentando o que construímos como a memória do desejo homoerótico na contística brasileira do século XX, e avaliando a manutenção dessa configuração em um século de literatura, a partir do desejo e da intimidade das personagens em contextos culturais adversos e da capacidade de elas romperem ou reforçarem estruturas de poder.

Capítulo 1 | Literatura, desejo e homoerotismo: delimitações teóricas e conceituais

Apresentar conceitos, ferramentas e implicações de teorias e de discussões sobre homoerotismo e literatura é o interesse deste capítulo. Esperamos elucidar concepções que são importantes para a o trabalho de descrever e analisar as narrativas tomadas para interpretação. Passamos a discorrer sobre o que Barcellos (2006), ao executar tarefa semelhante à nossa, nomeia de “conceitos operacionais” que orientam o trabalho, configurando o capítulo como um aporte teórico metodológico que embasa as visões sustentadas sobre o desejo homoerótico na/pela literatura.

Homo/ gay/ queer – muitos termos, muitas perspectivas

Sobre os conceitos, os primeiros, talvez mais relevantes, dizem respeito a um aglomerado de termos que foram engendrados ao longo do tempo, para dizer respeito às relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo ou aos indivíduos que praticam essas relações. No inventário linguístico falado pela grande massa, os termos variam de acordo com o tempo e se agrupam, na maioria das vezes, para formar um vocabulário pejorativo com o qual se nomeava as práticas e os indivíduos de sexualidade excêntrica.

Pederastas, safistas e sodomitas foram os mais antigos e se perpetuaram para dizer, de maneira generalizada, que as práticas sexuais entre indivíduos do mesmo sexo eram condenáveis do ponto de vista moral e religioso. Outros termos, durante a vigência da inquisição, também foram empregados e registrados em documentos do “Santo Ofício”, como o pecado de molície (masturbação) e o tribadismo (sexo entre mulheres). (Cf. MOTT, 1987). Outros foram mais correntes a partir do século XIX: roçadinho, fresco, machona, fanchono, puto, “viado”, homossexual. Mott (1987) descreve que ‘roçadinho’ era como chamavam os encontros sexuais entre mulheres, devido ao ato de por em contato e gerar atrito entre os órgãos genitais; Green (2000, p. 64) registra que o termo ‘fresco’ tornou-se corrente no século XIX e a imprensa brasileira utilizava-o para zombar de homens efeminados “ou daqueles que supostamente mantinham relações anais ‘passivas’ com outros homens”, relacionando esse comportamento ao frescor, à jovialidade, à amenidade do clima.

Ainda segundo Green (2000), ‘puto’ era um vocábulo que associava o homoerotismo à prostituição, uma das crenças preconceituosas mais comuns no Brasil República; o termo ‘viado’ usado para designar os sujeitos efeminados, por sua vez, possui origem incerta, mas foi também um termo pejorativo, conforme Green (2000, p. 143):

[...] um comissário de polícia ordenou a prisão de todos os homens homossexuais que fossem encontrados num certo parque [...] Seu subordinado tentou executar a tarefa, mas voltou ao superior admitindo o fracasso. Explicou que, quando os policiais tentavam prender os jovens, eles corriam como veados. Diz-se que o incidente foi amplamente divulgado pela imprensa e, assim, tornou-se um mito do folclore gay.

É curioso observar que esse e os outros termos foram empregados por pessoas que faziam parte de instituições repressoras: a igreja apossou-se dos termos pederastia e sodomia para caracterizar o “pecado nefando”; a imprensa, embasada em concepções discriminatórias pôs em circulação termos que difamavam o comportamento efeminado de personalidades da época que possuíam esse perfil.

Mas foi o termo “homossexual”, criado em 1869, na Alemanha, pelo médico Karl Maria Kertbeny para designar uma doença, ou melhor, segundo Trevisan (2000), uma anomalia, que se tornou mais recorrente, devido ao seu caráter científico. Depois de ter sido considerada pecado, vício e crime, a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo (quase exclusivamente se tratando de homens) passou a ser concebida como patologia e essa definição da ciência foi amplamente utilizada por médicos brasileiros.

Segundo Foucault (1988), a passagem da “sodomia/pederastia”, entendida como uma perversão, para o “homossexualismo”, como doença, caracterizou também a mudança de considerar uma prática, para se criar um tipo específico de sujeito, nas palavras do filósofo, uma *espécie*:

A homossexualidade apareceu como uma das formas de sexualidade quando foi transposta da prática de sodomia para um tipo de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita tinha sido uma aberração temporária; o homossexual era agora uma espécie. (FOUCAULT, 1988, p. 43).

Nesse sentido, o filósofo afirma que o nascimento da “homossexualidade”, no século XIX, promoveu um controle ainda maior dos sujeitos que a praticavam, porém também evocou o que ele chama de “discurso de reação”: “a homossexualidade pôs-se a

falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua ‘naturalidade’ e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico.” (FOUCAULT, 1988, p. 112).

Dessa forma, o filósofo francês parece argumentar sobre um lado positivo da patologização das relações afetivo-sexuais entre indivíduos do mesmo sexo, pois, a partir do momento em que estes passaram a existir do ponto de vista discursivo, sendo nomeados, puderam também falar por si mesmos e contrapor os estereótipos que “a vontade de saber” científica construía sobre eles.

Numa perspectiva contrária, Trevisan (2000) relata que a criação do “homossexualismo” consistiu em classificar práticas sexuais entre sujeitos do mesmo sexo como loucura, doença mental, inversão sexual. Esse diagnóstico punha os “antigos sodomitas” nas mãos de psiquiatras que os encarceravam em hospitais, muitas vezes, até a morte, haja vista que a “cura” não era visível ou o paciente possuía reincidência dos “sintomas” e, quanto mais tempo internado, mais técnicas de “tratamento” da “homossexualidade” eram experimentadas, quase todas baseadas em torturas corporais e psíquicas.

O jornalista brasileiro argumenta que a passagem do “homossexualismo” de pecado e crime para doença, apenas agravou o sofrimento dos homens e mulheres que amavam seus iguais:

Se nas mãos do juiz o condenado cumpriria uma sentença delimitada, que possibilitava inclusive obtenção de liberdade condicional ou redução da pena, nas mãos do psiquiatra o “louco moral” não tem sequer uma sentença que estabeleça prazos ou limites contra a qual se possa recorrer. Sua liberdade depende direta e exclusivamente da opinião onipotente do médico, que pode obrigá-lo a continuar o “tratamento” pelo resto da vida. (TREVISAN, 2000, p. 204).

Diante dessas duas opiniões sobre o surmimento do termo “homossexualidade” e seu impacto nos modos de conceber a diversidade sexual, com efeito, no encaixe de Trevisan (2000), o termo foi cunhado, dando continuidade à repressão que há muito vinha sendo instaurada. No âmbito do contexto histórico, o “homossexual” não representava uma realidade, mas definia uma variante de sexualidade que fugia do padrão vigente, engessando ainda mais o comportamento tido como normal, correto e saudável: o heterossexual.

É curioso observar que o emprego desse termo tornou-se usual e universal e, com o passar do tempo, perdeu a significação de patologia gerada pelo seu contexto de

criação no século XIX, mesmo assim, não se deve perder de vista que o uso do termo esconde ideologicamente toda uma tradição discriminatória, corroborando o que afirma o psicanalista Jurandir Freire Costa (1992, p. 14):

[...] vocabulários diversos criam ou reproduzem subjetividades diversas. E, conforme a descrição de nossas subjetividades, interpretamos a subjetividade do outro como idêntica, familiar ou como estranha, exótica e até mesmo desumana.

É também com Costa (1992) que encontramos o termo *homoerotismo*, usado em uma substituição ao emprego de “homossexualismo”, descartando, portanto, a carga discriminatória implícita no conceito médico. O termo também tem origem no século XIX, com o psicanalista húngaro Ferenczi. Costa (1992) justifica a escolha dos termos *homoerotismo* e *homoerótico*, porque sugerem uma noção mais abrangente para descrever de maneira mais produtiva a pluralidade de práticas e desejos entre pessoas do mesmo sexo. Além disso, o termo vai de encontro à ideia de um determinado tipo de sujeito doentio como subjaz ao conceito “homossexualidade”.

Todavia, é necessário ressaltar, segundo Costa (1992), 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. (COSTA, 1992, p. 25).

Dessa forma, cremos que o emprego da palavra *homoerotismo*, para Costa (1992), é, sobretudo, um posicionamento contrário ao ranço discriminatório que sugere a criação do vocábulo “homossexualismo”, mas nem sempre, dependendo do uso e do contexto, este terá uma conotação negativista. Além disso, o primeiro termo ainda vem se insinuando no meio acadêmico como uma nova possibilidade conceitual no âmbito dos estudos gays e lésbicos, nem sempre usado por todos, mas que vem conquistando espaço como conceito operacional eficaz para descrever práticas, comportamentos e subjetividades.

“Homoerotismo” afasta-se da associação com doença, com o vício, da anormalidade ou da perversão. Evidentemente, o uso do termo *homoerótico* não quer dizer que as barreiras da não-aceitação das relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo, que a discriminação contra as pessoas que praticam tais relações estão

extintas. O emprego desse conceito se quer pela inovação no âmbito sociocultural de outras formas de perceber e de se referir ao outro. A questão que se coloca é que o termo “homossexualismo” foi criado para dizer respeito a uma doença, uma perversão e o “homoerotismo”, uma variante da sexualidade sem significação doentia. O termo, inclusive, existe apenas em sua forma de substantivo abstrato (homoerotismo) e de adjetivo (homoerótico), diferente do termo “homossexual” que categoriza um ser doentio. A categoria divulgada por Costa (1992) refere-se às possibilidades que têm determinados indivíduos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de múltiplas formas com outros do mesmo sexo.

Eis as razões de Costa (1992), para a escolha do termo:

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 nominação responsável pela identificação e fixação dos sujeitos nos lugares prescritos pela montagem (COSTA, 1992, p. 20).

Observe-se que o emprego do termo, na discussão fomentada pelo autor, restringe-se ao homoerotismo masculino, mas não deixa de ser útil para compreendermos as múltiplas manifestações de desejo erótico que se objetam de um sujeito feminino para outro de mesmo sexo.

A nomenclatura de Costa (1992) vem sendo amplamente utilizada no meio acadêmico e em se tratando de crítica literária. Segundo Barcellos (2006, p. 21), é um conceito “de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos”. A abrangência da palavra, de fato, promove abertura no âmbito dos estudos literários por ser um termo “capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades gays contemporâneas ou ainda tanto as relações fortemente sublimadas quanto aquelas

baseadas na conjugalidade ou na prostituição, por exemplo.” (BARCELLOS, 2006, p. 20). O emprego desses termos, portanto, não soarão anacrônicos, segundo a visão de Barcellos (2006), quando formos aplicá-los a obras literárias do início do século XX.

A escolha dos termos *homoerotismo* e *homoerótico* é fundamental para a nossa discussão, pela abrangência e porque o corpus que compõe o foco de nossa observação é constituído de contos de épocas distintas (do início ao fim do século XX), caracterizando personagens distintos em seus modos de falar, de vestir e de se comportar. O que os mantêm, entretanto, no mesmo campo de identificação é o desejo homoerótico que todos possuem, desejo de se unirem, de se aproximarem, de trocarem afetos, carinhos, de direcionarem gestos eróticos a outros personagens do mesmo sexo.

Podemos afirmar que essas questões conceituais são também bastante relativas e a nossa escolha, aqui, não quer enfatizar a “mais valia” de uma em relação à outra ou determinar em qual desses termos encontramos a “verdade” sobre os sujeitos homoeróticos, definitivamente não é esse o objetivo postulado com essa discussão. Nosso intento é apenas padronizar, por questões organizacionais, a escrita do trabalho com os termos que escolhermos, voltando-nos naturalmente para perspectivas teóricas e críticas que podem orientar nossa percepção do fato, ainda que, pelo menos, parcialmente.

Denilson Lopes (2002), por sua vez, já questiona tal abrangência de *homoerotismo*, e propõe o termo *homoafetividade* como mais amplo e “mais sensível para apreender as fronteiras entre a homossexualidade e a heterossexualidade” (LOPES, 2002, p. 37). Talvez, o embate maior seja encontrar uma concepção que não tenda exclusivamente à identificação de um indivíduo, de um sentimento, ou de um desejo que se dirija para o outro com meras intenções sexuais, ou um conceito que envolva, além disso, emoção, sentimento, companheirismo entre aqueles de mesmo sexo, um *homoemocionalismo*, como propõe Luiz Mott (1987).

O substantivo *homoafetividade* e o adjetivo *homoafetivo* (há quem use o termo como substantivo, principalmente em questões jurídicas) têm sido empregados de maneira geral para dizer respeito às múltiplas manifestações de sentimentos (eróticos ou não) entre indivíduos do mesmo sexo. Todavia, a nosso ver, por ser formado morfológicamente com a palavra ‘afeto’, o termo pode designar, por exemplo, a relação de amor entre mãe e filha, entre dois amigos, entre duas namoradas, extrapolando-se os limites semânticos que o termo adquire ao ser distanciado das somente relações entre

pessoas que se desejam e cujas correspondências afetivas não coincidem com as relações incestuosas.

Com efeito, há situações em que o ‘afeto’ e, portanto, uma relação (homo)afetiva, pode insinuar ou até mesmo condizer com uma pulsão erótica. No entanto, o termo *homoerotismo*, apesar de abrangente, possui um direcionamento mais específico que *homoafetividade*: um direcionamento que congrega relações afetivas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Na base morfossemântica desse termo, temos a palavra ‘eros’, recuperando o sentido atribuído pela mitologia grega, na qual Eros era o Deus do amor e do desejo, o ser capaz de provocar o impulso que leva à união dos seres, união essa que extrapola o ponto de vista apenas sexual.

Diante do amplo leque de conceitos operacionais que vem sendo engendrados pelos estudiosos das “homossexualidades”, usamos, preferencialmente, os termos *homoerótico* e *homoerotismo*, de acordo com as possibilidades interpretativas dos textos literários em questão, levando em consideração os sentimentos que emanam dos personagens, das relações que são entrelaçadas, dos desejos visivelmente perceptíveis através da narração que denuncia muito claramente uma subjetividade homoerótica nos sujeitos ficcionais, uma inclinação homoerótica de seus desejos, ou mesmo uma relação homoerótica baseada apenas na amizade com forte intenção sexual sublimada, ou mais subversiva em que as personagens já ousam romper as barreiras da proibição e mostrar-se textualmente com seus corpos nus e imagens de sexo. O nosso emprego preferencial da categoria divulgada por Costa (1992) não anula a possibilidade do uso de outros termos, como “homossexualidade” ou “homossexual”, porém, quando as usarmos, faremos de maneira ressalvada, entre aspas, e referindo-nos a situações, personagens e concepções atreladas ao contexto repressor do século XIX e primeira metade do séc. XX.

O termo *gay*, por sua vez, possui ampla divulgação a partir dos movimentos de militância pós-Stonewall, em 1968, nos Estados Unidos. No século XIX, o termo era usado como adjetivo para mulheres de reputação dúbia, assim como em português se difundiu chamar “mulheres alegres”, “gente alegre” com um tom pejorativo, associado à vida de prostituição e desfrute de prazeres carnavais⁵. No início do século XX, segundo Green (2000), a palavra era empregada na língua inglesa no mesmo sentido que ‘entendido’ era usado no Brasil, como a designar pessoas suspeitas de se sentirem

⁵ O conto “História de gente alegre”, de João do Rio é exemplo do emprego desse termo; mais à frente o uso dele será mais bem discutido, nesse conto especificamente.

atraídas por outras do mesmo sexo. Após a década de 1960, o item lexical tornou-se emblemático da luta política em defesa de direitos, de reivindicações coletivas de uma massa populacional que passou a autoneamar-se *gay*, o que implicou ao termo, desde então, forte teor político, libertário e de reivindicações sociais. Devido a essas considerações, usamos o termo *gay* em discussões cujo recorte temporal seja posterior a 1960, enfatizando que, a partir de tal momento, surge uma nova maneira de configurar a diversidade sexual.

Todavia, o emprego de termos originalmente americanos, em língua portuguesa também tem causado controvérsias. *Gay*, nos países de língua inglesa, não diz respeito apenas ao sujeito homoerótico masculino como é corrente no Brasil, mas a toda gama de sexualidades excêntricas, de maneira que é comum assistir a filmes cujas personagens mulheres dizem “I am gay”⁶. Existem, inclusive, alguns estudiosos brasileiros que empregam o termo *guei* numa apropriação aportuguesada do vocábulo; o jornalista João Silvério Trevisan, por exemplo, que possui uma vasta produção sobre o homoerotismo, dentre elas, literatura de ficção e a obra pioneira sobre a história da “homossexualidade” no Brasil, artigos em jornais e revistas, além de ensaios acadêmicos, utiliza o termo *guei* ao invés do termo importado. Segundo Moreno (2007):

a escolha das palavras ou a forma de grafá-las expressa também uma tomada de posição. Intitular-se *gay* é aderir a uma comunidade sem fronteiras; intitular-se **guei** é, além disso, reforçar uma identidade nacional [...], assumir uma postura politizada”. (MORENO, 2007, p. 105, itálico e negrito do autor).

A forma aportuguesada é, portanto, mais que um modo de grafar a palavra, é uma incorporação ao sistema político, cultural e ideológico brasileiro dos ideais libertários que essa categoria ensejou no contexto norte-americano, adaptando-o ao nosso contexto com toda carga significativa de politização e reivindicação de direitos.

Mais contemporaneamente, depois da consolidação dos movimentos em prol dos direitos gays e da influência das discussões pós-estruturalistas, vimos surgir no contexto norte-americano os termos *queer* e *camp* ligados a posturas políticas e também a perspectivas críticas e metodológicas nas discussões universitárias.

O termo *queer* vem ganhando muito espaço nos estudos de gênero e de sexualidades; originalmente, corresponde a “estranho”, mas também foi usado nos

⁶ Fala da personagem Luce do longa-metragem *Imagine me and you*. [Filme-vídeo] Dir. Ol Parker. Alemanha/Estados Unidos/Inglaterra. Fox Pictures, 2005. 1 DVD, 94 min.

países de língua inglesa para designar, de maneira difamatória, sujeitos homoeróticos, equivalendo, em português, a “bicha”, “viado”, dentre outros.

Segundo Spargo (2006), começaram a surgir, no contexto acadêmico, grupos de discussão contrários aos estudos gays e lésbicos, e à defesa da visibilidade e de uma identidade homoerótica ou gay. Esses grupos deram origem a uma nova maneira de entender a “homossexualidade” e a maneira de lidar com a repressão que sofrem as pessoas que se relacionam afetivo-sexualmente com outras do mesmo sexo, propiciando um olhar *queer* para as questões sociais; isso, do ponto de vista acadêmico, passou a ser chamado de *teoria queer*, dizendo respeito a práticas de pesquisa que procurem desconstruir todo aparato que cristalice padrões de gênero e de sexualidades. A *Teoria Queer*, segundo Bonnici (2007), configura a tendência mais contemporânea dos estudos que descentralizam as questões gays e lésbicas.

Na perspectiva *queer*, o sujeito e a identidade deixam de existir de maneira estável e fixa, e incorporam uma visão pós-identitária, dando lugar à fluidez e flexibilidade, multiplicidade e constante abertura da identidade a novas realidades do sujeito ser no mundo. Como diz Louro (2004, p. 38-39), *queer* representa a diferença que não quer ser tolerada, mas que quer subverter, contestar qualquer vestígio das visões essencialistas e binárias da sexualidade. O conceito, segundo Nepomuceno (2007, p. 326), passou a ser utilizado também “como um ‘guarda-chuva’ em que se pudesse abrigar as múltiplas sexualidades ‘desviantes’ que não se viam representadas nas expressões gays, lésbicas e homossexuais.”, como, de fato, vem sendo adotado nos últimos dez anos, as variantes de *transsexuais*, *travestis*, *dragqueens*, *bissexuais* têm sido substituídas generalizadamente por *queer*.

A partir dessa concepção de abertura e de pluralidade, passa a existir uma maneira de olhar e de pesquisar que considera o *queer* como parâmetro de desconstrução de normas, como transgressão e também como denúncia das manifestações simbólicas que rechaçam a diversidade sexual.

Dessa perspectiva, também se divulgou o termo *camp* que, segundo Spargo (2006, p. 55), diz respeito a “alguns modos de performance hiperbólica de gênero”. O *camp* está associado, portanto, à “fechação”, ao exagero no comportamento estereotipado tão rechaçado socialmente, mas que, para a visão *camp*, são re-significados como positivo-afirmativos. Segundo Lopes (2002), *camp* é um termo que representa também a agressividade diante da dor sofrida pela repressão e rejeição de um “sujeito *queer*”.

Diante dessas inúmeras perspectivas de considerar a sexualidade e as performances de gênero, consideramos relevante as contribuições da teoria *queer* de renovar e reforçar a perspectiva das sexualidades como uma construção social e cultural, argumento bastante discutido por Michel Foucault nos três volumes de *A história da sexualidade*, e que também está subjacente na definição de homoerotismo. Relevantes também são os esforços da teoria *queer* de engendrar discussões que procurem romper com as normas da heterossexualidade compulsória, porém é preciso também delimitar as limitações dessa perspectiva para a nossa discussão e objeto de estudo.

Sendo forjadas em contextos específicos da sociedade norte-americana, a teoria *queer*, segundo Lugarinho (2001), possui dificuldades de adaptação nas discussões que enfoquem o contexto brasileiro e, principalmente, a literatura brasileira. Em primeiro lugar, não há, no Brasil, tradição de discutir politicamente direitos de minorias, a *Teoria Queer* se opõe a um ideário do movimento gay norte-americano bem consolidado no que concerne a reivindicações e discussão do papel ocupado pela minoria homoerótica na sociedade estadunidense, a aplicação de tal perspectiva pós-estruturalista sequer encontra uma oposição firme de políticas identitárias. Em segundo, o termo *queer* é bastante avançado para o Brasil que ainda se centra em questões de gênero e mais recentemente, em questões gays e lésbicas. Em terceiro e último lugar, o estudo da literatura brasileira com a temática homoerótica também tem história recente nas universidades brasileiras, dificultando a aplicabilidade de perspectivas já adiantadas em questionamentos de natureza social e política.

Apesar de distintos, todos esses termos e as perspectivas teóricas as quais estão associados tem por objetivo negar o essencialismo negativista que rechaçou os sujeitos homoeróticos e formular outras maneiras de perceber e interpretar esses sujeitos.

Numa visão unificada dessas perspectivas, Bonnici (2007) interpreta a *teoria queer* como *teoria homoerótica*, sem fazer distinção entre os termos relacionados nesse campo de estudo e afirma que o esforço dessas discussões pode ser identificado como uma tentativa de “entender o homoerotismo e o heteroerotismo no contexto de culturas e identidades.” (BONNICI, 2007, p. 225).

Apesar do argumento de Bonnici (2007), é preciso esclarecer que há distinções epistemológicas entre a teoria *queer* e os estudos gays e lésbicos. Cascais (2004), ao historiar a trajetória dessas duas perspectivas críticas, afirma que a primeira já nasceu de um desacordo com muitos princípios políticos e ideológicos dos segundos. Poderíamos

sintetizar que a ênfase da *teoria queer* está para o pós-sujeito, pós-identidade, para a desconstrução, a invisibilidade e para a despreocupação com afirmação de identidades, por outro lado, os estudos gays e lésbicos preocupam-se com o fortalecimento coletivo, construção de identidades e visibilidade para conquistas políticas que só são possíveis com a inscrição de sujeitos e identidades na e pela linguagem.

Nesse jogo opositivo, a discussão a respeito do *homoerotismo* parece ocupar um meio termo, configurando uma perspectiva, de certa forma, não tão radical como o termo *queer* e não tão politizado e, talvez, essencialista quanto o conceito homossexual, mas relativizando essas noções, gerando também uma maior abertura para se compreender as práticas e sujeitos homoeróticos.

Não significa que nossa discussão negue a contribuição dessas duas grandes perspectivas. Procuramos aplicá-las de acordo com as possibilidades que as personagens de ficção permitem, levando em consideração as ideias dessas correntes e seus termos/conceitos que, de um modo geral, visam significar pessoas que, em e a partir de suas práticas eróticas, foram negadas social e culturalmente, perspectivas que visam desconstruir preconceitos, denunciar discriminações e projetar outras maneiras de configurar a diversidade sexual, objetivos adjacentes aos nossos.

Assim, a operacionalidade do conceito homoerotismo e sua variação adjetiva, homoerótico, é de fundamental importância para a nossa proposta, pela abrangência e pela aplicabilidade na crítica do texto literário. Com esse conceito, podemos entender outros também relevantes para nossa discussão, pois sempre que nos referirmos a categorias de maneira diferenciada, como *personagem homoerótica*, *temática homoerótica*, *sujeito homoerótico* ou *desejo homoerótico*, estamos também adotando uma tomada de posição.

Desejo/vontade

O *desejo*, numa concepção empírica, diz respeito a alguma aspiração que temos. Trata-se de uma noção abstrata, ou mesmo, na classificação gramatical, de um substantivo abstrato, ou seja, que depende de outro para existir. Nessa lógica, parece ser fácil (e apenas parece) compreender que para que o desejo exista, é preciso que alguém o tenha e o expresse, através de atitudes que o denunciem.

Chauí (1990), ao fazer um panorama histórico da noção de desejo na filosofia, afirma que o étimo do termo vem de *desiderium*, já derivado do substantivo plural ‘sidera’ que designava figuras formadas por conjuntos de estrelas (daí a expressão espaço *sideral*). Para os gregos antigos, os astros (*sidera*) ditavam os destinos dos indivíduos que os consultavam para guiar os caminhos da vida com segurança.

Porém, o termo (*de*)*siderium* dizia respeito ao abandono dessa prática, nomeava uma tomada de posição de abandonar os astros e tomar o destino com as próprias mãos. *Desiderium* diz respeito a uma postura autônoma dos sujeitos, mas também significava uma perda e, assim, o desejo passou a significar “carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento”. (CHAUÍ, 1990, p. 23).

Esses dois sentidos para o desejo, como vontade e como carência, estão na base de muitas concepções do que é desejar, configurando a ideia de que desejamos o que nos falta, e, por causa disso, sentimos vontade ou desejo de alguma coisa. Não obstante, essa palavra é mais empregada quando relacionada a assuntos que envolvem relacionamentos íntimos.

Gandillac (1990) afirma que no amor cortês das cantigas medievais europeias, o amor e o desejo se confundiam como um só, a sutil diferença era que, como amor, podia-se entender a concretização do desejo, a união dos corpos, o enlace sexual e, como desejo, apenas a vontade, o suspirar pela ausência da pessoa amada e inacessível.

Fica claro que, desde a antiguidade, o desejo estava associado à falta, à carência, à ausência e, quando associado ao amor, o desejo passou a ser empregado de forma semelhante, isto é, como um sentimento profundo e benigno direcionado de uma pessoa para outra e, assim, esclarece Hobbes (1974, p. 9 citado por Chauí, 1990, p. 20): “[...] desejo e amor são a mesma coisa, salvo que por desejo sempre se quer significar a ausência do objeto e quando se fala em amor, geralmente, se quer indicar a presença do mesmo”.

É também como carência, falta e privação que o desejo teve sua concepção na psicanálise, a partir da qual ganha caráter quase exclusivamente sexual. Conforme Laplanche & Pontalis (2001), a noção de desejo é tão complexa que não pode ser delimitada por completo. Na tentativa de defini-lo com base na perspectiva freudiana, os autores associam-no à memória, no intuito de atribuir-lhe a sensação nostálgica de um objeto perdido. O desejo é, na psicanálise, um impulso cuja origem remonta a uma experiência de satisfação que foi perdida; essa satisfação cria um registro que Laplanche

& Pontalis (2001), com base na teoria freudiana, chamam de traço mnésico, que orientará a busca por recuperar o sentimento satisfatório.

Landa (1990) afirma que a contribuição psicanalítica consolidará o outro na busca dessa satisfação, e que é na relação com o outro que o desejo se concretiza, não apenas no desejo pelo outro, mas no desejo de ser para ele objeto de desejo.

Reiterando o que mencionamos anteriormente: não há desejo sem relacioná-lo a um sujeito que o sinta e a outro para quem se dirige o desejo. Como também argumenta Chauí (1990, p. 49):

O desejo enlaça nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros), carregando-a para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior, impregnando este último com os afetos, fazendo todos os seres surgirem como desejáveis ou indesejáveis, amáveis ou odiosos, fontes de alegria, tristeza, desprezo, ambição, inveja, esperança ou medo.

Não se pode falar em desejo, sem falar em relações, em interações entre sujeito desejante e objeto/sujeito desejado. Pelo fragmento, explica-se que o desejo também é a capacidade de o sujeito relacionar seus sentimentos, sua interioridade com o exterior, unido-os, incorporando ao próprio interior o exterior ou, mais especificamente, o outro desejado. De forma que quando o desejo é concretizado, quando o impulso que leva o sujeito à satisfação é alcançado no encontro, na fusão entre o desejante e o desejado há uma profunda realização pessoal, promovendo uma sensação de felicidade e um equilíbrio, resignificando a existência dos indivíduos: “O desejo é o poder para existir e persistir na existência. É a pulsação de nosso ser entre os seres [...] e sua função é restabelecer o equilíbrio do desejante [...]” (CHAUÍ, 1990, p. 26 e 47).

Porém, não estamos considerando o desejo apenas como uma busca por satisfação sexual, essa é apenas uma face dele. Tomamos o desejo como uma categoria ou conceito incorporado ao existir dos sujeitos, portanto, associado tanto ao corpo como à alma, concordando com Chauí (1990, p. 49): “A prova da existência do composto substancial, da íntima união do corpo e da alma, é justamente o desejo, ou melhor, o sentimento, fundo obscuro que jamais chegará à condição de idéia clara e distinta”.

Restringir a interpretação do desejo ao âmbito sexual é bastante redutor, e foi nessa perspectiva que o estoicismo julgou o desejo como perda do autocontrole, “perda da faculdade de julgar, ou melhor, doença do juízo” (CHAUÍ, 1990, p. 36). Nessa perspectiva, o desejo deveria ser eliminado das vivências, deveria ser controlado, algo

que, desde a antiguidade clássica, segundo Foucault (1984), já era pregado, e que serviu de base para que o cristianismo atribuisse-lhe outra significação:

O desejo [...] se torna sinônimo de concupiscência, *concupiscentia* (denotando, assim, um modo de ser, mais do que uma disposição passageira), é doença que desnatura a natureza original do homem e contraria a vontade de Deus. Não só doença, mas vício, o desejo se faz pecado e habita em nós. Surge como potência desagregadora do homem [...], agente do Mal. O desejo é pecado original e origem do pecado. (CHAUÍ, 1990, p. 37, itálico da autora).

Como luxúria, o desejo foi perseguido e os indivíduos foram privados de realizações pessoais, momento em que a moral passou a ditar a forma correta do “uso dos prazeres”, no dizer de Foucault (1984) e que se materializou de forma agressiva, durante o período em que vigorou a Inquisição na Europa e colônias. Essas afirmações históricas de condenação do desejo são relativas à punição generalizada do prazer, principalmente, do prazer sexual. Todavia, se púdessemos postular uma escala de condenação e proibição dos prazeres, de fato, as formas de prazer resultantes de práticas afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo foram as mais rechaçadas:

A cada vez que alguém sente o apelo da diferença em seu desejo, provavelmente terá de vencer séculos de repressão, para chegar ao epicentro do seu eu. [...] Não seria absurdo imaginar que as inúmeras, reiteradas e violentas proibições à sexualidade desviante talvez tenham engastado no desejo homossexual um pânico arquetípico, quase no nível de pulsão. (TREVISAN, 2000, p. 163).

Pela reflexão de Chauí (1990), de Foucault (1984) e por essa afirmação de Trevisan (2000), o campo semântico do desejo homoerótico também estará unido ao da proibição e ao da condenação. Na medida em que trilhamos os caminhos da interpretação dos contos a que nos propomos analisar, elucidamos muitas dessas interdições, tantas vezes materializadas nos próprios textos literários, evidentemente com relação também ao que acontecia na realidade do Brasil do século XX.

Assim, analisar as configurações do desejo homoerótico nas personagens de ficção cujas relações afetivo-sexuais estão para outras personagens do mesmo sexo, implica também perceber e interpretar as alegrias, as realizações pessoais, bem como as dores, os medos e as angústias que “personagens da vida real” experimentam em dado contexto sociocultural, uma vez que o texto literário “explora criticamente as diferentes textualizações culturais que, em si, já são interpretações da realidade [...]” (BARCELLOS, 2006, p. 44).

Com Barcellos (2006, p. 88) entendemos que “os processos sociais e as dinâmicas culturais não são elementos ‘externos’ às obras literárias, mas, pelo contrário, são o próprio material a partir do qual elas se constituem como objetos estéticos”. O que nos faz perceber a relevância dos estudos literários não só na área estética, mas também no âmbito cultural e social.

É por isso, ainda nas palavras de Barcellos (2006), que a crítica literária que se ocupa do homoerotismo “deve abrir-se a uma verdadeira e própria teoria da cultura [...]” (p. 87), elaborando interpretações dos textos literários que alcancem também a análise da cultura, da sociedade e do contexto histórico em que a obra foi produzida. Daí porque acreditamos que o estudo da compreensão do desejo homoerótico na contística brasileira do século XX pode também auxiliar a entender as transformações da intimidade entre pessoas do mesmo sexo, na medida em que a realidade é problematizada pela literatura.

As manifestações de desejo pelos indivíduos homoeroticamente inclinados sofreram perseguições em razão da moral como prescrição do “uso dos prazeres” ou como controle desses impulsos e, com a institucionalização do catolicismo, essa perseguição materializou-se mais agressivamente, não obstante, marginalizando a prática homoerótica muito mais que outras formas de conseguir prazer, tornando-a sempre motivo de balbúrdia e punição.

Ao fazer as últimas considerações sobre a noção de desejo na história da filosofia, Chauí (1990) recupera o pensamento de Espinosa para trazer à tona uma das mais inovadoras conceituações do termo. Trata-se de entender o desejo como estrutura que define o sujeito como um todo:

Alfa e ômega da alma humana, o desejo é o que nos faz agir e abarca a totalidade da vida afetiva, não se distinguindo do apetite, do impulso ou da volição. [...] Nele é tecida a irreduzível individualidade de nossas vidas. Somos desejo e nossos desejos são nós [...]. (CHAUÍ, 1990, p. 62).

Nesse sentido, o desejo deixa de ser visto apenas como um impulso, um apetite sexual para designar a maneira peculiar de cada indivíduo ser no mundo. Ao fim do ensaio, Chauí (1990) especifica “A interiorização do desejo [...] expõe o surgimento daquilo que, mais tarde, viria chamar-se subjetividade.” (p. 64).

Essa trajetória do desejo, de uma perspectiva exclusivamente sexual à constituição de uma subjetividade foi também preocupação de alguns estudiosos que se

debruçaram sobre o homoerotismo, porque quando foi forjado o termo “homossexual”, forjou-se também, como já dito, uma espécie, tendo por base, exclusivamente, a pulsão sexual.

Míccolis & Daniel (1983) já problematizavam essa trajetória e questionavam a definição de que “o homossexual” seria um diferente sexual, para interpretá-lo nas estruturas da diferença social, nas variações do comportamento sexual das pessoas. Os autores criticam a ideia de que desejar sexualmente uma pessoa do mesmo sexo e/ou chegar a possuir relações sexuais com ela, defina que esse indivíduo desejante e/ou praticante seja considerado “homossexual”. O maior problema, para os autores, parece ser a caracterização do “homossexual” a partir do desejo sexual, de acordo com o objeto desejado; para eles, um não define o outro:

Pode ser perigosamente mecânico definir o desejo a partir do objeto, ou da forma de realização do ato. Isto pode levar a fazer do desejo um espécie de interpretação psíquica da necessidade. E confundir a satisfação da necessidade com a satisfação do desejo. (MÍCCOLIS & DANIEL, 1983, p. 49).

A partir da posição dos autores, fica clara a recusa para eles de que o homoerotismo seria definido meramente pela perspectiva sexual e genital, o desejo diferencia-se da necessidade na medida em que é um impulso que move o outro pela vontade. É a volição não apenas do ponto de vista fisiológico, e sim, emocional e da constituição da subjetividade.

Todavia, enfatizando o caráter apenas sexual do desejo e da “homossexualidade” (como foi, de fato, concebida no século XIX), os autores propõem uma desconstrução dos conceitos e rejeitam a subjetivação como efeito do desejo: “O desejo homossexual [...] não caracteriza nem o conjunto do desejo, nem uma ‘entidade’ do desejo. Nem caracteriza uma estrutura do indivíduo, nenhuma qualidade imanente dessa pessoa.” (MÍCCOLIS & DANIEL, 1983, p. 50).

Essa discussão dos autores, dentre outras que estão presentes na obra, está na base das primeiras críticas aos conceitos de “homossexualismo, homossexualidade e homossexual” difundidas em contexto brasileiro. A apreciação negativa dos termos não se refere apenas à conceituação médica do século XIX, mas ao processo que fez das pessoas homoeroticamente inclinadas uma minoria, a crítica concentra-se no processo de diferenciação social e cultural que estabeleceu o “homossexual” como uma categoria social, agravando a discriminação e o preconceito: “[...] a repressão ao

homossexualismo, sob o capitalismo, consiste em fazer dos homossexuais uma minoria dentro da sociedade, um grupo fechado dentro de um gueto”. (MÍCCOLIS & DANIEL, 1983, p. 53).

A ideia defendida por Míccolis & Daniel (1983, p. 53) é a de que o “*desejo homossexual*”, não é específico de alguns indivíduos, mas presente em todo ser humano como um constituinte da sexualidade: “a homossexualidade, enquanto pulsão homossexual, certa pulsão que dirige o desejo sexual para alguém supostamente do mesmo sexo, existe em *todos* os seres humanos indistintamente.” Na lógica de que todos são pessoas e as práticas eróticas não as definem em determinada especificidade. Podemos, inclusive, afirmar que essa crítica e discussão dos autores adianta muitas reflexões que se consolidaram na *Queer theory*, na década de 1990 nos Estados Unidos, que baseava-se na insatisfação com as políticas de militância e nas premissas pós-estruturalistas.

A entender a “homossexualidade” como uma questão social e política, Míccolis & Daniel (1983, p. 52, itálicos dos autores) adotam a postura de que “só há uma ‘definição’ possível: *homossexual é quem se define como tal.*” De maneira que parece ser radical a perspectiva dos autores ao tratar do tema, o que evidentemente não torna a discussão menos significativa, levando em consideração seu avanço para a época em que foi publicada.

Nessa mesma perspectiva, Weeks (1998) interpreta a subdivisão do desejo (homossexual e heterossexual) como uma falácia. Weeks (1998) e Míccolis & Daniel (1983) criticam uma definição de “desejo homossexual” (diferente da perspectiva que queremos) por dois motivos principais: o adjetivo empregado (homossexual), que recupera, como já mencionamos, um termo essencialista para designar uma anormalidade fisiológica e a ideia que esse termo possibilitou, na sociedade capitalista, a criação de uma minoria de pessoas com base na forma como têm relações sexuais e com quem executam essas mesmas relações.

Discordamos das perspectivas dos autores acima mencionados porque não adotamos a “homossexualidade” como termo de referência, preferindo o homoerotismo que nega a ideia essencialista, mas sem deixar disperso por completo essa “minoria”, que, ao nosso ver, não é definida apenas pela pessoa com quem praticam relações sexuais.

Weeks (1998) chega a contradizer-se ao afirmar que “a ‘homossexualidade’ expressa algo – algum aspecto do desejo – que não aparece em outro lugar e que não se

trata apenas da consumação do ato sexual com uma pessoa do mesmo sexo.” (WEEKS, 1998, p. 693, tradução nossa). O crítico, assim, admite a especificidade que as relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo projetam, negando a ideia de que é falsa uma postulação do desejo propriamente homoerótico.

Sedgwick (1998) postulou a noção do desejo nas relações entre pessoas do mesmo sexo de maneira curiosa e peculiar. A crítica norte-americana, referindo-se exclusivamente às relações entre homens, definiu em linhas gerais o que denomina de *desejo homosocial*. O termo *homosocial* designa, de uma maneira geral, “vínculos sociais entre pessoas do mesmo sexo” (SEDGWICK, 1998, p. 696). A autora, todavia, dá outra significação na qual *homosocial* terá uma ligação contínua com desejo de praticar relações sexuais com iguais. Ela esclarece que a escolha do termo “desejo”, em seu ensaio, serve para “marcar uma ênfase erótica [...]” e para “nomear uma estrutura” (p. 697), isto é, algo comum a todos os indivíduos.

Diante dessa especificação, lembramos da última definição que Chauí (1990) apresenta do desejo: como estrutura que define o sujeito, noutras palavras, como subjetividade, sem deixar de lado o viés afetivo e erótico.

Sedgwick (1998) argumenta que em todas as relações entre homens, seja ela de amizade, rivalidade ou parcerias de negócios, o desejo homosocial se faz presente. Ele designa “um *continuum* inteligível de anseios, emoções e ligações valorativas [...]” (SEDGWICK, 1998, p. 697, tradução nossa).

Relacionando as contribuições de Chauí (1990) – numa noção mais geral do desejo –, a afirmação de Weeks (1998) de que as relações homoeróticas demonstram algo específico que não é apenas o caráter sexual, e a argumentação de Sedgwick (1998) com a hipótese de que existe uma rede de ligações homoeróticas nas relações entre pessoas do mesmo sexo como um todo, podemos definir, em linhas gerais, o que consideramos como desejo homoerótico.

O desejo homoerótico, na perspectiva que estamos adotando, diz respeito a um conjunto de ações e sentimentos que um indivíduo direciona para um outro de mesmo sexo, com implicações afetivas e sexuais. Esse conjunto caracteriza uma maneira de esse indivíduo ser e sentir-se no mundo, diferente daqueles cujo direcionamento afetivo-sexual corresponde ao padrão hegemônico e binário firmado entre um homem e uma mulher.

Para que haja desejo homoerótico, é preciso interação entre sujeitos de mesmo sexo, não é necessário que haja o intercurso sexual, mas a tensão, a volição de se unir,

de trocar afetos, a dependência afetivo-sexual entre pares de iguais, sejam eles homens ou mulheres. Dessa maneira, o desejo homoerótico está presente, de forma generalizada, com graus de intensidade diferentes, em diversas relações entre pessoas do mesmo sexo.

Se o desejo é uma forma de existir, como apresentou Chauí (1990), o *desejo homoerótico* é uma marca da subjetividade dos indivíduos homoeroticamente inclinados, pois na medida em que caracteriza uma estrutura – no dizer de Sedgwick (1998) – diz respeito à constituição do próprio sujeito e sua forma de circular socialmente. Mas não esqueçamos de que o sujeito que nos interessa é aquele que pode ser lido nas páginas dos contos sobre os quais nos debruçaremos para construir essa trajetória do desejo homoerótico na literatura brasileira do século XX.

Personagens e narradores

Dentre os elementos que compõem as narrativas literárias, a personagem figura como o que mais chama atenção dos leitores, justamente, porque se concentra nela o esforço do escritor de aproximar a ficção da realidade. É através da construção das personagens, das ações que executam, dos espaços onde estas acontecem, no tempo em que acontecem que o crítico pode interpretar em que medida o texto literário problematiza questões socioculturais, uma vez que o texto não é mero reflexo, mas um meio dinâmico cuja dependência e fidelidade com a realidade não acontece de forma direta.

Segundo Rosenfeld (2007), a personagem é o elemento da narrativa que “[...] com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (ROSENFELD, 2007, p. 21); ao que Candido (2007) acrescenta: a personagem vive o *enredo* e o torna vivo para quem o lê; e, ainda, conforme Carrero (2005), no processo de criação literária, a personagem é o cerne da ficção, é o elemento que acopla os aspectos da realidade configurada pelo escritor e também, o fio condutor do texto. O resultado desta complexa tarefa de criar o sujeito ficcional é que proporciona os processos de identificação entre leitor e personagem, e a verossimilhança do texto. E é através desta semelhança com o real que a configuração do desejo homoerótico na personagem de ficção servirá de unidade analítica para chegar aos objetivos da pesquisa.

O conceito de personagem na tradição dos estudos literários sobre os gêneros narrativos procura separar a noção de *persona* da dos seres de papel dos contos, romances, crônicas, peças teatrais, telenovelas e narrativas fílmicas. Moisés (2007, p. 348) traz uma definição possível do elemento da narrativa, personagem de ficção:

Designa [...] os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são “pessoas” imaginárias; se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador.

A separação e também a íntima relação entre ficção e realidade fica clara na afirmação do crítico. Essa distinção entre pessoa e personagem corresponde a uma preocupação antiga dos estudos literários no que diz respeito à caracterização da personagem como ser construído e, portanto, limitado linguisticamente. Brait (2000) alerta que, sendo a literatura uma realização específica de linguagem, a personagem possui forma própria de “existir” na especificidade do texto; a autora ainda afirma que todos os elementos narrativos contribuem para a constituição dos “seres de papel”, pois “as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (BRAIT, 2000, p. 11, *itálico da autora*).

“Representam” traz, portanto, para o texto a instância ficcional, fazer presente (não obrigatoriamente preocupado com a verdade) aspectos da realidade: o mundo, os sentimentos, determinados comportamentos e tipos físicos de pessoas. Entendemos que “representação”, na definição de Brait (2000), não diz respeito ao reflexo do real, mas a uma configuração de alguns elementos da realidade, como esclarece Candido (2007, p. 64): “A personagem *deve dar impressão* de que vive, de que é como um ser vivo.”

É importante ter em mente, conforme alerta Candido (2007), que por mais complexa que possa ser uma obra literária, não é possível mensurar totalmente a complexidade da vida e das pessoas através de um romance e de uma personagem. O sujeito ficcional apresenta um perfil limitado de características humanas, é possível distinguir-lhe um número determinado de atributos que se restringem também ao tamanho do texto, a escolhas por parte de seu criador sobre que nuances apresentará de sua personalidade, que imagem física deixará transmitir daquele ser de papel:

a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem [...] Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrem na composição geral e

sugiram a totalidade dum modo-de-ser, dum existência. (CANDIDO, 2007, p. 75).

A essa seleção de traços (físicos e psicológicos) que formam a personagem de ficção, haja vista a impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência, Candido (2007) denomina *convencionalização*. Este termo é eficaz para o entendimento das personagens, uma vez que cada uma delas corresponderá a uma seleção (ou *convencionalização*) dos traços que se assemelham com seres humanos. As personagens que compõem as narrativas-corpus de nossa discussão possuem aspectos em comum quanto à perspectiva comportamental, por exemplo, a construção estereotipada de personagens masculinos como efeminados e frágeis diz respeito a uma *convencionalização* que reflete visões machistas e discriminatórias para homens cujo desejo homoerótico é declaradamente conhecido ou apenas suspeito.

Dessa forma, reunir e descrever quais os principais traços ou a convencionalização das personagens homoeróticas presentes nos contos escolhidos será tarefa determinante para entender a trajetória das configurações do desejo homoerótico na literatura brasileira do século XX.

Brait (2000), Candido (2007) e Rosenfeld (2007) são unânimes em afirmar que a forma como a personagem é construída é determinante para o entendimento sobre ela e sobre a interação dela na narrativa. Sendo o elemento estrutural da narrativa que mais chama atenção ao leitor, isto é, “o elemento mais atuante, mais comunicativo”⁷ dos gêneros narrativos, a personagem é o alvo principal do narrador.

O narrador e a forma como os fatos são transmitidos aos leitores também são determinantes para o entendimento das personagens nas narrativas literárias. Há sempre algo a contar sobre alguém e o narrador, como estruturador e mediador dos fatos narrados, quando não conta a própria história como um *narrador-personagem* ou *autodiegético*, cujo foco narrativo é de primeira pessoa, interfere na lógica da história, apresentando as vivências de outros, como um *narrador onisciente* ou *heterodiegético*, cujo foco narrativo é de terceira pessoa – uma voz externa aos conflitos vivenciados no texto, mas que conhece profundamente os personagens e os rumos que a fábula tomará até o desfecho – ou ainda como um *narrador-testemunha* ou *homodiegético*, cujo foco também é de terceira pessoa, mas, sendo participante do grupo de personagens, conhece em menor profundidade os demais seres de papel e a trama narrada.

⁷ CANDIDO, 2007, p. 54.

Há interação e tensão entre as *vozes do texto* – termo de Santos e Oliveira (2001) – os personagens centrais são focos constantes de juízos de valor por parte dos outros participantes da constituição interna da narrativa (personagens secundários⁸ e narrador).

Essa tensão entre as vozes presentes na ficção se dá no âmbito discursivo, no que diz respeito às possibilidades de registro das falas dos sujeitos ficcionais, dos pensamentos delas e das interferências do narrador. Esses registros permitem ou não a atuação da própria personagem e são geralmente denominados de tipos de discurso: *discurso direto* – a personagem fala diretamente, sem a interferência do narrador; *discurso indireto* – o narrador apresenta a fala da personagem, isto é, fala por ela; e *discurso indireto-livre* – consiste num nível intermediário dos dois tipos anteriores, muito empregado para registrar pensamentos das personagens, através do olhar do narrador. (Cf. GANCHO, 2006).

Essas formas de registrar a participação das “vozes” dos seres de papel e do narrador geram tensões na narrativa que incidem diretamente na maneira de compreender os personagens. Bakhtin (1999) discorre sobre as minúcias que cada um dos tipos de discurso promove nas narrativas e acrescenta que o emprego deles é tanto uma questão estilística quanto semântica.

O *discurso indireto* é a modalidade sobre a qual Bakhtin (1999) mais discorre. Segundo ele, este tipo de discurso é sempre uma análise objetiva da fala de outrem, através dele, a voz narrante comenta, faz digressões sobre o tema ou assunto do discurso alheio (ao que Bakhtin (1999) subdivide como *discurso indireto analisador do conteúdo*) e das expressões ou formulações dos enunciados (que na visão bakhtiniana, é denominada de *discurso indireto analisador da expressão*). Outro acréscimo relevante do teórico russo é a do emprego do *discurso indireto* para descrever os pensamentos dos personagens, transmitindo-os ao leitor com ironia, sarcasmo ou outras nuances semânticas, ao que Bakhtin classifica como *discurso indireto impressionista*, isto é, através do qual o narrador impõe impressões subjetivas à voz do outro. São demasiadas as variantes que o autor estipula para as diversas modalidades dos exemplos que apresenta.

A discussão de Bakhtin (1999) amplia as possibilidades de perceber as maneiras de registrar as *vozes do texto* (apesar de estar limitada às línguas russa, francesa e

⁸ Lembramos que utilizamos nomenclaturas oriundas dos estudos estruturalistas de teorias da narrativa: protagonistas ou personagens principais – centrais da narrativa; personagens secundários – que possuem participação menos importante no desenrolar dos fatos narrados. Sobre isso, conferir Moisés (2007), Gancho (2006), Candido (2007), Brait (2000), Franco Júnior (2005).

alemã) ou muito mais de perceber as tipologias das *interferências de discurso*⁹ entre narrador e personagens, fazendo o leitor perceber o quanto é importante a separação, do ponto de vista crítico, da forma como esses dois elementos narrativos participam da *fábula*.

Segundo Prado (2007), ao se analisar uma personagem, é preciso levar em consideração vários ângulos de observação sobre ela: (a) o que a personagem revela sobre si mesma; (b) as ações da personagem; e (c) o que os outros sujeitos ficcionais (incluindo o narrador) dizem sobre ela. Em outro momento, Fernandes (2010), defendemos que a obra *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha reflete essa tensão entre vozes, gerando um conflito para a interpretação do protagonista: de uma lado, temos um *narrador heterodiegético* cuja intenção é comprovar uma tese discriminatória que julga o sujeito negro e homoerótico inferior e animalesco, não obstante, predomina o *discurso indireto* na composição da obra, através do qual os personagens têm menos poder de fala e são mais facilmente filtrados negativamente pela voz narrante; por outro lado, nas poucas vezes que Amaro se expressa, o leitor se depara com uma personagem à frente de seu tempo em relação à sexualidade, pouco conflituoso, o marinheiro procura viver o desejo homoerótico sem temer os julgamentos sociais e a discriminação. Essa tensão entre as *vozes do texto* parece ser particular em cada obra, exigindo atenção aos elementos narrativos e às falas dos personagens e narrador.

A tensão ou conflito também é algo que compõe a própria construção das personagens de ficção. Segundo Brait (2000), os sujeitos ficcionais sempre desejam algo, e a narrativa se desenrola de acordo com as dificuldades para a conquista ou satisfação do desejar da personagem. A autora apresenta esse aspecto como *objeto de desejo* ou *objeto desejado* pela personagem: “força de atração, fim visado, objeto de carência; elemento que representa o valor a ser atingido” (BRAIT, 2000, p. 50). Ora, se para a nossa perspectiva, a personagem vive o desejo homoerótico, era de se esperar que o *objeto de desejo* designasse outra personagem que é desejada afetiva e sexualmente.

Porém, o conceito apresentado por Brait (2000), que foi definido pelo russo Wladimir Propp, possui outras significações que devem ser relativizadas para a análise das personagens que escolhemos. Nem sempre o objeto de desejo da personagem homoerótica corresponderá ao objeto do desejo sexual, uma vez que este diz respeito a algo mais abrangente e complexo que a vontade de alcançar algo. Ambos podem

⁹ Termo do autor, Bakhtin (1999, p. 168).

equivaler ao que acontece nos contos “História de gente alegre”, de João do Rio e “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu, cujos protagonistas visam o contato sexual com o outro do mesmo sexo. Porém, no caso do conto “Família”, de Rubem Fonseca, as protagonistas já vivenciam o desejo homoerótico: são companheiras e o fim visado por elas é a constituição de uma família nos trâmites legais. Esses exemplos demonstram a relativização desse conceito e quanto aos conflitos das personagens homoeróticas, apesar de muito distintos, são relativos às questões e interesses dos sujeitos homoeróticos, desde a possibilidade do contato sexual à adoção de crianças por casais de pessoas do mesmo sexo. Esses conflitos variam principalmente de acordo com o contexto de publicação da obra literária, algo que diz respeito mais a aspectos da análise mais à frente apresentada.

A classificação das personagens mais difundida (entre os estudiosos da literatura) foi a apresentada por E. M. Foster, que é a de *personagens planas* – menos complexas psicologicamente, construídas em torno de uma ideia e que se subdividem em *personagens tipo* e *caricatura*. A primeira diz respeito a uma personagem cuja peculiaridade é demarcada por uma categoria social, é um sujeito ficcional que não surpreende o leitor; a segunda constitui o exagero da primeira, gerando o humor ou a sátira – e *personagens redondas* ou *esféricas*, cujo nível de complexidade psicológica é mais profundo; há uma preocupação maior em detalhar mais características dessa personagem por parte do narrador, marcando-a, por vezes, com a imprevisibilidade das ações, causando surpresas ao leitor. (Cf. MOISÉS (2007), GANCHO (2006), CANDIDO (2007), BRAIT (2000)).

Santos & Oliveira (2001) afirmam ser problemática essa ideia de oposição entre *plano* e *redondo*, por isso orientam a leitura para a dicotomia entre *superficialidade* e *profundidade* das personagens respectivamente e, por mais complexa que seja uma personagem, segundo os autores, não é capaz de abarcar a profundidade do ser humano:

[...] a ideia de profundidade das personagens perdeu a primazia. [...] A literatura contemporânea tende a explorar o fato de que a personagem literária é um produto puramente verbal, um ser de papel a quem o narrador pode brincar de conceder autonomia. Nesse sentido, toda personagem é plana, pois existe somente na superfície escorregadia e vacilante da linguagem. (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 30 - 31).

A partir da afirmação citada, voltamos à questão da convencionalização, ou seja, da constituição da personagem como ser de ficção e, portanto, delimitada por um conjunto de traços físicos e psicológicos que a compõe; e, se limitada, com efeito, não

pode configurar a complexidade humana na totalidade. Santos & Oliveira (2001) não mencionam que a dicotomia *plano x esférico* não está associada apenas à densidade psicológica da personagem, esquecem que essa classificação diz respeito também à forma como a personagem existe no texto, se o comportamento dela é mutável ou não diante das circunstâncias que ocorrem durante a fábula ou mesmo se é dotada ou não de uma seleção de características mais ou menos supérfluas. Não queremos discutir a aplicabilidade desses conceitos na literatura do século XX, mas destacar as visões relativistas sobre essa classificação dos sujeitos ficcionais.

Apesar das divergências, é truísmo que a personagem de ficção problematiza questões socioculturais e existenciais vivenciadas pelos seres humanos; daí podermos, através delas, discutir questões culturais. Os fatos narrados são interpretações da realidade, como já afirmamos com base em Barcellos (2006), o exterior/o social/o cultural é incorporado ao texto literário que faz dele o material de elaboração do plano ficcional e sendo a personagem categoria principal dessa relação real-textual, não é à-toa que ela seja o objeto de análise dos mais relevantes para a compreensão do homoerotismo nas narrativas literárias.

Em especial, a personagem do conto é peculiar na apresentação dessa interpretação do real. Segundo Soares (2000) e Moisés (2006), ela é constituída a partir de um flagrante, elas (personagens do conto) são “surpreendidas no instante climático de sua existência” (MOISÉS, 2006, p. 26) e analisá-las em suas relações homoeróticas representadas em diferentes obras, parece ser uma atividade produtiva, do ponto de vista crítico, pois revela perfis de dados momentos que favorecem a compreensão da mudança na abordagem do desejo homoerótico vivido pelos sujeitos ficcionais.

Nem por isso, esse flagrante que o gênero conto narra, deve ser tomado como superficial, antes ele é necessário: “O conto é a narração do essencial” (SOARES, 2000, p. 54). Hohlfeldt (1981) afirma que o gênero possui como “ingredientes básicos”: a intensidade e a brevidade, de modo que é um texto com poucas funções decorativas, é objetivo e eficaz em criar o flagra da “existência” da personagem.

A “vida” da personagem do conto, ainda segundo Hohlfeldt (1981), é sempre narrada no passado, fato ocorrido e vivenciado por ela em um tempo pretérito. Ao que Rosenfeld (2007) afirma ser uma característica da linguagem das narrativas de ficção como um todo. Narrar no passado “tem em geral mais força ‘realizadora’ e ‘individualizadora’ [...]” (ROSENFELD, 2007, p. 16), sendo, portanto, capaz de gerar

autonomia na criação das personagens como seres independentes e capazes de criar o que o autor chama de “ilusão da verdade”.

Resta, então, analisar os fatos vividos pelas personagens homoeróticas dos contos que compõem o corpus de nossa pesquisa e descrever a forma com as mesmas foram construídas. Acreditamos que os contos escolhidos narram “flagrantes” (no dizer de Massaud Moisés) desses seres de papel que atuam a partir dos dilemas e vivências relacionadas ao homoerotismo, de acordo com contexto histórico em que a obra foi publicada.

Capítulo 2 | Primeiras décadas do século XX (1900-1920): literatura e homoerotismo – sublimação, discriminação e subversão

As relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo sempre existiram em terras brasileiras. O antropólogo Luiz Mott (1987) afirma que, em algumas tribos indígenas em que era corrente a prática da “sodomia”, os papéis de gênero eram bastante flexíveis, havendo índias que possuíam “esposas” e atuavam na organização da tribo, executando atividades que, em sua maioria, eram designadas aos homens, bem como também era comum encontrar índios que eram tidos por companheiros afetivo-sexuais de outros e executavam ou não atividades designadas para as mulheres, fatos que, segundo as fontes de Mott (1987), assustaram os jesuítas, tão normal que era aos povos brasileiros a prática homoerótica.

Trevisan (2000) também apresenta fontes históricas dessa natureza, argumentando que a exploração da mão-de-obra indígena com a chegada dos portugueses e com a imposição do cristianismo sobre os nativos possibilitaram também outra maneira das relações sexuais entre iguais serem executadas, haja vista que apesar do (falso) moralismo e da condenação, o processo colonizador também incidiu sobre os corpos, seviciando sexualmente “hetero e homossexualmente” os indígenas, como também aconteceu posteriormente durante o período da escravidão negra. Não queremos nos debruçar sobre esses dados, apenas ressaltamos a ideia que Naphy (2006) defende, ao historiar a “homossexualidade” em diferentes culturas, de que a prática homoerótica sempre existira entre a humanidade.

No início do século XX (referimo-nos aos vinte primeiros anos), no Brasil, a urbanização e a industrialização são os processos que caracterizam a modernização e é nesse cenário que as relações homoeróticas ganham uma proporção maior, pois se ampliaram os modos de vida das pessoas, o poder aquisitivo, a liberdade na forma de viver nas cidades brasileiras. Ao longo da história, essas relações assumiram diferentes definições: pecado, imoralidade, crime e, no século XIX, doença. Foi nesse período, como já mencionamos, que se engendrou o termo *homossexual* como caracterizador dos sujeitos doentes e perturbados mentalmente, momento em que, para Foucault (1984), o sujeito que pratica relação sexual com outro de mesmo sexo passa a constituir ou fazer parte de uma espécie.

Mas, tendo sempre existido socialmente no Brasil, o desejo homoerótico também foi inscrito nos textos literários. Nesse sentido, descrevemos brevemente o

caminho da literatura brasileira que abordou de maneira central o homoerotismo antes do início do século XX, isto é, antes também dos primeiros contos que fazem parte do corpus desta pesquisa. A primeira referência, segundo nossas pesquisas bibliográficas, de obra literária que tem como um dos temas centrais o homoerótico é do poeta que viveu no século XVI, Gregório de Matos. Trata-se do poema “Nise”, cujo mote já esclarece a temática: “A uma dama que macheava outras mulheres”.

O termo “macheava” pode ser a primeira ou terceira pessoa do singular do verbo *machear* no pretérito imperfeito do modo indicativo, que admite, dentre outros, o sentido do coito entre animais. Podemos perceber que o uso do termo confere à relação lesbiana o aspecto animalesco, como se Nise, por machear outras mulheres, fosse ou tomasse para si atitudes de um animal; não obstante, essa era uma concepção muito recorrente na época: associar a prática “homossexual” ao comportamento animalesco, imoral e desconhecido dos “bons costumes”.

Nise, a referida dama, é, no poema, uma mulher por quem o eu-lírico se apaixonou e não fora correspondido, uma vez que ela não se interessava por homens. O sujeito poético expressa sua desventura em relação à moça, através de uma surpresa, porque Nise era bela e não aparentava ser uma “dama que macheava outras mulheres”; os versos da segunda estrofe demonstram essa ideia: “a vista nunca repara/ no que dentro da alma jaz/ e pois tão louca te traz/ *que só por Damas suspiras/ não te amara, se tu viras,/ Esse vício, a que te vás*”. (MATOS, 2002, p. 167, itálico nosso, negrito da edição). É relevante perceber que o sujeito poético afirma que o desejo lesbiano de Nise está na alma e, portanto, faz parte do âmago da persona, ao mesmo tempo em que julga o desejo um vício (último verso citado) e sua portadora, louca por “suspirar” só por Damas. O nome Nise, segundo Mott (1987, p. 67), pode ser também um nome fictício, “inspirado na mitologia grega (‘Nike’= vitória)”. Gregório de Matos também fez referências a práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo de maneira pejorativa no intuito de satirizar personalidades de seu tempo em outros poemas.

Depois do Barroco, foi no Romantismo que encontramos a segunda referência de texto literário cujo tema envolve o desejo homoerótico. Trata-se do romance *As Mulheres de Mantilha*, de Joaquim Manoel de Macedo, publicado em 1870, que narra os conflitos de uma família burguesa do Brasil do século XVIII (a fábula é ambientada entre 1763 e 1767), dentre os quais, talvez o principal deles, uma paixão da filha mais nova, Inês, de 16 anos, por Isidora, uma agregada da casa que, ao desfecho do folhetim,

descobre-se que era, na verdade, um rapaz, Isidoro, que se travestiu de mulher para fugir do alistamento militar.

Porém, ainda que se trate de um homem e de uma mulher, Mott (1987, p. 73) afirma que a jovem Inês “vivenciou inquestionavelmente uma típica e profunda atração homossexual”, quando direcionou o seu desejo para um outro do mesmo sexo (apesar de Isidora ser um disfarce). Um diálogo entre Inês e a irmã é relevante para refletirmos sobre esse aspecto e sobre o desfecho do romance:

- Sinhazinha, perguntou Irene, qual é o moço com quem desejarias casar-te?
- Nenhum...
- Ora... estás mentindo...
- Não; já achei alguns bonitos, agora acho todos feios.
- Por quê?...
- Quase que tenho vergonha de dizer.
- Dize-me sempre...
- Quisera casar-me com um moço que tivesse o rosto, a bondade e a graça de Isidora...
- [...]
- Eu, porém, não entendo isto... que amor é este, entre pessoas que não se podem casar?...
- É verdade, Nhanhã; não me governo, porém, mais... amo Isidora... e nem compreendo a natureza do sentimento que a ela me cativa...
- Sinhazinha, quem sabe se há nisto obra de tentação do inimigo? Eu te dou um conselho...
- Qual?...
- Antes da semana santa, havemos de confessar-nos: não te esqueças de consultar o padre sobre este caso de consciência. (MACEDO, 1988, p. 188- 189, 191).

O diálogo das irmãs é um forte indício de como era concebido o “tribadismo” (termo usado pela Inquisição para designar a prática sexual entre mulheres) nos anos 1700. O amor de Inês por Isidora era motivo de vergonha por parte da primeira, vergonha de dizê-lo à irmã que, ao ouvir a confissão, questiona se o desejo da jovem não teria relação com “tentação do inimigo”, evidenciando a perspectiva maniqueísta através da qual se enxergava o amor lesbiano como um mal, como diabólico e condenável do ponto de vista cristão. Levantada a suspeita de que a irmã estava sendo dominada por um sentimento maligno, a irmã mais velha a aconselha a procurar um padre para solucionar o “problema”. Pelo fragmento, também notamos que, de certa forma, o romance problematiza a incompreensão do desejo homoerótico como sendo um comportamento estranho às moças do século XVIII, e, para que o leitor não estranhasse aquela paixão, o desfecho da obra é direcionado para não ferir a moral, mantendo o sentimento de Inês como uma espécie de equívoco, porque, na verdade,

Isidora não era mulher, confirmando o que argumenta Mott (1987, p. 73): “[...] salva-se a moral cristã e repudia-se a paixão homoerótica”.

Ainda no Romantismo, conforme Thomé (2009), o poeta Junqueira Freire escreveu o poema “Aqui”¹⁰, incluído em obra póstuma publicada só em 1944. Na segunda parte do texto em verso, o eu-lírico expressa um sentimento “de amor platônico, de admiração sensual [...] por um adolescente” (THOMÉ, 2009, p. 35). O poema do escritor romântico explora a temática homoerótica através da relação entre um homem mais velho e um jovem, aspecto presente em muitos textos literários que abordam o tema, recuperando uma imagem básica para a configuração da pederastia grega.

No século XIX, foi no esteio da estética naturalista, segundo Barcellos (2006), que se disse literariamente o homoerotismo de forma mais despuorada, contudo fortemente impregnada pelo julgamento decadentista e cientificista que se desenvolvera naquele século. O romance, bastante desconhecido da crítica e história literárias brasileiras, *Um homem gasto*, de autoria do médico Ferreira Leal, foi publicado em 1885, segundo Bezerra (2007), o primeiro romance naturalista brasileiro a abordar de maneira central a relação afetivo-sexual entre dois homens. De acordo com Green (2000), a obra narra a decadente estória de uma personagem masculina da elite brasileira, denotando a ideia de que a “homossexualidade” era imoral e doentia, sendo ela uma das principais causas de seu declínio social e psíquico.

Sob o estilo naturalista também foi publicado *O Ateneu*, de Raul Pompéia, em 1888, no qual Sérgio, narrador-personagem, conta casos de relações homoeróticas com outros personagens masculinos em seu período de vivência em colégio interno. Dois anos depois, o romance *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, deu vida a três personagens secundários: Albino, Leónie e Pombinha, todos construídos no intuito de reforçar ideias discriminatórias contra o homoerotismo. Ambos os romances possuem forte caráter decadentista e determinista e a visibilidade das relações homoeróticas ali apresentadas passam necessariamente por esse filtro.¹¹

Em 1895, veio à tona o romance *Bom-crioulo*, do cearense Adolfo Caminha, segundo Trevisan (2000, p. 253), “o grande mito da literatura brasileira relacionada ao

¹⁰ Este mesmo poema é apresentado na antologia *Poemas do amor maldito* (1969), organizada por Gasparino Damata e Walmir Ayala, porém, o título do texto nesse livro é apresentado como “A um moçoilo”, divergindo, portanto, da informação apresentada por Thomé (2009).

¹¹ Um trajeto semelhante ao que fazemos nesta parte introdutória do capítulo foi executado por Ricardo Thomé (2009), suporte teórico consultado por nós durante as pesquisas bibliográficas.

homoerotismo”. Como já mencionamos, a obra de Caminha sofreu rechaço na época de sua publicação, e também posteriormente. Porém, nos últimos 20 anos, a paixão de Amaro (Bom-Crioulo) por Aleixo vem ocupando espaço de maior discussão, possibilitando, inclusive, a obra ser indicada massivamente para as leituras obrigatórias de vestibulares de todo o país.

Após Adolfo Caminha, o nome que impressionou os leitores brasileiros com narrativas de temática homoerótica foi João do Rio, estreante aos 18 anos como contista, publicando dois textos, “Impotência” e “Ódio”, no jornal *A cidade do Rio*, em 1900. Esses contos não foram republicados até então e, segundo Trevisan (2000, p. 259), o primeiro versa sobre uma personagem idosa e efeminada, chamada Gustavo Nogueira, o qual é apresentado por um narrador heterodiegético que o descreve como sujeito infeliz, devido ao fato de nunca ter se realizado afetivo-sexualmente com outros homens, desejo que o consumia fortemente. O conto parece problematizar a desventura que muitos sujeitos homoeróticos sofrem por não conseguirem ser livres para expressar seus desejos, devido às imposições socioculturais homofóbicas.

O segundo conto, “Ódio”, narra de maneira introspectiva o sentimento odioso do narrador-personagem por outra personagem chamada Felisbrino dos Santos. A raiva e a repugnância do narrante por Felisbrino se dão desde a infância deles até a morte deste último, sem explicação aparente; até o termo “linfático” é usado para se referir à personagem, termo que, para a época, designava os sujeitos efeminados, os chamados “sodomitas”. Segundo Thomé (2009), o conto apresenta a aversão contra “homossexuais” já no início do século XX.

Esses textos que antecedem as narrativas que ora escolhemos são importantes, pois demonstram a escassez de textos com o tema, devido à forte repressão instaurada nas épocas de produção de cada um deles. O objetivo deste capítulo é tecer as primeiras considerações analíticas sobre o corpus desta pesquisa. Como a discussão dos textos foi organizada numa perspectiva diacrônica, isto é, esboçando nossas considerações conforme a ordem de publicação dos contos, vamos nos limitar a refletir sobre o contexto histórico dos vinte primeiros anos do século XX e, sobretudo, em três contos que são emblemáticos da questão que move a pesquisa: “Pílades e Orestes” [1906], de Machado de Assis, “História de gente alegre” [1910], de João do Rio e “O menino do Gouveia” [1914], de Capadócio Maluco, considerando as relações estabelecidas pelo desejo homoerótico presente nessas narrativas, a saber, a sublimação, a discriminação e a subversão.

Ambiguidade do desejo: amizade e homoerotismo em “Pílades e Orestes”

O conto de Machado de Assis publicado em 1906 faz parte da última antologia de contos editada em vida pelo autor, e foi também o penúltimo livro seguido apenas de *Memorial de Aires*, lançado em 1908, ano da morte do “Bruxo do Cosme Velho¹²”.

A fábula do conto é ambientada no século XIX e se estrutura a partir das ações de dois personagens, Quintanilha e Gonçalves, cuja amizade sugere a presença do desejo homoerótico a interferir na relação de ambos. O narrador é onisciente, e um primeiro aspecto entre os amigos, enfatizado por ele, é o sentimento de paternidade que o primeiro nutre pelo segundo, sempre a pajear o amigo, de maneira que o narrador afirma que “[...] um pai não se desfaria mais em carinhos, cautelas e pensamentos.” (ASSIS, 2001, p. 63).

Quintanilha fora herdeiro de toda a fortuna de um tio, o que lhe causou indisposição com os familiares por não tê-la recusado sob influência do amigo, que disse não haver motivo de satisfazer a vontade dos outros e abrir mão da herança. Os dois haviam estudado e se formado bacharéis juntos, e desde a desavença com a família, Quintanilha passou a dedicar-se ao amigo, o que gerava “comentários maldosos” dos parentes sobre um suposto interesse de Gonçalves nos bens do amigo, mesmo interesse da família.

Esse é um aspecto relevante na leitura do conto, porque o narrador induz o leitor a perceber na ambigüidade construída as “reais intenções” de Gonçalves. O narrador se detém a abordar e descrever mais o herdeiro, deixando ao outro protagonista um aspecto nebuloso sobre seu caráter: a obra instiga o leitor a questionar até que ponto havia afetividade na relação de Gonçalves com Quintanilha ou se havia apenas interesse daquele nas finanças deste último.

Duas passagens do texto dão a entender que há afeto nas intenções de Gonçalves pelo amigo, todavia não excluem a possibilidade de que a questão financeira também seja um dos fatores do apego dele a Quintanilha. A primeira está em um pedido dele ao amigo diante dos comentários dos parentes, quando solicitou: “– Uma só coisa desejo [...] é que nos separemos, para que se não diga...” (ASSIS, 2001, p. 64). Ao que

¹² Designação particular através da qual Carlos Drummond de Andrade se referiu a Machado de Assis, fato que se popularizou entre os escritores de se tratarem em crônicas e cartas através de epítetos como também ocorreu com Rui Barbosa, chamado o “Águia de Haia”.

Quintanilha redarguiu: “Não, Gonçalves, tudo o que você quiser menos isso. Quem escolhe meus amigos sou eu, é o meu coração. Ou você está... está aborrecido de mim?” (Ibid., p. 64).

A partir desse diálogo, notamos a preocupação de Gonçalves acerca da reputação de sua amizade com Quintanilha, talvez um aparente ou conveniente medo de que essa relação fosse julgada de má fé, mas, além disso, a frase dele é finalizada com reticências, o que nos faz questionar se essa preocupação estaria associada também ao medo de que se suspeitasse da existência de um vínculo homoerótico. Tanto para uma quanto para outra possibilidade interpretativa, nessas passagens, percebe-se a (homo)afetividade de Gonçalves para com o amigo.

A fala de Quintanilha, por sua vez, demonstra o apego emocional pelo outro, ao considerar inadmissível a separação deles. Ao mesmo tempo, vemos sinais da insegurança do sujeito no último período da fala, a frase interrogativa que parece ser dita pela personagem como se gaguejasse, quase sofregamente, com medo da réplica, medo de uma possível rejeição.

Uma segunda passagem que reitera essa perspectiva de interpretação diz respeito a outro diálogo no qual Quintanilha indaga por que o outro não se casa, ao que Gonçalves “respondia rindo” e falando sobre a morte de todos os parentes, declarando ao amigo: “– Agora só me resta você.” (Ibid., p. 67).

Mais uma vez, notamos nas falas da personagem Gonçalves marcas de desejo homoerótico e chamamos atenção para o sentimento de posse, aspecto comum das relações amorosas e presente na amizade dos protagonistas. O fato de Gonçalves declarar ter como parente apenas o amigo, constituindo uma família, parece ser recíproco em Quintanilha, e o narrador reitera essa nuance repetidas vezes, referindo-se a este – “Veio para o *seu Gonçalves*, que advogava no Rio de Janeiro” (Ibid., p. 63, itálicos nossos) – ele era “amigo, do seu *único amigo*.” (Ibid., p. 63, itálicos nossos).

Na primeira frase, o emprego do pronome possessivo “seu”, sendo um determinante do nome do amigo, sugere a ideia de posse, como se Gonçalves lhe pertencesse. Na segunda frase, podemos constatar a recíproca dos amigos solitários que encontram um no outro a única companhia necessária, a família perdida seja por desavenças ou por morte, mas engendrando uma espécie de nova parceria entre homens: “A vida que viviam os dois, era a mais unida do mundo. Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam alguma visita, passeavam ou acabavam a noite no teatro.” (ASSIS, 2001, p. 64).

A união dos amigos chama atenção pela cumplicidade, contudo há uma dessimetria na maneira de se tratarem: enquanto Gonçalves parece receber todos os favores, Quintanilha não media esforços para ajudá-lo. Essa personagem, seus sentimentos e comportamento constituem o maior foco de nosso interesse na expressão do desejo homoerótico nessa narrativa.

Um primeiro elemento que deve ser discutido sobre ele é a declaração do narrador logo no terceiro parágrafo do conto: “[...] não se pode dizer que Quintanilha fosse inteiramente feliz, como vais ver” (ASSIS, 2001, p. 63). Esta última expressão (“como vais ver”) é uma atividade recorrente nos textos de Machado de Assis: ficcionalizar o leitor no texto, recurso que, na teoria da narrativa, denomina-se *narratário* (Cf. SANTOS & OLIVEIRA, 2001), quando o narrador materializa o leitor no texto, aproximando-o da fábula e dos personagens. De fato, ao longo do conto, o narrador vai trazendo o leitor ao texto, a convencê-lo da infelicidade da personagem que vai sendo marcado por uma incompletude emocional que o angustia; ao mesmo tempo, o leitor, materializado no texto, vai sendo levado a perceber o desejo homoerótico latente entre os protagonistas.

A personagem se dedica exclusivamente ao escolhido do coração: “Quintanilha ia ajudá-lo como obrigação; dava busca aos textos de lei, marcava-os, copiava-os, carregava os livros.” (ASSIS, 2001, p. 64). Nesse sentido, o narrador faz o leitor visualizar determinadas nuances do perfil da personagem, em relação a Gonçalves, que evidenciam a dependência emocional e a fidelidade ao “amigo”, entendemos essa “obrigação” para com o outro como uma forma de servir ao amigo, de ser-lhe útil e, ao mesmo tempo, de manter-se próximo; parece haver uma busca incansável de Quintanilha pela presença do amigo: “[...] procurava-o ansiosamente com os olhos, corria, sorria, morria de fadiga.” (ASSIS, 2001, p. 64).

A coordenação sintática dos verbos desse fragmento encerra a idéia da frenética vontade de Quintanilha pela companhia do amigo. Há um misto de alegria e de sofrimento, de realização e de exaustão (“morria de fadiga”) pela realização do desejo endereçado ao amigo. Acreditamos que os favores sempre contínuos também representam a tentativa de estabelecer um vínculo afetivo que era impossibilitado pelas amarras sociais da época em que a narrativa é ambientada. A personagem parece deliciar-se com a oportunidade de poder ajudar o advogado: “Com o tempo, os obséquios ficaram sendo *puro ofício*. [...] era de ver como o bom Quintanilha suspirava *aflito*, à espera que chegasse tal ou tal hora para ter o gosto de lembrar os negócios ao

amigo” (ASSIS, 2001, p. 65, *itálicos nossos*). Por estas atividades, Quintanilha assume, para a época, um papel, mesmo que restrito, cabível a uma “esposa” de Gonçalves.

A espera da personagem é acompanhada pelo sentimento de aflição, de modo que a configuração da mesma pode ser definida como a de um sujeito solitário, carente de afeto, incompleto por não poder exercer o direito de ser diferente e expressar seu desejo, por este não ser normatizado nas regras socioculturais do tempo em que o conto é ambientado. A relação de amizade torna-se uma estratégia utilizada pelos personagens para se manter o vínculo entre ambos, uma forma de sublimação do desejo homoerótico. Parece ser evidente que há indícios suficientes, tanto da parte do narrador, quanto a partir das falas dos personagens de que a amizade é, na verdade, um subterfúgio para o sentimento ou afeto entre pessoas do mesmo sexo por não ser possível, à época, a exposição ou declaração pública (e também particular) desse tipo de relacionamento, e que o sentimento, sobretudo o de Quintanilha, extrapola a relação de amizade (relação que não é comprometida com aspectos sexuais) o que é perceptível até pelos comentários de personagens secundários: “A união dos dois era tal que uma senhora chamava-lhes os ‘casadinhos de fresco’, e um letrado, Pílates e Orestes” (ASSIS, 2001, p. 66).

No ensejo desse fragmento, podemos lembrar com Green (2000) que a palavra “fresco” era usada para dizer respeito aos homens que praticavam relações sexuais com outros homens (ou que se suspeitava disso), enfatizando o comportamento efeminado, o frescor e a jovialidade. Assim, se uma personagem secundária expressa tal observação, é perceptível o teor homoerótico da amizade entre os protagonistas.

Devemos também reiterar o título do conto e a intertextualidade com o mito grego de Orestes. Segundo Bulfinch (2006, p. 227), o mito versa sobre o cumprimento do destino de Orestes, vingando a morte do pai, o rei Agamêmnon, que fora assassinado pelo amante de sua esposa, Egisto, em cumplicidade com a mesma. Orestes era o próximo alvo por ser herdeiro da coroa, mas é levado por sua irmã, Electra, a outro reino onde pôde crescer com segurança e conquistar a amizade de Pílates que, além de primo, se tornou fiel escudeiro e, na “jornada do herói”, o amigo supre-lhe as necessidades, ajuda-o nos momentos mais tortuosos.

Segundo Barcellos (2006) e Maciel (2006), a alusão à cultura grega é uma estratégia para compreender a temática homoerótica no texto de Machado de Assis. Maciel (2006), inclusive, tece uma série de considerações a respeito da *pederastia*

grega, o que tem, na visão do crítico, associação com a relação estabelecida entre os personagens do mito e do conto.

Dover (1994) afirma que se tornou comum a ideia enganosa de que as relações homoeróticas na Grécia antiga gozavam da aceitação social, contudo, em seu estudo, reúne fontes históricas que especificam o “lugar” que a “homossexualidade”, de fato, ocupava no sistema social das cidades-estado gregas, especialmente em Atenas. O historiador deixa claro que as relações aceitas entre homens faziam parte da educação dos eupátridas (indivíduos gregos que possuíam direitos políticos para participar da democracia; mulheres, estrangeiros e escravos não faziam parte desse grupo e eram marginalizados socialmente) – que era a pederastia, um processo complexo de aprendizagem e de iniciação social da aristocracia na Polis que se dava entre um homem mais velho, o *erastes*, e um jovem, o *eromenos*. A disparidade entre a idade dos participantes da pederastia era comum às cidades-estado, mas a prática sofria variações entre as províncias gregas quanto ao grau de intimidade e de afetividade entre *erastes* e *eromenos*. As relações (homo)afetivo-sexuais que fugissem das normas da pederastia em Atenas eram, inclusive, levadas a julgamento e punidas, como foi o caso do “julgamento de Timarco”, documento antigo mais longo e detalhado sobre relações sexuais entre homens que se conhece (Cf. DOVER, 1994; NAPHY, 2006).

Assim, se pensarmos que a aceitação das relações homoeróticas na Grécia antiga era tão limitada e regrada, como apresenta Dover (1994), não concordamos com a ideia de que a alusão ao mito de Orestes sugere uma prática pederasta, reiterando a temática homoerótica no conto, uma vez que tanto os personagens do mito, quanto Gonçalves e Quintanilha pertenciam à mesma faixa etária: “[...] eles iam em trinta anos” (ASSIS, 2001, p.67). Trazemos essa discussão à tona para que não se confunda a prática de relações sexuais e amorosas entre pessoas do mesmo sexo – que eram realizadas espontaneamente entre sujeitos de mesma idade, idade aproximada ou diferenciada e que sempre existira nas sociedades (Cf. NAPHY, 2006) – e a pederastia grega, que dizia respeito a outra modalidade de relação, cuja concepção não envolvia, inclusive, obrigatoriamente, o intercurso anal.

Por outro lado, o termo pederastia foi amplamente empregado nos séculos XIX e XX para designar as relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo. O uso do termo à época aludia às práticas da Grécia Antiga, mas numa concepção generalizante e preconceituosa. Assim, apesar de no contexto da civilização grega a pederastia ter um sentido específico e complexo de educação, ao longo do tempo, passou a dizer respeito

às relações homoeróticas de maneira condenável, tanto que no romance *Bom-Crioulo* foi usada de forma recorrente¹³.

Da mesma forma, o termo *sodomia*, oriundo da narrativa bíblica sobre a destruição de Sodoma e Gomorra, dizia respeito às práticas sexuais não destinadas à procriação nessas cidades (o coito anal com homens e com mulheres, coito com animais), porém também passou a designar quase que exclusivamente as relações afetivo-sexuais entre homens como comportamento decadente. Ambos, ‘pederastia e sodomia’, assim foram empregados, porque filtrados, pelo julgamento cristão, como herança pecaminosa de povos pagãos da Antiguidade.

Portanto, a associação entre a cultura grega e a temática homoerótica – levando-se em consideração que um termo oriundo da civilização helênica serviu como designação empírica das relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo quando para estas não se possuía uma designação específica – é outra hipótese de pensar a relação intertextual entre o mito de Orestes e o conto.

De uma maneira geral, a sociedade cria que a “homossexualidade” tivera sua origem em uma “carnalidade grega”, como diz o narrador de *Bom Crioulo*, é possível que além da amizade, o desejo homoerótico esteja enfatizado nessa obra de Machado de Assis, através do título do conto e da referência realizada por uma personagem secundária que apelidou os amigos de Pílates e Oretes, isto é, entre essa e “casadinhos de fresco”, o interesse seria o mesmo: mostrar ao leitor a suspeita, na própria esfera diegética, de que a amizade era apenas um subterfúgio para invisibilizar o desejo homoerótico.

Nesse aspecto, tanto a crítica de Barcellos (2006) quanto a de Maciel (2006) são perspicazes em observar a relação entre a cultura grega e o tema homoerótico nesse conto, porém também podem ser generalizantes, prática do senso comum, a de associar a cultura greco-romana e a pederastia grega às relações homoeróticas, algo que, a nosso ver, torna-se inviável, haja vista as muitas restrições que o amor entre homens sofria na

¹³ Citamos as passagens:

- a) “Ao pensar nisso [possuir sexualmente o grumete Aleixo] Bom-Crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um delírio invencível de gozo *pederasta*...” (CAMINHA, 2002, p. 46, itálico nosso)
- b) “Nesse dia, como nos outros, a mesma preocupação, a mesma idéia fixa [de fugir do hospital e ir ao encontro de Aleixo], obstinada e mortificante, encheu a alma do *pederasta*.” (ibid., p. 93, itálico nosso).
- c) “Grandessíssimo pederasta [fala de Aleixo sobre Amaro]!” (ibid., p. 98, itálico nosso).
- d) “Desobediência, embriaguez e *pederastia* são crimes de primeira ordem”. [Fala do comandante do Couraçado ao punir Bom-Crioulo por embriaguez] (ibid., p. 82, itálico nosso).
- e) “[...] o seu forte desejo de macho torturado pela *carnalidade grega*.” (ibid., p. 42, itálico nosso).

Grécia antiga e a forma de manutenção da pederastia, que era bastante limitadora quanto aos afetos entre os envolvidos, tinha uma funcionalidade específica.

Acreditamos que, assim como no mito, os personagens do conto configuram uma relação de amizade muito forte, cujos laços permitem a existência de um sentimento além daquela. É fato que, de uma maneira geral, a amizade e a homosociabilidade parecem ter sido estratégias, muitas vezes até inconscientes, para se dizer o amor entre iguais, de maneira que julgamos haver entre essas duas obras a nuance de que o desejo homoerótico se fazia presente em relações de amizades.

Numa leitura dialógica, Pílates corresponde a Quintanilha e Orestes, a Gonçalves, uma vez que tanto no mito quanto na ficção machadiana os primeiros se tornam fiéis protetores destes; é nesse aspecto que vemos o porquê da relação intertextual entre as estórias. A fidelidade servil de Pílates para com Orestes parece ter a mesma intensidade da amizade de Quintanilha para com Gonçalves. Pelo fato de o escritor conhecer o mito de Orestes, acreditamos que ele tenha, através do conto, percebido essa nuance, e o atualizado, ambigüizando o desejo homoerótico permeado pelas relações de fidelidade, posse e servilidade na amizade desses personagens.

Em Quintanilha, alvo maior da onisciência do narrador, há uma forte angústia:

Eles riam, naturalmente, mas o riso de Quintanilha trazia alguma coisa parecida com lágrimas: era, nos olhos, uma ternura úmida. [...] em verdade Quintanilha era mui sensível a qualquer distinção; uma palavra, um olhar bastava a acender-lhe o cérebro. Uma pancadinha no ombro ou no ventre, com fim de aprová-lo ou só acentuar a intimidade, era para derretê-lo de prazer. Contava o gesto e as circunstâncias durante dois e três dias. (ASSIS, 2001, p. 66).

A partir do fragmento dado, notamos, mais uma vez, o misto de alegria e de tristeza, prazer e angústia nos sentimentos e comportamento do sujeito ficcional. A metáfora do sorriso que emitia a expressão de tristeza nos faz engendrar a imagem de Quintanilha com os olhos marejados como quem sempre está prestes a chorar. A sensibilidade do sujeito também chama a atenção, reiterando nossa afirmação anterior da carência afetiva da personagem. Chega a ser uma hipérbole o narrador afirmar que qualquer demonstração de afeto o fazia derreter-se de prazer e lembrar o fato dias depois continuamente.

Gonçalves, por sua vez, recebia os favores e presentes do amigo como se tudo lhe fosse devido. Um presente chama atenção em especial: conta o narrador que em um período de férias, foram a Petrópolis e Quintanilha mandou fazer uma pintura dos dois,

ao que o amigo “não pôde deixar de lhe dizer que não prestava para nada. Quintanilha ficou sem voz.” (ASSIS, 2001, p. 65). Irritado por avaliar a pintura mal feita, Gonçalves reclama e culpa o amigo pelo quadro desastroso: como consequência, este rasga a pintura e devolve-a ao artista.

Nesse episódio do quadro, podemos perceber algumas nuances do desejo homoerótico entre os personagens, entre elas, a constante preocupação de Quintanilha, sempre atencioso e a mimar o amigo, tanto que almejava possuir um signo material que fosse imagem e símbolo da presença do amigo. A pintura simbolizava a união dos dois amigos. É interessante lembrar que a prática de encomendar pinturas e fotografias coletivas, geralmente atendia às necessidades de uma família que desejava ser retratada e, dessa forma, foi sendo cultivado o hábito das famílias terem uma imagem de si, com os membros reunidos harmonicamente.

No século XIX, época na qual é ambientada a estória de Gonçalves e Quintanilha, a ascensão da burguesia popularizou a produção dessas pinturas como objeto de consumo e, diz o narrador, os amigos tinham apenas um ao outro. Por isso, a ideia da pintura representa também uma “constituição familiar excêntrica” entre esses dois personagens, um objeto que traz consigo a simbologia do valor familiar, da amizade e do desejo homoerótico implícitos nessa relação.

Quando voltou da viagem a Petrópolis, Gonçalves necessitou de dinheiro para pagar uma dívida que havia vencido. O amigo, então, prontamente ofereceu-lhe ajuda, ao que o primeiro só concordou desde que pagasse com o mesmo juro da dívida original, ocasionando mal-estar em Quintanilha: “– Você não vê que isso me envergonha, Gonçalves? Pois eu hei de receber juro de você...? [Gonçalves responde:] – Ou recebe, ou não fazemos nada. [Quintanilha:] – Mas, meu querido...” (ASSIS, 2001, p. 66).

Mais uma vez, podemos perceber, através das falas de Quintanilha, o tom de ternura e afeto na maneira de se dirigir ao outro e, como sempre servil, concorda com os termos de Gonçalves.

Como afirmamos anteriormente, Quintanilha é o objeto central da onisciência do narrador e, por isso, objeto maior de nosso interesse no conto. Até então, temos observado e constatado que essa personagem traz em sua configuração psicológica uma série de sentimentos: solitário e carente, angustiado e infeliz. Não obstante, ele parece ser obcecado pela presença e pelo bem-estar de Gonçalves, o que vai desnudando o caráter de subserviência em relação ao amigo, como se, através do cultivo dessa

amizade, aqueles sentimentos pudessem ser amenizados, a sua dor sanada, a solidão extinta e a felicidade conquistada.

A descrição física dos personagens parece ser uma sugestão também da disparidade na relação deles: “Quintanilha tinha o rosto redondo, Gonçalves comprido, o primeiro era baixo e moreno, o segundo alto e claro, e a expressão total divergia inteiramente. Acresce que eram quase da mesma idade.” (ASSIS, 2001, p. 63). Se prestarmos atenção nesse aspecto, percebemos que há uma divergência quase antagônica, a sugerir que os sujeitos ficcionais são opostos: Quintanilha – rosto redondo, baixo e moreno; o outro – rosto comprido, alto e claro. A dessimetria na estatura deles também demonstra, num plano figurativo, a submissão, a subserviência, o apego e a necessidade de Quintanilha para com Gonçalves, uma vez que é o primeiro quem se submete aos desejos do segundo, dedica-lhe tempo, atenção e afeto, e está, se pensarmos hierarquicamente, sempre abaixo dele, servindo-o e atendendo a seus pedidos.

A inserção de outros dois personagens na trama desestabiliza a relação dos amigos. Trata-se de Camila e seu pai, João Bastos. A moça, prima-segunda de Quintanilha, acabara de perder a mãe, quando nosso protagonista vai dar as condolências a ela e ao pai, e reata os laços familiares. As visitas dele à casa de João Bastos tornam-se cada vez mais frequentes, ocasiões em que este aproveita para encher a filha de elogios e aproximá-la do primo herdeiro. Logo, Quintanilha já lhe tratava por “minha alemãzinha” (apelido com o qual só o pai a chamava), ao que o narrador comenta: “Pronomes possessivos dão intimidade” (ASSIS, 2001, p. 68).

Os encontros foram estreitando a simpatia entre Quintanilha e Camila, até que ele “descobriu um dia de manhã que sonhara com ela a noite toda, e à noite que pensara nela todo o dia, e concluiu da descoberta de que a amava e era amado.” (ASSIS, 2001, p. 68). A partir dessa constatação, a personagem se aflige, movida pelo dilema de como deixar Gonçalves a par desse recente sentimento: “A afeição de Quintanilha complicava-se de *respeito e temor*. Quase a abrir a boca, engoliu outra vez o segredo. Não ousou dizê-lo nesse dia nem no outro. [...] Adiou a revelação por uma semana” (ASSIS, 2001, p. 68, *itálicos nossos*).

Nesse último fragmento, enfatizamos esse ‘respeito e temor’ de Quintanilha em dizer ao amigo sobre seus sentimentos para com Camila. O narrador diz que a personagem “Não ousou” revelar; então, perguntamos: por que seria ousadia declarar aquele “segredo”. Por que seria desrespeitoso e por que o temor? A resposta parte do

pressuposto de que há consciência na personagem da existência de um desejo homoerótico entre ele e o amigo, e que trazer à tona aquela informação desestabilizaria a “amizade” deles.

Mais relevante para essa constatação é quando o segredo vem à tona:

Um dia foi jantar com o amigo, e, depois de muitas hesitações, disse-lhe tudo; amava a prima e era amado.

– Você aprova, Gonçalves?

Gonçalves empalideceu [...]

– Aprova? repetiu Quintanilha.

Após alguns segundos, Gonçalves ia abrir a boca para responder, mas fechou-a de novo, e fitou os olhos “em ontem”, como ele mesmo dizia de si, quando os estendia ao longe. [...] Gonçalves tornou a si daquela meditação, sacudiu os ombros, com ar desengano, e murmurou esta palavra tão surdamente que o outro mal pôde ouvir:

– Não me pergunte nada, faça o que quiser.

– Gonçalves, o que é isso? Perguntou Quintanilha, pegando-lhe nas mãos assustado.

Gonçalves soltou um grande suspiro, que, se tinha asas, ainda agora estará voando (ASSIS, 2001, p. 68-69).

A reação de Quintanilha demonstra o que parece ser até repetitivo nessa personagem: os atos de submissão, de subserviência e, ao mesmo tempo, o apego afetivo dele para com Gonçalves a ponto de necessitar da aprovação do “amigo” sobre o fato de amar Camila e ser amado por ela. Além disso, a possibilidade de Quintanilha casar-se com a moça não havia sido discutida com a futura e provável noiva. Mais agravante, os sentimentos dele sequer haviam sido revelados a ela. Era necessário expor a Gonçalves o sentimento, pedir aprovação sobre o caso, para poder esboçar qualquer conclusão e atitude, a esse respeito e, posteriormente, dar a ciência de suas intenções à suposta amada.

Todavia, é a reação de Gonçalves o aspecto mais relevante nesse fragmento: primeiro, a palidez expressada que pode ser entendida como um descontentamento pelo que ouvira, também pode estar associada ao medo e à falta de vigor; segundo, a paralisia do olhar e dos gestos, a concentração de quem está a devanear sobre algo vivido no passado, atitude verbalizada pelo narrador quando analisa, na personagem, o fitar “os olhos ‘em ontem’”.

De fato, a notícia impacta Gonçalves, haja vista os “sintomas” de sua reação pouco calorosa sobre o enamoramento de seu melhor “amigo” pela prima. Contrariamente, os gestos posteriores configuram indiferença pelo que foi informado. Depois da longa meditação, a personagem dá de ombros e “lava as mãos” sobre a

decisão de Quintanilha. Então, o último gesto de Gonçalves nesse diálogo, o longo suspiro, leva a entender novamente o desagrado quase melancólico da personagem em virtude da notícia recebida.

A cadeia gradual dessa reação vai construindo a imagem da personagem a receber a notícia do amigo e os sentimentos relacionados aos gestos: a palidez – a surpresa e o medo; a concentração – reflexão; o dar de ombros – indiferença; o suspiro – desagrado e tristeza. No primeiro gesto fica claro o temor devido à fragilidade do vínculo entre os amigos. A amizade cultivada estava por se romper, pois Quintanilha, agora, amava outra pessoa¹⁴. No segundo, o pensamento distante, possivelmente, no tempo em que Quintanilha era apenas “amigo do seu único amigo” demonstra a tristeza causada pela notícia recebida. Vemos, na terceira atitude, um desdém que, na verdade, funciona como uma tentativa de camuflar o que realmente sente.

Após o diálogo, Quintanilha fica perturbado pela maneira de agir do companheiro, sem entendê-la: “Nisto gastou, parado, defronte da casa, mais de meia hora. Advertiu então que Gonçalves não saíra. Esperou mais meia hora, nada. Quis entrar outra vez, abraçá-lo, interrogá-lo... Não teve forças; enfiou pela rua fora, desesperado.” (ASSIS, 2001, p. 69). Não obstante, na mesma noite, ele tem grande dificuldade para dormir e, quando o faz, sonha que, ao atravessar uma ponte, Gonçalves interrompe o caminho, proferindo-lhe:

‘Infame, disse este com olhos acesos, por que me vens tirar a noiva de meu coração, a mulher que eu amo e é minha? Toma, toma logo o meu coração, é mais completo’. E com um gesto rápido abriu o peito, arrancou o coração e meteu-lho na boca. Quintanilha tentou pegar da víscera amiga e repô-la no peito de Gonçalves; foi impossível. Os queixos acabaram por fechá-la. Quis cuspi-la, e foi pior; os dentes cravaram-se no coração. Quis falar, mas vá alguém falar com a boca cheia daquela maneira. Afinal o amigo ergueu os braços e estendeu-lhe as mãos com o gesto de maldição que ele vira nos melodramas, em dias de rapaz; logo depois, brotaram-lhe dos olhos duas imensas lágrimas, que encheram o vale de água, atirou-se abaixo e desapareceu. Quintanilha acordou sufocado. A ilusão do pesadelo era tal que ele ainda levou as mãos à boca, para arrancar de lá o coração do amigo. Achou a língua somente, esfregou os olhos e sentou-se (ASSIS, 2001, p. 70).

¹⁴ Sobre esse aspecto, devemos lembrar que o triângulo amoroso é uma representação recorrente e até obsessiva nos textos machadianos. No entanto, é um triângulo diferente cujos personagens masculinos se desejam homoeroticamente, e sendo esse desejo proibido, uma mulher ocupa a terceira ponta geométrica da relação triangular. Em outras narrativas brasileiras essa imagem se repete, a saber, *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha; *Confissões ao mar*, de Kadu Lago; *O amor não escolhe sexo*, de Giselda Laporta Nicolelis.

O pesadelo vivenciado, descrito como angustiante, é bastante simbólico. A ponte estreita por cima do abismo pode ter o sentido de um caminho perigoso, tortuoso. O coração arrancado e empurrado na boca do amigo pode significar a vida que deveria ser abandonada já que não se podia ter a mulher que ama (nas palavras de Gonçalves, projetadas no sonho), em seguida, lágrimas volumosas inundam o vale embaixo da ponte por onde Quintanilha passava. A partir do sonho, este supõe que a reação de Gonçalves fora motivada por um amor oculto dele por Camila, é isso, pelo menos, que o narrador apresenta.

Percebemos que o sonho da personagem é, na verdade, um exemplo de interdição psíquica. As ações dos sujeitos ficcionais, no sonho, indicam, metaforicamente, outras possibilidades que as apresentadas pela personagem, isto é, de que Gonçalves amava Camila e era amado por ela. O fato de o herdeiro ser forçado a engolir o coração do amigo nos parece ser uma metáfora para a imposição da sublimação do desejo em virtude do confronto deste frente as normas sociais: Quintanilha sabia a razão da dor de Gonçalves que, no sonho, se dirige a Camila, mas que, de fato, estava voltada ao amigo. A interdição é a mesma que leva à sublimação do desejo e impede a sua realização, isto é, a proibição de amar o igual, no pesadelo, é transferida para a moça. Assim, Quintanilha mastiga e engole o coração do amigo, mantém consigo “a víscera amiga”, integrada a sua própria “corporalidade”. E se tomarmos o coração como símbolo do amor e do afeto¹⁵, entendemos que Quintanilha guardou para si o amor de Gonçalves, o engoliu, o escondeu definitivamente.

Após a noite do pesadelo, Quintanilha vai ter com o amigo de novo no escritório, onde este lhe devolve o testamento, causando mais angústia entre eles:

Quintanilha sentiu-lhe lágrimas na voz; [...] Pediu-lhe que guardasse o testamento; era o seu depositário natural. Instou muito; só lhe respondia o som áspero da pena correndo no papel. Não corria bem a pena, a letra era tremida, as emendas mais numerosas que de costume, provavelmente as datas erradas. A consulta dos livros era feita com tal melancolia que entristecia o outro. Às vezes, parava tudo, pena e consulta, para só ficar o olhar fito "em ontem" (ASSIS, 2001, p.70).

O estado melancólico causado pela perda de algo ainda parece possuir a personagem: a fala de choro (“sentiu-lhe lágrimas na voz”), o silêncio (“só lhe respondia o som áspero da pena”), a tristeza e desânimo nas atitudes (“A consulta [...]”

¹⁵ Chevalier e Gheerbrant (2009) apresentam um panorama dos significados do coração em civilizações orientais antigas. Adotamos a ideia do coração como sede dos sentimentos e valores afetivos, noção cimentada veiculada pelas culturais ocidentais.

era feita com tal melancolia que entristecia o outro”), confuso e atrapalhado (“A letra era tremida [...] as datas erradas”) e, por fim, aquele mesmo olhar fixo, concentrado em memórias do passado.

Nesse conjunto ambíguo e ao mesmo tempo polivalente dos sentimentos de Gonçalves, acreditamos que o desejo por Quintanilha, reprimido, silenciado e sublimado em virtude da repressão instaurada na e pela sociedade permanece oculto da expressão verbal da personagem. E, assim, pouco importa quem de fato desposaria Camila. Todavia, os gestos e o comportamento que são apontados pelo narrador demonstram que há um sentimento homoerótico ferido pela presença da nova personagem que desfaz a antes relação dual e instaura uma relação triangular.

Dessa forma, vemos nos protagonistas a configuração do desejo homoerótico camuflado e sublimado. O narrador fornece, ao longo do conto, indícios da existência desse desejo, ironizando a amizade dos dois. As atitudes e as falas dos personagens denunciam também a existência do amor entre iguais. Porém, a relação não chega a se concretizar no âmbito sexual, porque as carícias são barradas, as palavras de amor caladas e no lugar destas, a preocupação e o cuidado exacerbado com o outro, viagens juntos, presentes trocados, lágrimas derramadas, silêncio instaurado. É evidente que esses seres de papel, sobretudo Quintanilha, trazem em sua constituição ficcional um aspecto de tristeza, de infelicidade e de carência afetiva.

Após aquela visita ao escritório, Quintanilha decide, então, unir Camila e Gonçalves, deixando a herança ao amigo sob a condição de que despose a prima, fato que não poderia deixar de ser notado. No desfecho do conto, Quintanilha é assassinado, vítima de uma bala perdida, quando estava a caminho da casa de Gonçalves. Podemos observar que a personagem manteve a linearidade de seu caráter construído ao longo do enredo: a morte acidental, ocorrida ao se dirigir à casa do amigo, sugere aquela mesma reflexão de dependência e busca constante pelo encontro com o outro, já mencionada quando refletimos sobre os verbos cadenciados na sequência “sorria, corria, morria” (p. 64).

Quintanilha é um ser de papel que personifica o desejo homoerótico silenciado e sublimado, reflete um estado de solidão e carência afetiva que é aliviada e preenchida na e pela companhia do amigo Gonçalves, que, por sua vez, encontra na amizade um modo de vida através do qual se podia manter um vínculo afetivo com o outro de seu desejo.

Vamos, então, sumarizar algumas considerações sobre essa “amizade” representada no conto machadiano. Podemos dizer que a percepção do homoerotismo nessa narrativa é mediada a partir de duas instâncias narrativas em tensão na esfera diegética: (1) O discurso do narrador – como estruturador da estória e constante mediador e interventor do conhecimento do enredo e dos personagens – e (2) os personagens, quando manifestam seu próprio discurso através das falas, dos diálogos e formas de interação entre eles. Nessa ficção, a tensão é gerada na medida em que o narrador busca provocar ambiguidade em algumas situações vividas pelos personagens duplica também a interpretação dos sentimentos deles, dominando bastante a atuação dos sujeitos ficcionais, o que se nota pela constante interferência nas falas dos personagens, pelo predomínio do discurso indireto no qual apenas a voz da terceira pessoa (narrador) passa as informações para o leitor. Por outro lado, os personagens, quando se expressam, demonstram que há de fato, um desejo reprimido que, ao mesmo tempo, é julgado e posto em dúvida por alguns comentários do narrador.

Candido (2004), ao discorrer sobre o narrador machadiano, argumenta que este utiliza de:

Ironia *fina*, estilo *refinado*, evocado nas noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. A isto se associava uma idéia geral de urbanidade amena, de discrição e reserva. Num momento em que os naturalistas atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica, ele timbrava nos *subentendidos*, nas *alusões*, nos *eufemismos*, escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da moral familiar. (CANDIDO, 2004, p. 18 e 19, itálicos nossos).

A partir dessa constatação do crítico, podemos enfatizar que, no conto em questão, a sutileza e a tentativa de causar um efeito dúbio nas atitudes e sentimentos das personagens (sentidos pelo leitor) faz parte de um estilo próprio do autor em pauta, ainda mais tratando-se de um tema tão controverso para a mentalidade do início do século XX. Acreditamos, com efeito, na hipótese de que essa narrativa tem por intento, dentre outras questões culturais, problematizar o amor entre iguais de maneira camuflada através da amizade. A citação de Candido (2004) sintetiza muitas nuances do discurso do narrador de “Pílades e Orestes” o qual, de maneira recorrente, insinua o desejo homoerótico, deixando subentendida essa ideia na relação dos dois personagens principais.

Nesse jogo, o sentimento de paternidade parece ser a primeira máscara do desejo gay em forma de amizade: a ideia de que “Quintanilha engendrou Gonçalves”, o

cuidado do primeiro para com o segundo, nos dá a dimensão do sujeito que depende emocionalmente do amigo, que necessita de sua companhia para seu bem estar. Contudo, lembremos que o narrador alerta para o fato de que um pai não se dedicaria de maneira tão carinhosa quanto nessa relação entre eles, uma vez que a dos amigos parece ser superior. Uma recorrência do narrador para ambigüizar a relação dos amigos é afirmar e negar sutilmente o já dito de maneira que muitos críticos não puderam, com efeito, sequer suspeitar de que houvesse, nesse conto, uma preocupação em trazer à tona uma relação homoerótica (Cf. BARCELLOS, 2006), ou talvez, quem sabe, não quisessem discutir a questão.

O poder do narrador na constituição dessa estória também se dá pela predominância do discurso indireto na estruturação dos fatos narrados, de maneira que a voz heterodiegética do narrador domina os personagens, o pensar deles, as ações e até mesmo as falas são, predominantemente, filtradas pelo crivo do narrador.

Um segundo aspecto da estranheza que move a amizade dos protagonistas, é o sentimento de posse e a intimidade que os pronomes possessivos em função adjetiva conferem aos tratamentos dados entre os companheiros. Essa característica é percebida pelas falas dos personagens nas interações entre ambos.

Os pequenos detalhes da breve existência desses protagonistas dão a entender que, de fato, é possível interpretar o desejo homoerótico nesse texto literário. O episódio da pintura, o servilismo de Quintanilha, o fato de estarem sempre juntos, a união tamanha a gerar comentários alheios, a preocupação de Gonçalves em torno da reputação da amizade deles, a reação deste ao saber do provável casamento do amigo, enfim, não faltam indícios desse desejo dito, mas tão calado nos e pelos protagonistas.

Além disso, a incompletude e a infelicidade do sujeito parecem ser também marcas da construção desses personagens, sobretudo, em Quintanilha, o homem que trazia no sorriso “alguma coisa parecida com lágrima” (ASSIS, 2001, p. 66), os olhos marejados, revelando um descontentamento que não é explorado pelo narrador, mas que entendemos como uma forte marca do desejo homoerótico que não podia ser dito, por isso sublimado e silenciado pelo protagonista por forças sociais e culturais da época da ambientação da trama.

Segundo Barcellos (2006) e Maciel (2006), configurar a relação homoerótica através da amizade nesse conto foi uma maneira de camuflá-la, uma vez que representada em um contexto adverso, quando a “pederastia” era rechaçada ao extremo na sociedade brasileira. Podemos ainda ressaltar que as categorias sexo e gênero têm

sido vivenciadas e representadas de maneiras distintas, conforme o período e a cultura focados. Portanto, apesar da atração e prática homoeróticas sempre terem existido (Cf. NAPHY, 2006), suas formas particulares de significação variaram grandemente, nem sempre sendo proscritas. E, no conto em questão, parece que, não havendo outra forma de configurar o desejo homoerótico de maneira impactante (como na estética naturalista), Machado de Assis delineou o sentimento entre Quintanilha e Gonçalves através do subterfúgio da amizade.

Foi na transição do fim do século XIX para o século XX que se iniciou, no Brasil, o processo de urbanização e a burguesia emergente começava a instaurar normas através das quais, entre outros aspectos, se regeria a vida sexual dos sujeitos. Pode-se dizer que essas normas sempre existiram, mas antes exclusivamente engendradas pelo catolicismo. Nesse novo cenário, a ciência e a justiça começavam a abdicar da posição relacional com o sistema religioso apesar de as afirmações pouco divergirem daquelas impostas desde a Inquisição e formarem os códigos de conduta sexual e as punições para as prováveis transgressões.

Segundo Green (2000, p. 58), “a sodomia (como era chamado popularmente o homoerotismo) havia sido descriminalizada no início do século XIX”, no entanto, uma série de códigos penais acabava por condenar inúmeras práticas amorosas entre pessoas do mesmo sexo, e até mesmo o travestismo e outras performances eram arbitrariamente punidas, e conseqüentemente indivíduos eram encarcerados caso fossem, pelo menos, suspeitos de praticar a sodomia.

Se pensarmos nesse contexto deveras opressor, podemos afirmar que o desejo homoerótico sublimado do conto “Pílades e Orestes” encontra razões de ser assim construído, pois sendo ambientado no século XIX, os protagonistas pertencem à classe abastada daquela sociedade e, dessa forma, a amizade passa a ser a única maneira de manter o vínculo (homo)afetivo já demais reprimido culturalmente.

Não é preciso refletir muito para se imaginar como eram concebidas socialmente as relações homoeróticas no início do século XX. Green & Polito (2006) citam fontes históricas do período, dentre textos da área médica, jurídica e até sociológica, que demonstram o estigma através do qual os “invertidos”, “sodomitas” ou “pederastas” (como eram chamados os indivíduos homoeróticos) foram negativamente marcados como doentes e criminosos.

De uma maneira geral, a descrição era caracterizada através de estereótipos. Acreditava-se que o “homossexual” masculino era o sujeito efeminado que se

considerava mulher, frequentava espaços associados à prostituição e aos hábitos da vida noturna e exercia, na maioria das vezes, uma série de profissões “peculiares” à condição homoerótica como cabeleireiro, costureiro, cozinheiro, dentre outras atividades que, segundo a visão geral da sociedade da época – imbuída de forte tendência machista e discriminatória – eram ou deveriam ser atividades executadas por mulheres (Cf. GREEN & POLITO, 2006, p. 43).

É evidente que essas afirmações são, aos olhos da atualidade, anacrônicas diante do conhecimento que a sociedade passou a produzir e a dispor sobre o homoerotismo. Exemplo desse avanço, recentemente, no Brasil, foi a oficialização da lei de união estável¹⁶ entre pessoas do mesmo sexo, postura constitucional adotada em mais de 20 países atualmente.

Por fim, o fato de tornar visível o desejo homoerótico entre dois personagens masculinos pela via da amizade, ambigüizada no desenvolver das ações, é um forte indício, principalmente vindo da escrita de Machado de Assis, da necessidade de problematizar na e pela literatura, as relações homoeróticas já tornadas públicas, embora rechaçadas a partir do final do século XIX, no Brasil.

O discurso discriminatório sobre a homoerotismo em “História de gente Alegre”

No entresséculo XIX e XX, um dos escritores de destaque, quando se trata da relação homoerotismo e literatura, é João Paulo Emílio Cristovão dos Santos Coelho Barreto, ou simplesmente João do Rio, um de seus principais pseudônimos e como gostava de ser chamado devido à sua grande paixão pelo Rio de Janeiro. Jornalista, no ramo literário, foi cronista, teatrólogo e contista. Tinha um estilo mordaz, sarcástico, vestia-se com espalhafato e foi o primeiro membro da Academia Brasileira de Letras a assumir abertamente a homossexualidade, atraindo críticas severas dos intelectuais conservadores de seu tempo.

Um dos contos do autor que aborda de maneira central a temática homoerótica é “História de gente alegre”, publicado em 1910, na coletânea *Dentro da noite*, sendo republicado em antologias que se preocuparam em reunir narrativas sobre o

¹⁶ Cf. [Notícia jornalística] MOTTA, Severino. Supremo reconhece união estável homoafetiva. Disponível

em:<<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/supremo+reconhece+uniao+estavel+homoafetiva/n1300151572835.html>>. Acesso em 10 de maio de 2011, às 22h46min.

homoerotismo, como *Histórias do amor maldito* (1967), selecionada por Gasparino Damata e a recente *Entre nós* (2007), organizada por Luiz Ruffato.

O conto é estruturado em um diálogo entre dois personagens que sentam à mesa para um jantar de luxo. O narrador descreve com detalhes o local e seus frequentadores, o horário de cada acontecimento, de maneira que se constroem nitidamente, através de descrição, as imagens dos ambientes, as roupas das personagens e toda a esfera burguesa de consumo, vestimenta e comportamento típico da alta sociedade da *belle époque* carioca no início do século XX.

O diálogo ocorre entre dois personagens, um anônimo e o barão André de Belfort, o *narrador testemunha*¹⁷, que dá vida às duas protagonistas: Elsa e Elisa. Conhecidas da corte pela vida pública de prostituição, eram alvo de comentários, porque a primeira falecera na madrugada do mesmo dia ao momento do jantar. O barão de Belfort, que sabia de todo o envolvimento entre as duas, passa a ser o narrador do conto, evidenciando a vida das duas personagens, emitindo uma série de considerações discriminatórias vertidas discursivamente como valores a respeito da relação lesbiana e da prostituição.

O espaço em que se dá o diálogo é um clube de prestígio do Rio de Janeiro, denominado *Smart-Club*, local frequentado por homens em busca de diversões, dentre as quais, os prazeres do sexo com prostitutas de luxo. Conforme a noite passava, as mulheres invadiam, bem vestidas, o salão e se chegavam às mesas dos senhores que eram servidos de jantar requintado e bebidas importadas. A personagem anônima é quem inicia a descrição desses fatos, e tanto ele quanto o barão de Belfort emitem, em suas falas, vários julgamentos, baseados na moral burguesa, sobre a relação afetivo-sexual entre pessoas do mesmo sexo.

Quando as primeiras moças desfilam pelo salão do clube, temos a primeira valoração negativa: “[...] iam chegando as cocottes, as modernas Aspásias da insignificância” (RIO, 1967, p.124). Vemos nessa frase, talvez, um primeiro indício do assunto do qual tratará a narrativa: o termo “cocotte”, em francês no texto, aludindo à imagem da mulher de vida alegre que, por extensão, passou a designar a mulher de comportamento festivo e mundano, mulher que exerce a função de profissional do sexo, dentre outros; o nome “Aspásia” nos remete à imagem da cortesã grega, amante de

¹⁷ Segundo Gancho (2006), o *narrador testemunha* é uma variante do narrador-personagem, que participa da narrativa, exercendo o papel de um personagem secundário o qual presencia o fato narrado e o apresenta ao leitor com foco narrativo em terceira pessoa.

Péricles, e conhecida pela beleza, inteligência e, principalmente, por exercer forte influência sobre os destinos políticos do governo. Apesar dessa personalidade da antiguidade ser lembrada por sua significativa contribuição histórica, no texto de João do Rio, o complemento “da insignificância” lhe confere um atributo pejorativo, que se repete ao longo do conto.

O assunto da morte de Elsa vem à tona por um comentário feito em outra mesa. A personagem anônima surpreende-se com a notícia e, a partir de então, inicia-se uma especulação a respeito do ocorrido, questionando o outro sobre a morte da personagem:

Seria a Elsa d’Aragon, uma carnação maravilhosa de dezoito anos, lançada havia apenas um mês por um manager de music hall, cuja especialidade sexual era desvirginar meninas púberes? Seria ela com os seus olhos verdes, a pele veludosa de rosa-chá e aquela esplêndida cabeleira negra de azeviche? E morrer em plena apoteose, cheia de jóias e de apaixonados! Indaguei do meu conviva:

— Morreu a Elsa d’Aragon? [...]

— De repente? [...]

— Como foi? (RIO, 1967, p.124-125).

Percebemos que Elsa é mencionada sempre a enfatizar sua beleza (“pele veludosa”, “olhos verdes”, “esplêndida cabeleira”) era uma “mulher alegre” muito requisitada pelos homens, recentemente lançada na prostituição. A personagem que fala sobre ela, impressiona-se com a morte precoce. As perguntas em relação ao que acontecera com a moça, presentes nesse fragmento, Belfort inicia uma série de considerações que evidenciam uma visão engessada e discriminatória sobre a vida das prostitutas, no intuito de justificar a morte de Elsa em decorrência do estilo de vida que levava:

Você de certo ainda não quis fazer a psicologia da mulher alegre atirando-se a todos os excessos por enervamento de não ter o que fazer? [...] Estão sempre enervadas, paroxismadas. O meio é atrozmente artificial, a gargalhada, o champanhe, a pintura encobrem uma lamentável pobreza de sentimentos e de sensações.[...] Uma paixão de cocotte é sempre caricatural [...], é sempre uma hipótese falsificada de vida [...]. Todas amam de modo excepcional, jogam excessivamente, embriagam-se em vez de beber, põem dinheiro pela janela afora em vez de gastar, quando choram, não choram, uivam, ganem, cascadeiam lágrimas. [as mulheres alegres] são fantoches da loucura movidos por quatro cordelins da miséria humana (RIO, 1967, p.125-126).

A partir do fragmento, entendemos que o ponto de vista do barão é fortemente marcado por uma perspectiva falso-moralista e burguesa. As considerações sobre a “psicologia da mulher alegre” são condenatórias, de maneira que, na perspectiva dessa

personagem, essas mulheres são fracas e agoniadas (“enervadas” e “paroxismadas”), exageradas (“jogam excessivamente, embriagam-se em vez de beber”), perturbadas mentalmente (“são fantoches da loucura”). A fala da personagem demonstra forte presença de ideologia moralmente guiada, o sujeito feminino que recebe dinheiro para dar prazer é julgado inferior a ponto de ser alocado em uma categoria subumana (“uivam, ganem”), incapaz de amar e pensar racionalmente a própria existência. Além disso, é enfatizado no conto o uso de drogas pelos adeptos dos hábitos noturnos no Rio de Janeiro, especialmente as meretrizes: “Elas, ou tomam ópio, ou cheiram éter, ou se picam com morfina [...]” (RIO, 1967, p.126). O barão de Belfort procura convencer o outro da “psicologia” desse “tipo” de mulher/profissional; ele lança mão de impressões impregnadas de juízo de valor, na tentativa de justificar a miserabilidade da personagem por ser mulher (“atirando-se a todos os excessos por enervamento”). O *narrador testemunha* lança uma espécie de diagnóstico: doentes, loucas, fadadas às mais imorais práticas, esse comentário adiantará as observações que fará quando a relação lesbiana for praticada pelas personagens Elsa e Elisa.

Na noite anterior ao momento do diálogo, Elsa estava a trabalho, Belfort estava na pensão e observou que outra mulher, Elisa, perseguia a primeira com o olhar atento e provocador; a descrição da personagem Elisa, por parte do narrador, transmite ao leitor a imagem de um ser inferior, conforme o mesmo ponto de vista já mencionado:

Elisa é um tipo talvez normal nesse ambiente. Tem os *cabelos cortados*, usa eternamente um gorro de lontra. [...] *É feia*, não deve agradar aos homens, mas presta-se a todos os pequenos serviços dessas damas [...] dizem-na com *todos os vícios*, desde o abuso do éter até o *unissexualismo*. Ora, a Elisa com os seus dois olhos mortos e velados que olhava Elsa, a Elsa sentia uma extraordinária repugnância, um nojo em que havia medo ao mais simples contato. Elisa sorria, a Elisa que está sempre nesses lugares, sem colete com o seu corpo de andrógono morto. (RIO, 1967, p. 127, *itálicos nossos*).

Observamos que há, no fragmento, uma série de adjetivos que são empregados de maneira negativa pelo narrador: a personagem é configurada como feia e dada a práticas que vão do uso do éter ao “unissexualismo”, que dizia respeito, na época, à prática de relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo. É importante destacar que o barão afirma que essa prática era um vício do qual sofria a personagem Elisa que, não obstante, por assemelhar-se aos homens (não usava jóias, mantinha o cabelo curto, vestia-se com a jaqueta e o gorro de lontra), pode ser associada à imagem estereotipada da lésbica masculinizada. No entanto, como não havia um substantivo específico no

início do século XX que contemplasse o sujeito homoerótico (havia nomes que aludiam aos atos praticados), ela é chamada de “andrógeno morto”. Vemos que o sujeito lésbiano, nesse conto, é representado de maneira negativa e discriminatória.

Em obra pioneira no Brasil sobre o amor entre mulheres, Mott (1987) afirma que desde a chegada dos portugueses, o comportamento homoerótico fora notado entre as índias de algumas tribos, o que assustava os colonizadores, porém, na perspectiva ocidental, segundo o antropólogo, por a sexualidade feminina ter sido reprimida ao longo da história, naturalmente, as lésbicas tiveram seu lugar marcado no campo da exclusão:

Dada a milenar repressão sexual que sofreram as filhas de Eva após a tentação da maçã – escravidão que incluiu cintos de castidade, amputação do clitóris, costura dos grandes lábios vaginais, aprisionamentos em conventos e torres incomunicáveis, confinamento e quartos de bordar [...] obviamente não poderíamos esperar que o homoerotismo feminino fosse tão [...] visível quanto o dos amantes da pederastia. (MOTT, 1987, p. 15).

Dessa forma, o silenciamento foi uma das estratégias de alocar o lesbianismo no campo da não existência. Segundo Navarro-Swain (2004), a falta de nomes para designar as mulheres que amavam outras mulheres era também uma maneira de anular a existência de um comportamento, de um indivíduo. Por outro lado, em outras épocas, a sexualidade e o prazer das mulheres não foram reconhecidos, como se não existissem, como afirma Míccolis & Daniel (1983, p. 65): “Para o vitorianismo, a mulher era tão assexuada, que seria impossível pensar que ela pudesse querer praticar um ato sexual com outra mulher, pois fazê-lo apenas com um homem já era obrigação por demais penosa”. Assim, o comportamento homoerótico feminino já trazia consigo tanto o caráter de pecado quanto uma aura de mistério sobre sua existência de fato. Essa ideia é tão evidente que Mott (1987, p. 31) relata que, a partir de 1646, o “Santo” Ofício de Lisboa passou a não condenar “atos sodomíticos entre mulheres”.

A imagem de Elisa como “mulher-macho” e o julgamento que dela faz o narrador foi uma das mais recorrentes para se referir às lésbicas em fins do século XIX e durante o século XX: imagem que também trazia a ideia de que o tribadismo (como se denominava o lesbianismo à época) era um vício e um comportamento insano e que, segundo os observadores (médicos e juristas), era facilmente contagiosa, associando a ‘tribade’ a uma “maçã estragada que faz apodrecer todas as suas vizinhas sãs” (cf. MOTT, 1987, p. 45).

No conto, na mesma noite da morte de Elsa, esta, ao dialogar com o barão, afirma-lhe que está muito nervosa, pergunta-lhe se não há uma maneira de abandonar o modo de vida que vinha levando, e por fim, pede-lhe um conselho para aliviar-se da angústia. É curioso observar a reflexão da personagem sobre o que dizer à moça:

[Elsa] – “Queria que me desse um conselho”.

[Belfort] – “Para quê?”

[Elsa] – “Para aliviar-me”. [...]

[Belfort pensando] Eu podia dizer-lhe: recolha-se a um convento. Mas pareceria brincadeira e talvez viesse a morrer mística, a conversar com os anjos [...] Podia também, se fosse um idiota, aconselhar a vida honesta. Mas isso seria impossível [...]” (RIO, 1967, p. 127).

Nesse diálogo específico entre o barão e Elsa, as falas são marcadas entre aspas e o pensamento do narrador perde o sinal gráfico, fazemos essa separação porque a conversa nessa parte do conto é estruturada no discurso indireto-livre, no qual fala e pensamentos de personagens se confundem. É relevante, a partir desse fragmento, discutirmos sobre a dúvida do barão acerca do que aconselhar à moça: o verbo “poder” no pretérito imperfeito do indicativo fornece o sentido de possibilidade não realizada, basta notar que os conselhos que “podiam” ser dados eram todos entrecortados por uma postura moralista e religiosa.

O barão ironiza as possibilidades de aconselhar a moça para caminhos moralmente guiados: a) mandá-la ao convento seria brincadeira ou perigoso porque ela poderia enlouquecer “a conversar com os anjos”; b) na visão dele, seria idiota sugerir que a moça vivesse uma vida “honesta”, isto é, sem prostituir-se. Desse modo, é enfatizado que não há possibilidades outras para a personagem Elsa. Em resumo, o narrador enfatiza que “não há salvação para ela”, daí os conselhos dados, de fato, pelo barão de Belfort serem muito distantes do que poderia ser considerado correto pelo ponto de vista da moral da época:

— “Então, minha filha, aconselho uma paixão ou um excesso, um belo rapaz ou uma extravagância”. [...] Voltei-me para a sala. Num camarote fronteiro a Elisa olhava com os seus dois olhos de morta. “*E se não a repugna muito uma grande mestra dos paraísos artificiais, a Elisa*”. — “Não fale alto, que ela percebe.” — “Então já a sabia lá?” — “*Corri-a ontem do meu quarto. É um demônio.*” — “*Mas você precisa de um demônio.*” (RIO, 1967, p. 128, itálicos nossos).

Contrariamente aos comentários antes expressos a respeito da prostituição e dos excessos, os conselhos que são dados incentivam os mesmos excessos criticados pelo

uso de éter e morfina, além disso, é o barão quem recomenda que Elsa deve corresponder aos olhares querentes de Elisa. Nesse ponto, é chamada de demônio por Elsa. Observamos que, mais uma vez, a concepção negativa a respeito do sujeito lésbiano é declarada, agora associada à figura do demônio. Na perspectiva religiosa, segundo Chervalier & Gheerbrant (2009, p. 329-330, *itálicos dos autores*): “para a demonologia cristã [...] os demônios são *anjos que traíram a própria natureza* [...] Eles se revelam inimigos de toda natureza, antagonistas do ser”.

Assim, o desejo homoerótico, observado pela ótica religiosa, estará sempre associado à transgressão. Nesse sentido, o pensamento judaico-cristão pauta as relações de gênero em uma dicotomia maniqueísta, na qual “o bem” está associado às relações heteroafetivas, que constituem a norma, e “o mal” imediatamente associado a toda a prática que se distancia dessa norma, constituindo transgressão, logo, pecado. No entanto, é interessante notar que, através de um processo metonímico, a prática sexual e, portanto, pecaminosa, nessa visão, acaba sendo usada para designar o sujeito como um todo, daí a denominação de “demônio”, “sodomita”, dentre outros.

Outra consideração que podemos tecer a respeito da fala de Elsa se refere àquilo que vai contra a natureza. Uma das justificativas muito usadas ao longo da história das sociedades regidas pela herança do pensamento judaico-cristão para condenar a “sodomia” é a de que o homem e a mulher são, por sua “essência”, destinados a se relacionarem sexualmente entre si: aquele que rompe essa ordem vai contra a natureza. Chevalier e Gheerbrant (2009) explicam que o simbolismo demoníaco representa o ser que vai contra a natureza. Por exemplo, os anjos, na perspectiva cristã, são considerados naturalmente bons. No entanto, aqueles que feriram essa natureza são chamados de demônios. Da mesma forma, essa noção foi muito usada pela ciência no século XIX e início do século XX para considerar a “homossexualidade como doença”, aliás, a ciência recebeu forte influência do pensamento religioso-cristão vigente à época.

Sobre esse aspecto, Green (2000) afirma que desde a proclamação da República em 1889 a Igreja Católica começou a perder força nas decisões estatais, e um dos aspectos em que houve, segundo o historiador, ausência de opiniões e decisões por parte da Igreja foi na crescente preocupação da medicina em tratar a “homossexualidade”. Porém, mesmo sem a participação direta da igreja:

O antiquíssimo conceito católico da imoralidade do “amor que não ousa dizer o nome” estava tão internalizado entre os íntegros doutores, advogados e outros profissionais das classes média e alta, que se

constituía em um pressuposto subjacente a seus trabalhos, e nos discursos médicos e científicos desses profissionais estavam amplamente disseminados os ensinamentos dessa moral. (GREEN, 2000, p. 198).

Por essa afirmação, percebemos como o ranço homofóbico parece ter sido “plantado” inicialmente pelo cristianismo, difundindo-se para todas as correntes de pensamento e cultivado pelos grupos de poder. Naphy (2006) argumenta que o processo de colonização das grandes navegações empreendido pela Europa incidiu também em uma “colonização das mentes”, contribuindo para a difusão e cristalização da heteronormatividade. Não obstante, a ciência ocidental e o direito são baseados em uma construção ideológica e moral nascida e cultivada na Europa e, dessa forma, as perspectivas de condenação da “homossexualidade” como doença e crime são resultantes das importações de práticas exercidas do outro lado do atlântico.

Apesar de a personagem Elsa relutar em aproximar-se de Elisa por julgá-la um demônio, o barão de Belfort não concorda, afirmando que ela precisava da mulher para se aliviar dos seus anseios. Entre os olhares de Elisa e o conselho do barão, Elsa termina cedendo: “No fim, Elsa pálida e ardente dizia: ‘*Viens, mon chéri, que je te baise!*’ e mordida raivosamente o pescoço da Elisa.” (RIO, 1967, p. 129). As personagens se acariciam em público, o que o narrador julga como teatral por se tratar de um verdadeiro espetáculo a que todos assistiam com atenção. A cena de carinho era uma afronta a alguns e excitação para outros que estavam à festa, e o barão de Belfort deixa evidente a sua apreciação do ato como voz representativa de classe social e poder do qual é referente: “Via-se a repugnância, a raiva com que ela fazia a cena de Lesbos [...] a ceia acabou em espetáculo [...]” (Ibid., p. 129). No conto, a “homossexualidade” adquire as feições negativas e engessadas que a moral e até mesmo a ciência da época definiam.

Uma vez que estamos priorizando a personagem de ficção como objeto de análise, por ser esta que vive o desejo homoerótico na esfera narrativa, nesse conto, as personagens Elsa e Elisa é que vivem a relação lesbiana. Porém aquela que, segundo o narrador (o barão de Belfort – única voz ficcional que nos fala sobre ela), exerce a sexualidade excêntrica cotidianamente é Elisa, que é monstruosa, “andrógeno” e demônio. Quando se refere a Elsa, o narrador procura encontrar justificativas menos agressivas para o fato de ela se entregar aos prazeres do sexo com outra mulher: “A coitadinha aturdiu-se. É o processo habitual. Para mostrar a sua livre vontade, caía na extravagância, agarrava o tipo que a repugnava, para mergulhar inteiramente no horror” (RIO, 1967, p. 129).

Parece contraditória a postura do narrador-testemunha, haja vista ele ter aconselhado Elsa a cometer toda sorte de “excessos”, dentre os quais, relacionar-se sexualmente com Elisa, no intuito de aliviar o nervosismo da “cocote”. Contudo, nesse último fragmento transcrito, o barão já afirma que o motivo pelo qual Elsa cedeu aos interesses de Elisa foi o de exibir sua liberdade, mas, paradoxalmente, demonstrar a livre vontade fazendo algo que não era de seu agrado (“agarrava o tipo que a repugnava, para mergulhar inteiramente no horror” (Ibid., p. 129).

Ao finalizar os carinhos públicos, Elsa e Elisa saem para o quarto, segundo a narração, às 2h30min, ao que o interlocutor do barão exclama “Que horror!” (Ibid., p. 129). A primeira é quem toma a iniciativa de levar a segunda ao cômodo da pensão: “Elsa às duas e meia fez erguer-se a Elisa, calada e misteriosamente fria”. O quarto se reveste de uma aura que configura o local como estranho no conto, porque fora o palco da relação entre duas mulheres, tabu e atitude inadmissível para a época em que são ambientadas as ações da narrativa.

André Belfort ainda expõe como imaginava que seria o encontro íntimo entre elas: “[...] imaginei um instante a cena sinistramente atroz do quarto em que enfim, como uma larva diabólica, o polvo louro da roda iria arrancar um pouco de vida àquela linda criatura ardente, ainda com uns restos de alma de mulher...” (RIO, 1967, p. 129). Observamos, mais uma vez, que a personagem Elsa aqui é colocada na posição de vítima do desejo de Elisa, como se fora mero sujeito passivo naquele encontro.

Os nomes das duas personagens possuem uma nuance muito particular: apenas a vogal “i” diferencia o nome das duas: Elsa e El[i]sa. A partir disso é possível inferir que a ideia de que se imbuí a constituição dos nomes é a de que o nome da segunda personagem acopla-se ao da primeira, como se elas se completassem pela presença da letra que as diferencia, como se, desconsiderando as atitudes tomadas de uma em relação à outra, tivessem a mesma orientação: lesbiana e, assim, pelo nome (praticamente um só para as duas), o leitor percebesse a relação a qual o conto aborda: relação de iguais, não de “gêmeas”, mas de “andróginos”, de forma que pela androginia e pelo nome não fosse possível estabelecer diferença

Podemos entender também que a presença do grafema “i”, por sua forma vertical, pontuda e, portanto, fálica, representa um símbolo de penetração ou um signo de masculinidade que não por acaso está acoplado ao nome (Elisa) da personagem que é descrita e estereotipada com características masculinas. A presença dessa letra, nessa perspectiva, também denota uma representação bastante patriarcal da relação entre duas

mulheres: a de que para se completarem necessitam de um falo. Não devemos esquecer que a narrativa é contada por um primeiro narrador a um homem, ambos representantes da burguesia falso-moralista. As opiniões do narrador testemunha são relevantes para se perceber a crítica de João do Rio ao modo como são tratadas essas relações pela elite brasileira.

Às 5h da manhã, na pensão onde as moças dormiram, todos acordaram apavorados com gritos agonizantes que vinham do quarto onde as duas estavam, cuja porta foi preciso arrombar; ao entrar, a pouca luz iluminava sedas, roupas íntimas e:

Um frasco de éter aberto, empestava o ambiente. [...] Elisa estava de joelhos à beira da cama. Os braços pendiam como dois tentáculos cortados. *Inteiramente nua*, o corpo divino lívido, os cabelos negros amarrados ao alto como um casco de ébano, Elsa d’Aragon, as pernas em compasso, a face contraída, ainda sentada agarrava com as duas mãos numa crispação atroz, a cabeça da Elisa. [...] *Elsa estava bem morta*, o corpo já frio. Devia ter havido luta, resistência de Elsa, triunfo da mulher loura e por fim sem fim até a morte, enquanto a outra se estorcia, apertava-a, arrancava-lhe os cabelos, machucava-lhe o rosto — aquele horror. Elsa entrara no nada debatendo-se, *vítima de um suplício diabólico*, mas, no *último espasmo*, as suas mãos agarram a assassina. (RIO, 1967, p. 130, itálicos nossos).

O desfecho trágico, nesse conto, envolvendo a personagem homoerótica, é uma forma de reiterar a negatividade instaurada no discurso do narrador. Devemos ressaltar que apesar do uso excessivo de éter e de bebida alcoólica entre as personagens, Elsa, para o barão de Belfort, foi “vítima de um suplício diabólico” (Ibid., p. 130), isto é, a relação sexual entre ambas teria sido o motivo da morte dela. Assim, segundo o discurso do conto de João do Rio, a relação homossexual era um vício e aqueles que a praticavam sofriam duras consequências: Elsa faleceu e Elisa “seguiu horas depois para o hospício, babando e estertorando” (Ibid., p. 131). Morte e loucura, no mais das vezes, foram as penas para aqueles que escolheram romper a ordem convencional da sexualidade na sociedade representada, reforçando a incorporação das concepções negativas para a homossexualidade difundidas no Brasil do início do século XX.

O desejo homoerótico nessa ficção de 1910 parece estar associado exclusivamente à prática sexual e à prostituição. Segundo Green (2000), durante a *belle époque* brasileira, o estereótipo mais comum entre pessoas que praticavam sexo com outras do mesmo sexo era o da prostituição. Dessa forma, o conto parece enfatizar essa questão. Lembremos que ao apresentar pela primeira vez a personagem Elisa, o narrador afirma que era “um tipo talvez normal nesse ambiente” (RIO, 1967, p. 127), isto é, nos

locais de prostituição. Além disso, o fato de a personagem Elisa ser levada ao hospício reflete a realidade social da época, quando foi convencionado entre a área médica e jurídica que o confinamento em hospital psiquiátrico era “o método terapêutico utilizado como princípio para ‘curar’ esse desvio” (GREEN, 2000, p. 221).

O conto de João do Rio confere às personagens envolvidas na relação homoerótica, vítimas de morte e internação, uma punição pelas práticas sexuais “inefáveis”, a configurar uma *violência simbólica* (Cf. BOURDIEU, 2007) contra as personagens lesbianas. Podemos sumarizar que o desejo homoerótico representado nessa “História de gente alegre” adquire o caráter de vício e doença, atividade antinatural, transgressora e, por isso, pecaminosa, associada a outras práticas condenadas pela visão geral da época.

Não devemos esquecer que há, de certo modo, nas entrelinhas desse conto, a denúncia e a crítica social. O barão de Belfort, embora emita julgamentos sobre o estilo de vida das duas personagens lesbianas e “alegres”, faz parte daquele “meio social”. Ele é frequentador dos bordéis e conhecedor da “gente alegre”, da burguesia e dos exageros e falsos moralismos que essa classe tem, evidenciando esses aspectos pelas descrições dos ambientes, dos hábitos de consumo de bebidas, drogas e serviços sexuais, construindo sutilmente uma crítica social a esses aspectos. Há, como afirmamos anteriormente, contradições no discurso do narrador entre o modo de ver a prática “homossexual” e de transmitir juízos sobre ela, o que fica claro quando ele dá o conselho à personagem Elsa de entregar-se aos caprichos desejosos de Elisa, como se o Barão condenasse tal ato, mas também fosse cúmplice, ao que não se pode delimitar a fronteira exata.

Não obstante, após uma reflexão sobre os fatos narrados chega-se à conclusão de que o conto apresenta o quão pouco “alegre” (não no sentido empregado no texto de João do Rio) é a vida das personagens prostitutas, dos sujeitos homoeróticos que quando não estavam à margem das estruturas sociais, eram objetos de serviços sexuais daqueles que detinham poder aquisitivo elevado, configurando uma visão negativa do preconceito e da insensibilidade sociais com essas minorias.

Evidentemente, a leitura que fazemos desse conto não torna a crítica feita fechada no aspecto para a qual foi direcionada. Temos consciência dos limites autorais, dos valores socioculturais que “arranham” as condições de produção do texto literário, dentre outras questões, que envolvem a lógica do mercado, a recepção de textos por casas editoriais, a formação de um público leitor. Apesar da leitura evidenciar traços

não positivos para os sujeitos homoeróticos, João do Rio inverte a lógica temática da configuração das questões de gênero e sexuais, trazendo para o primeiro plano da discussão personagens lesbianas, atribuindo a elas, de certa forma, um valor ainda desconhecido e não verbalizado com tamanha ousadia na contística brasileira.

O despertar do desejo, o definir do sujeito: subjetividade em “O menino do Gouveia”¹⁸

É relevante notar que apesar de a literatura, por um lado, representar, via personagens, sujeitos homoeróticos, conforme a moral da época, conferindo-lhes o estatuto de perversos, houve textos literários que, com efeito, romperam essa ordem, inscrevendo ficcionalmente esses personagens não mais do ponto de vista doentio e imoral, mas conscientes de uma subjetividade e de um desejo próprios. É importante ressaltar que esses textos constituem uma ínfima quantidade, dadas as condições de produção de obras com a temática homoerótica nessa época em que as visões heteronormativistas exerciam grande influência sobre os modos de vida dos indivíduos.

O conto “O Menino do Gouveia”, publicado em 1914, do autor Capadócio Maluco (pseudônimo¹⁹ com o qual a narrativa foi assinada e também personagem da obra) é um desses poucos textos que demonstram o caráter de ruptura, no plano literário-ficcional, quanto à representação da “homossexualidade” no início do século XX. O título já demonstra o teor homoerótico do conto, uma vez que “Gouveia”, segundo Green & Polito (2006, p. 37), era uma gíria que nomeava o homem mais velho que desejava homens jovens, bem como, outra gíria da época, “Bembem” (apelido pelo qual atende o “menino do gouveia”, protagonista do conto), que designava jovens que se interessavam sexualmente por outros homens.

Segundo Green (2000), o conto veio a público no jornal *O Rio Nu*, uma publicação pornográfica que desde o final do século XIX trazia em suas páginas fotografias de mulheres despidas, estórias eróticas, charges, propagandas de remédios para doenças, incluindo as sexualmente transmissíveis, coluna de fofocas. O selo editou

¹⁸ O conto em questão teve publicação única em 1914. A Fundação Biblioteca Nacional do Brasil preserva e reproduz cópias digitalizadas e em microfilmes do texto literário considerado obra rara pela instituição, mediante requisição formal de pesquisadores interessados.

¹⁹ Infelizmente, temos aqui, por mais paradoxal que seja, um pseudônimo de autor desconhecido. Acreditamos que por ter sido veiculado por jornal pornográfico, os autores da série *Contos rápidos* não tinham seus “nomes reais” divulgados, uma vez que poderiam ser rechaçados socialmente.

uma coleção intitulada *Contos rápidos*, da qual “O Menino do Gouveia” foi o sexto dos textos que compunham a coleção de fácil acesso e preço à população da época.

O Rio Nu, conforme Del Priore (2011), foi a publicação erótica mais ousada e criativa, nesse ramo de edições, da imprensa brasileira na primeira metade do século XX. O sucesso das edições não se dava apenas pelo seu conteúdo, mas pelo baixo custo de seus volumes, permitindo um grande alcance do público-leitor: da classe abastada às camadas populares. A historiadora documenta que, apesar de melhorar a cada edição na qualidade da impressão e do papel utilizado, o preço não era alterado, atraindo ainda mais a clientela. Esses dados nos fazem refletir sobre o alcance de leitores que teve “O Menino do Gouveia”, em 1914, divulgando a estória de uma personagem homoerótica e uma imagem²⁰ de sexo entre homens. A revista circulou pela sociedade brasileira de 1900 até 1916, ano em que, por forças morais e religiosas, teve sua circulação vetada (DEL PRIORE, 2011, p. 133).

Green (2000) ainda argumenta que o fato dessa narrativa ter sido publicada indica a existência de um mercado para o público gay, o que revela ainda mais sua importância como registro da relação sexo-mercado no início do século XX. Além dessa hipótese levantada pelo historiador, acreditamos que o conto não sugere apenas a existência de um mercado específico para os “sodomitas”; se atentarmos para os títulos dos demais contos²¹ da coleção em que o texto de Capadócio Maluco está inserido, notamos que essa publicação era direcionada, a priori, para o público masculino heteroafetivo. Dessa forma, o conto torna-se ainda mais ousado, oferecendo visibilidade no mercado pornográfico da diversidade sexual no início do século XX.

O texto possui quatro partes que narram, oscilando entre a primeira e a terceira pessoa, uma vivência particular desse “Menino do Gouveia” ou “Bembem”, suscitando no leitor reflexões para além do prazer erótico entre homens. Assim como “História de gente alegre”, de João Rio, essa obra é estruturada em um diálogo, no entanto, aqui, o narrador conta a própria estória, cujo enredo gira em torno da vida dele: rapaz o qual afirma desde sempre considerar-se “homossexual” e associar essa auto-afirmação pelo prazer erótico que sente no ânus. A linguagem se constrói com expressões bem-

²⁰ Essa imagem a que nos referimos diz respeito não só a da relação sexual construída narrativamente, mas a um desenho que faz parte da publicação, dos personagens praticando o intercuro anal; a ilustração retrata a cena narrada na última parte do conto em que Bembem é penetrado pelo Gouveia.

²¹ Os títulos da série *Contos Rápidos* foram: “O tio empata” (n. 1), “A mulher de fogo” (n. 2), “D. Engracia” (n. 3), “Faz tudo...” (n. 4), “A viuva alegre” (n. 5).

humoradas, provocadoras e reveste-se de um tom distante do aspecto trágico e repressor do conto discutido anteriormente:

[...] Eu tomo dentro por vocação; nasci para isso como outros nascem para músicos, militares, poetas ou até políticos. Parece que quando me estavam fazendo, minha mãe, no momento da estocada final, peidou-se, de modo que teve todos os gostos no cu e eu herdei também o fato de sentir todos os meus prazeres na bunda. Quando cheguei aos meus treze para catorze anos, em que todos os rapazes têm uma curiosidade enorme em ver uma mulher nua, ou pelo menos um pedaço de coxa, um seio ou outra parte do corpo feminino, eu andava a espreitar a ocasião em que algum criado, ou mesmo meu tio, ia mijar, para deliciar-me com o espetáculo de um caralho de um homem. (MALUCO, 1914, p. 4).

A partir do fragmento, podemos reiterar o caráter transgressor da narrativa, perceptível não apenas pelo tema, mas desde a seleção lexical até a percepção que a personagem tem de si como sujeito, quando, ao relembrar a concepção dele até o período da adolescência, afirma ser diferente e sentir-se diferente dos demais, reafirmando uma auto-identidade ou subjetividade marcada pela consciência e liberdade de saber ser o seu lugar no mundo, a partir da sexualidade assumida sem traumas, sem complexos, sem problemas.

O léxico empregado é composto por palavras da ordem do proibido, de uso coloquial e não admitidos pelo discurso moralista da época em que as ações transcorrem. Os “palavrões” compõem os principais termos da “cartilha” do rapaz, assim, itens lexicais como “mijar”, “cu”, “peidou-se”, “caralho” demonstram a transgressão também do ponto de vista linguístico, o que soa natural, se levarmos em consideração o fato de que o conto fez parte de uma publicação pornográfica que por si só já é uma transgressão pela afronta à moral (da época).

O relato do jovem ao Gouveia começa após ter sido “enrabado duas vezes” (Ibid., p. 4). A autoconsciência da personagem impressiona o leitor, tamanha é a subversão e a capacidade de adiantar-se em relação às outras obras de seu tempo. Continua o Bembem a dizer que possuía, na sua adolescência, o hábito de espionar homens nos banheiros, contudo, o narrador enfatiza a fascinação pelo pênis do tio, a ponto de furar-lhe algumas brechas na porta do quarto para poder observá-lo e saciar o desejo de vê-lo nu.

Essa é a primeira parte da obra, quando o Bembem descreve suas brincadeiras erótico-incestuosas. Furados os buracos, ele se põe a observar o casal que logo inicia uma relação sexual. Ao ver o corpo da tia, o garoto reclama não ter as mesmas

qualidades corporais da mulher: “tive que admirar-lhe as pernas bem feitas, as coxas grossas, [...] o traseiro amplo, macio e gelatinoso. Ah! Si eu tivesse um cú daqueles, era feliz!” (MALUCO, 1914, p. 5).

Mas é na visão do corpo do tio que o garoto pôde saciar e admitir seu desejo de fato:

Oh! Céos! Eu então pude ver com toda a dureza que uma tesão completa lhe dava, os vinte e cinco centímetros de nervo com que a Natureza o brindára. Que porra! Grande, rija, grossa, com uma chapeleta semelhante a um para-choques da central fornida dum par de colhões que devia ter leite para uma família inteira (MALUCO, 1914, p. 6).

O que deveria ser pornográfico no conto, a nosso ver, passa a ser pitoresco devido à extravagância da descrição da cena. As interjeições exclamadas no início do trecho demonstram o estado de gozo e surpresa da personagem ao visualizar os genitais do tio: pênis e testículos avantajados. A literatura de temática homoerótica cujas personagens são masculinos, por tradição, apresenta descrições sexuais ou desses personagens nus, e focaliza o interesse no tamanho do genital masculino (geralmente o que assume o papel “ativo”) como se fosse uma regra o sujeito procurar no outro do mesmo sexo o pênis avantajado. O casal começa a trocar carícias que evoluem para uma relação sexual, o sobrinho chega a ficar tão excitado que não consegue continuar a “sessão voyer”, pois “[...] tinha uma sensação exquisita no cú, parecia que as pregas latejavam” (MALUCO, 1914, p. 6).

Adolescente, a personagem passava pelo processo de descoberta da sexualidade e comete mais um ato cômico:

Corri para o meu quarto, fechei-me por dentro, atirei para longe a camisola que me incomodava e, tendo arrancado a vela do castiçal, tentei mette-la pelo cú acima a ver si me acalmava. Fui caipora; as arestas da bugia machucavam-me o anus e não a deixavam entrar” (MALUCO, 1914, p. 6).

Perturbado por não ter o objeto de desejo que pudesse satisfazer a “pulsão sexual” que lhe fora provocada, a partir da imagem “voyer” que teve do tio com a esposa dele, busca a todo custo, numa sensação, quase beirando ao instinto, realizar o desejo sexual de ser penetrado. Essa foi a primeira parte do conto.

Na segunda, o menino já perturbado pelas experiências vividas na noite anterior, decidiu: “ou meu tio, naquele dia me enrabava, ou eu fugia de casa e dava o cú ao

primeiro typo que eu encontrasse e que mostrasse ser porrudo.” (MALUCO, 1914, p. 7). É então que se aproveita da ida do tio ao banheiro e, quando este se despe, o jovem, sob a desculpa que a tia lhe havia enviado para entregar algo, invade o recinto:

Eu peguei-lhe a porra e supliquei. — Titio, você faz commigo o que fez esta noite com titia! Faz, sim? Ergui a camisola e apresentei-lhe a minha bunda, que, francamente, estava palpitando de anciedade. O estafermo de meu tio, entretanto, não era homem para compreender esses mysterios do amor. Não sabia o mundo de gosos que há numa bunda masculina quando ainda tem a prega mestra. Pegou-me pela orelha, escancarou a porta, e, pespegando-me um valente ponta-pé no cú gritou: — Safa! que puto me sahiu o rapaz! (MALUCO, 1914, p. 7-8).

A ousadia como a personagem, em busca da realização do coito anal, o leva a assediar o tio é hilária. Os termos utilizados por Bembem para se referir aos parentes, conservando o tratamento (mais comum na fala de crianças) “titio”, “titia” e a pergunta final, pedindo confirmação, “Faz, sim?”, caracteriza a petição quase desesperada do rapaz para que o parente realize seus desejos. Todavia, é a punição e a rejeição que ele recebe: a fala do tio, ao expulsá-lo do banheiro, demonstra a aversão pela atitude desrespeitosa do sobrinho que desestabiliza dois fortes valores da época em que as ações são ambientadas: a masculinidade e as relações não incestuosas. O termo “puto” era, junto a outros já mencionados, empregado na virada do século para nomear homens gays, sobretudo, “sodomitas passivos”. O termo era usado, em especial, porque associava diretamente a “homossexualidade” à prostituição em um sentido pejorativo (Cf. GREEN, 2000).

O Bembem não é nomeado de puto apenas pelo tio; o interlocutor, Capadócio Maluco, no primeiro parágrafo do texto diz que o rapaz começou a contar-lhe sua estória “com todos os não-me-bulas de sua voz suave de *puto matriculado*.” (MALUCO, 1914, p. 3, itálico nosso) e, no desfecho, também se refere a ele como “*putissimo* rapaz” (Ibid., p. 15, itálico nosso). A expressão em destaque na primeira citação demonstra que a personagem (que representa o indivíduo que deseja outro do mesmo sexo e que se satisfaz sexualmente sendo penetrado por outro homem) é considerado prostituto, no caso de Bembem, um prostituto muito bem treinado, com vocação para aquilo que ele deseja.

Lembremos que essa ideia é pensada até mesmo pela própria personagem, quando, em sua primeira fala, afirma: “nasci para isso como outros nascem para músicos, militares, poetas ou até políticos” (Ibid., p. 4). Quando lemos que a personagem compara a “naturalidade” ou a “essência” (tão cara aos estudiosos das

questões gays, lésbicas, queers e de gênero da atualidade) do seu desejo homoerótico com habilidades profissionais, entendemos que está implícita a concepção de que a “homossexualidade” é vinculada à prostituição.

Nesse sentido, vemos que apesar da obra avançar em alguns aspectos, romper com alguns paradigmas, ainda se mantém arraigada a concepções ou preconceitos defendidos na época, incrustando na personagem uma ideia discriminatória e reprodutora de preconceitos.

Após a invasão ao banheiro, a jovem personagem foge de casa e inicia uma busca por qualquer homem que satisfizesse seus desejos. Essa é a terceira parte do conto. Os espaços por onde a personagem passa revelam um pouco dos hábitos e locais de encontro dos sujeitos homoeróticos no Rio de Janeiro do início do século XX. Praças, parques e banheiros públicos eram lugares frequentados por eles à procura de encontros sexuais. Porém, Bembem parecia estar com pouca sorte:

Foi, porém, trabalho perdido: por mais que eu andasse pelos mictórios a espiar picas e fizesse mil gestos reveladores das minhas qualidades e encantos enrabativos, parece que naquele dia os amadores de cúis tinham desaparecido. Às seis horas da tarde sentei-me, levado dos diabos, num dos bancos do Rocio, pensando na falta de enrabadores que há nesta cidade. (MALUCO, 1914, p. 9).

Segundo Green (2000), o mais famoso *rendez vouz* homoerótico na época era a Praça Tiradentes, mais conhecida como Largo do Rossio²², a qual sofreu várias transformações por ser um local importante da urbanização da cidade, situado no centro, próximo ao Teatro São Pedro, ao Aqueduto da Lapa, tendo sido alvo de várias intervenções governamentais, a saber, rondas policiais, restauração, modificação e iluminação da praça, dentre outras para diminuir a frequência das práticas “homossexuais”.

No conto, o Bembem, após muita procura, senta justamente em um banco do Largo do Rossio, onde, quase imediatamente, chega-se ao seu lado um homem mais velho que lhe dá atenção. Seu nome é Gouveia, sobre cujo sentido onomástico nos debruçamos anteriormente.

Logo, o encontro entre o Gouveia e o jovem toma direções sexuais. Os dois começam a apalpar o pênis um do outro, até que o senhor pergunta:

— Você gosta? Perguntou-me.

²² No conto, o termo está grafado com ‘c’, mas o Green (2000) se refere ao local com a grafia de ‘ss’.

— Creio que sim; nunca experimentei.

— Como, meu bem? Você ainda é virgem, ainda tem as preguihas todas?!

— Tenho, sim.

O meu novo camarada pareceu ficar mais moço, convidou-me para ir ao cinema, onde assisti a uma sessão inteira segurando-lhe a pica. (MALUCO, 1914, p. 7-8).

A libido do homem mais velho aumenta ao saber da virgindade do moço; o toque erótico é exercido com liberdade e intimidade em espaços públicos: Rossio e cinema. Após a saída do cinema, se deslocam para o quarto onde o senhor morava, cuja localização, “ali pelas bandas dos Arcos” (Ibid., p.10), também é referencial da cartografia dos espaços de realização do desejo homoerótico no Rio de Janeiro do início do século XX. Green (2000) afirma que o bairro da Lapa, que é mencionado no conto através do monumento, os Arcos da Lapa²³, foi um dos locais de maior concentração para encontros sexuais, o historiador relata que ali havia à disposição quartos para realização de desejos, onde prostitutas e “pederastas” podiam trabalhar e se divertir; lá, o jovem sacia seus desejos eróticos²⁴.

A descrição dos passos sexuais entre eles é minuciosa e sem pudores, conforme todo o conto. Todos os atos são narrados em tom de surpresa por ser o primeiro contato sexual do Bembem. Essa é também a parte mais longa do conto, uma vez que seu objetivo primeiro era desnudar imagens de desejo para excitar os leitores, através da linguagem pornográfica. Ao entrar no quarto, o Gouveia logo despe o garoto e o beija, cada ato provoca sensações que são expressas pelo narrador:

Foi para mim a primeira revelação de goso que eu tive. Quanto é saboroso um beijo de homem sorvido assim lábio a lábio! Todo o meu corpo tremeu numa desconhecida vibração. Instintivamente, metti a mão pelas ceroulas do Gouveia e fui segurar-lhe a porra, que estava assás dura. (MALUCO, 1914, p. 11).

O ato íntimo com o outro do mesmo sexo parece ser um momento de transformação para a personagem, no qual um conjunto de sensações antes tão esperadas são, agora, experimentadas, e o prazer que provocam diz respeito não apenas a um momento de desejo, mas ultrapassa-o, fazendo referência à existência particular

²³ Obra arquitetada no período colonial como aqueduto, no século XIX foi acrescido da função de viaduto para bondes de ferro que eram o principal meio de acesso do centro aos altos morros do bairro de Santa Teresa.

²⁴ Outras narrativas de temática homoerótica ambientadas no Rio de Janeiro também se referem à Lapa como espaço de prostituição e “homossexualidade”, a saber, os romances *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, e *Lábio que Beije*, de Aguinaldo Silva e o conto “Nem mesmo um anjo é entrevistado no terror”, de Samuel Rawet.

desse sujeito. Apesar de inexperiente, o beijo desperta no rapaz, nas palavras dele, um instinto de saber o que fazer para satisfazer a si e ao outro.

Uma cena de sexo oral é desvelada, na qual o Bembem suga o pênis do homem mais velho, o que é narrado a expressar o exagero de prazer entre os personagens:

— Bembem, continua assim, depois lambe e... depois... chupa.
 Não tive o menor escrúpulo em cumprir essas ordens, porque, como já disse, eu era um adorador de caralhos. [...] De repente, sem que eu esperasse, o corpo do Gouveia deu um estremeção fortíssimo e eu tive a boca e a garganta inundadas por uma grande leitada. [...] Tive tal prazer, senti tal ventura, que, mesmo com a boca cheia de leite de pica, tombei a cabeça sobre as coxas do velhote. (MALUCO, 1914, p.12).

A fala do Gouveia no início do fragmento demonstra o agônico prazer da personagem, com pausas longas entre as palavras (uso das reticências), a ordenar o que outro deve fazer. Há, de maneira muito forte, a demarcação dos papéis sexuais de ativo (Gouveia) e do passivo (Bembem) no conto. Esse era o padrão desenhado pela sociedade do início do século XX, no qual os sodomitas eram divididos em ativos, passivos e mistos (que para a época eram sodomitas que praticavam tanto a posição passiva quanto a ativa no intercurso anal). Para cada um deles, se criaram preconceitos e estereótipos, mas, segundo Green (2000), os passivos foram os principais alvos da discriminação, porque julgados pervertidos.

O historiador endossa que se engendravam muitas justificativas para que existissem sodomitas ativos: ora, dizia-se que aqueles que eram noivos não praticavam sexo com as moças, que se guardavam para o casamento, e aqueles que não namoravam, ambos na sede de saciar os desejos da carne, recorriam aos sodomitas passivos que ou estavam disponíveis ou, quando cobravam, eram mais baratos que as prostitutas. Esse dado justifica, de certa forma, a inclusão na *Rio Nu*, de um conto erótico masculino envolvendo personagens do mesmo sexo, como se a “prática sodomita” já estivesse internalizada nas fantasias masculinas de homens do início do século XX.

Ao longo da história, como já mencionamos, sempre existiu a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo. Todavia, igualmente existiram formas distintas de lidar com esta, e foi recorrente em sociedades primitivas uma estigmatização maior dos homens que se deixavam penetrar (Cf. NAPHY, 2006). Não queremos discorrer em demasia sobre esse aspecto, apenas ressaltar que a passividade homoerótica sempre fora discriminada e, no contexto de produção de “O Menino do Gouveia”, os indivíduos que

exerciam essa prática eram rechaçados, punidos, internados para serem curados do mal que os pervertia.

No entanto, apesar dessa discriminação, o comportamento do narrador-personagem subverte esta norma e, nas palavras dele, sem escrúpulo algum, afirma ser um “adorador de caralhos”. Embora a passividade fosse deveras julgada negativamente, há, nesse sujeito ficcional, um forte senso de auto-valorização da própria subjetividade, quando se lê a postura positivo-afirmativa pelo prazer sentido com o outro do mesmo sexo. Mais uma vez, vale salientar que as imagens eróticas, a linguagem, a seleção lexical e a própria personagem estão impregnados de um valor ou prática agressiva em relação à moral da época, por isso transgridem as normas vigentes.

Os dois comemoram, então, a iniciação no “batalhão de Cupido” (Ibid., p. 12) do jovem com um brinde, até recomeçarem carícias e o intercurso anal culminar no ápice erótico do Bembem. O ato é sentido pela personagem, expressando um misto de dor e prazer, a sensação orgástica chega a ser tamanha que a personagem “desmaia”, talvez numa alusão hiperbólica ao êxtase do primeiro gozo, mantendo o tom humorístico e exagerado da narrativa: “Foi tal a sensação de gozo que eu senti, que desmaiei”. (MALUCO, 1914, p. 14).

Outro aspecto relevante é a construção da imagem performática de Bembem que se pauta numa visão estereotipada: a percepção do próprio desejo e comportamento, pelo narrador-personagem, baseia-se numa comparação com determinados atributos femininos também construídos historicamente. Lembremos o início do conto, quando o Gouveia diz que o jovem contava-lhe sua estória “com todos os *não-me-bulas de sua voz suave* de puto matriculado” (MALUCO, 1914, p. 3, *itálicos nossos*); na terceira parte, ao iniciar a procura por um parceiro sexual que apreciasse, segundo o próprio sujeito ficcional: “as minha formas roliças e afeminadas” (MALUCO, 1914, p. 9); quando é desvelada a cena erótica da primeira relação sexual do Bembem, ao entrar no quarto, ele declara que “sentia perfeitamente a *sensação de uma noiva* ao entrar na camara nupcial;” (Ibid., p. 10), depois, ao receber uma carícia:

[...] veio sugar-me os pequenos bicos de meus peitos. Recebi um choque electrico; a natureza para provar que eu vim ao mundo para tomar na bunda, poz-me nos seios a qualidade feminina, isto é, ás carícias do Gouveia elles responderam ficando erectos, empinadinhos, tal qual como si eu fosse mulher (MALUCO, 1914, p. 11).

Percebemos nesses trechos que a “homossexualidade” da personagem é vinculada à semelhança corporal e ao desejo e sensação da mulher. Lembramos que, à época, a concepção do homoerotismo como um desvio era justificada, no senso comum, pela crença de que o “sodomita” desejava ser mulher (visão “oficial” defendida pela medicina, psiquiatria e criminologia naquele momento). No conto, no entanto, este estereótipo não estabelece uma interpretação negativa, o que o difere em valor da personagem lésbica do conto de João do Rio.

Podemos, inclusive, acrescentar que a consciência da subjetividade sexual dessa personagem assemelha-se à atual postura *queer*, na qual os sujeitos de sexualidade excêntrica se apropriam do adjetivo, antes negativo da cultura, referente ao comportamento gay e o ressignificam com valor positivo, secundarizando um provável valor semântico e moral que o termo confere a ele, e priorizando a encenação erótica como uma performance cultural. Não que os *queers* se auto-afirmem como semelhantes às mulheres. Como é objetivo da visão *queer* desconstruir os paradigmas preconceituosos da sociedade, o que é considerado negativo, como a efeminação e a passividade, é tornado positivo em razão da consciência da diversidade sexual e da subversão, por se entender que os atos ou trejeitos são performances que independem de uma vinculação a modelos já estabelecidos.

Ainda, nesse sentido, se pensarmos na força da perspectiva heteroerótica, podemos supor que essa fosse uma das formas possíveis de pensar a relação homoerótica, em que um dos parceiros exerce um papel de gênero semelhante ao da mulher nessa visão machista: o de passivo, frágil e, por isso, é “afeminado”, possui “não-me-bulas na voz suave”, formas corporais “roliças” e até mesmo a sensação orgástica descrita se baseia nessa lógica. Há outra passagem em que se percebe que o pênis do Bembem estava sempre flácido:

[...] a minha pica mantinha-se como sempre estendida completamente, porém molle, flácida, mulambenta. Elle esteve a friccióná-la a algum tempo, porém em vão. Entretanto eu sentia, eu bem sentia a impressão forte do seu carinho, mas era na bunda que tinha tremuras enormes. O Gouveia perguntou-me: — Bembem, você não tem tesão? — tenho, tenho muito até, mas na bunda, nas prégas do cú. (MALUCO, 1914, p. 13).

Observamos, nesse fragmento, que há uma secundarização, beirando à anulação do pênis da personagem na relação sexual. Se pensarmos no falo, culturalmente, como símbolo da masculinidade, da identidade do indivíduo heteroeroticamente inclinado, a

anulação do membro como fonte de prazer é, na narrativa, mais uma estratégia para construir a personagem homoerótica que exerce o papel passivo na relação sexual de maneira estereotipada e vinculada diretamente ao sujeito mulher. O “tesão” que a personagem tem é, dessa forma, transferido do pênis para um prazer exclusivamente anal, enfatizando a efeminação e, portanto, a falsa crença de que o sujeito homoerótico deseja ser mulher, como se fosse um “equivoco da natureza” ter nascido homem. Essa era a ideia defendida pelo conceito de identidade sexual, a partir da qual a constituição do sujeito, suas práticas e hábitos são definidos pelo sexo biológico.

No entanto, apostamos na noção de que o homoerotismo está ligado à *identidade de gênero* que difere da *identidade sexual*. Essa discussão é levantada principalmente no âmbito sociológico, porém acreditamos que podem ser trazidas à tona e lançadas à discussão dos seres de papel que estamos discutindo.

Entendemos por *identidade de gênero* o conjunto de traços construídos na esfera social e cultural que definem, conseqüentemente, quais os gestos, os comportamentos, as atitudes, os modos de vestir, falar e agir, para homens e mulheres. As identidades de gênero, tradicionalmente e, às vezes, de modo equivocado, tendem a estar ligadas ao sexo biológico do sujeito. Porém, estas não são estruturas fixas, uma vez que podemos encontrar sujeitos masculinos ou femininos, que não necessariamente pertencem ao seu respectivo sexo biológico, e que, efetivamente, se direcionam afetiva e sexualmente para o outro do mesmo sexo, exatamente como os personagens sobre os quais estamos desenvolvendo nossa discussão. Como argumenta Louro (2004):

A premissa que afirma que determinado sexo indica determinado gênero e este gênero, por sua vez, indica ou induz o desejo. Nessa lógica, supõe-se que o sexo é “natural” e se estende o natural como “dado”. O sexo estaria antes da inteligibilidade, ou seja, seria pré-discursivo, anterior a cultura. O caráter imutável, a-histórico e binário do sexo vai impor limites à concepção de gênero e de sexualidade. Além disso, ao equacionar a natureza com a heterossexualidade, isto é, com o desejo pelo sexo/gênero oposto, passa a supô-la como a forma compulsória de sexualidade. Dentro dessa lógica, os sujeitos que, por qualquer razão ou circunstância, escapam da norma e promovem uma descontinuidade na seqüência serão tomados como “minorias” e serão colocados à margem das preocupações. (LOURO, 2004, p. 65 e 66).

Corroborando esse pensamento, Barcellos (2006, p. 69) afirma que: “Assim, a interpretação é um processo existencial de tomada de consciência da própria identidade por parte do sujeito no momento mesmo em que este se abre à alteridade da tradição que o constitui e que não se reduz de forma alguma a uma ficção discursiva”. Portanto, a

identidade de gênero, nessa perspectiva que deixa de ver a sexualidade como produto acabado do sexo biológico, não é pré-determinada biologicamente, mas construída paulatinamente pelos sujeitos em suas interações com as normas e valores sociais e culturais vigentes no contexto.

“O menino do Gouveia” é um conto que se diferencia das demais publicações do começo do século XX cujo tema central foi o homoerotismo, porque a linguagem e o ponto de vista através do qual é narrada a estória do jovem que “toma dentro por vocação”, em outras palavras, que sente o desejo homoerótico porque é algo “intrínseco” à existência dele, são marcados pela liberdade de expressão na construção da personagem. Todavia, nele, são incrustados conceitos muito fortes do empirismo do início do século XX sobre os sujeitos “invertidos”, tais como a associação à prostituição e o comportamento efeminado.

O mais relevante na vivência do desejo homoerótico na personagem Bembem é que, apesar de não haver, à altura da produção dessa narrativa, políticas de defesa e afirmação gays, de orgulho dessa subjetividade, uma vez que só passaram a ser levadas em consideração após 1960, a personagem tenta evidenciar a “identidade” que possui: Bembem tenta mostrar, através do humor e da descrição do desejo sexual, a singularidade de sua diferença como algo inerente a ele. Além disso, parece descrever isso com certo orgulho, desviando a subjetividade do caráter de doença e crime, embora essa lógica identitária que defende também esteja influenciada pela ideia de essência, de natural, de intrínseco, posições vistas hoje como formas de engessar sujeitos em rótulos que justifiquem uma naturalidade da diferença.

Lembramos que, para a época, a “homossexualidade” era um mal que deveria ser negado e tratado. Green & Polito (2006) transcrevem documentos em que eram indicados tratamentos específicos para os “desviados”, a saber: confinamento, choques elétricos, medicação pesada, tratamento psicológico ou psiquiátrico, psicanálise individual, de grupo e familiar, camisa de força, transplante de testículos, entre outros. Daí, apostarmos na intenção de subjetivação do desejo homoerótico nessa narrativa, dando-nos a ver a capacidade de um texto literário marginal estar à frente de seu tempo, pondo em xeque discussões ainda tabus na sociedade brasileira e cujas ações performáticas encontrariam lócus profícuo de visibilização no final do século XX e início do século XXI.

Essa subversão da narrativa pode ser interpretada também pela constituição do texto e de sua linguagem agressiva. Castello Branco (2004) afirma que o rechaço de

algumas obras literárias tidas como pornográficas se deve “à ameaça que representam para a ordem social”, uma vez que são obras marcadas principalmente:

pelo traço da ironia, além de subverter as normas literárias oficiais, por lançar mão de termos nada nobres e nada cultos (os chamados termos chulos, palavrões), propõem a perenização do gozo erótico, a fusão amor/humor, o exercício do prazer pelo prazer, idéias que vão frontalmente de encontro às regras da sociedade repressora em que vivemos. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 57).

A opinião da crítica parece “casar” na medida exata com a discussão que fazemos de “O Menino do Gouveia”, porque, assim como ela afirma, o conto em questão, ao mesmo tempo em que rompe com o cânone da época, transgride a concepção binária da sexualidade, transgride os códigos morais vigentes, através da mescla de imagens eróticas e cenas pitorescas, da admissão do prazer sexual por ele mesmo sem culpa ou imposição de ideias religiosas, da linguagem construída com base na oralidade, no emprego de palavrões. Todas essas características se fazem presentes no conto em questão, ressaltando a capacidade dele questionar os dogmas vigentes da heteronormatividade e de problematizar a maneira de perceber a prática homoerótica na *belle époque* brasileira.

Dessa forma, como no início do século havia forte discriminação e concepções negativas para a “homossexualidade”, o texto parece intencional – distanciando-se dessa via negativista, mas mantendo-se no âmbito do sexo e de alguns modos de vida predominantes para os sujeitos que, de fato, exerciam a sexualidade, através de uma linguagem agressiva à moral da época – uma postura positivo-afirmativa do comportamento homoerótico. Acreditamos que esse conto configura um discurso de ruptura em meio à visão tradicional e repressiva da sexualidade, sendo, assim, uma obra moderna por abordar de maneira bastante livre, inclusive pelo uso da linguagem “chula” e pornográfica, o modo de vida homoerótico visto pelo próprio sujeito em sua subjetividade periférica, evento que não se repete nos contos posteriores a ele, ainda na primeira metade do século XX, conforme veremos.

Capítulo 3 | Modos de viver e de “curar” o homoerotismo: literatura e desejo homoerótico nas décadas de 1930-1950

Anteriormente, analisamos três obras publicadas no início do século XX sobre as quais apresentamos três abordagens distintas na configuração do desejo homoerótico: a sublimação e ambiguidade através da amizade entre homens no conto de Machado de Assis; a negativização da relação lesbiana no conto de João do Rio; a subversão do desejo homoerótico na personagem da ficção de Capadócio Maluco.

Pudemos observar que ideias correntes como a imagem estereotipada (gay efeminado, lésbica masculinizada), a associação entre desejo homoerótico e prostituição, bem como a noção geral de que esse desejo é proibido estão impregnados nos três contos discutidos. A proibição do desejo é refletida nas três formas dos personagens e do narrador se portarem diante do desejo homoerótico: na relação entre Quintanilha e Gonçalves a proibição rechaça e impede a expressão e a vivência do desejo homoerótico, o sentimento é tão interditado que o narrador nunca se refere a ele de maneira explícita. Mesmo assim, através da ambiguidade e da ironia, ele consegue fazer o leitor enxergar que há, para além da amizade, um desejo maior.

Com Elisa e seu forte desejo por Elsa, apesar de burlarem a ordem e de concretizarem sexualmente a relação lesbiana, a proibição é enfatizada através das consequências do ato lesbiano: a morte e a loucura, sendo o desejo lésbico tomado como maligno e contra a natureza.

Em “O menino do Gouveia”, podemos ler duas facetas do desejo homoerótico, como proibido e também como aceito. Por um lado, a personagem mantém uma postura positivo-afirmativa quanto à expressão do desejo pelo outro do mesmo sexo; por outro, a reprovação está implícita no ato de fugir de casa, nos espaços marginalizados por onde ele circula em busca de parceiros sexuais, além da sexualidade de Bembem ser associada à prostituição, prática também rechaçada moralmente na sociedade brasileira da época.

Neste capítulo, versamos sobre as configurações do desejo homoerótico em contos produzidos no final da primeira metade do século XX, a saber, “A Grande atração” [1936], de Raimundo Magalhães Jr.; “Frederico paciência” [1947], de Mário de Andrade e “A Moralista” [1957], de Dinah Silveira de Queirós, associando a discussão destes às mudanças ocorridas socialmente no decorrer dessas décadas quanto aos modos de ver e abordar o homoerotismo.

A partir da década de 1930, pouco se diferenciaram as concepções preponderantes nas anteriores, todavia, a efervescência da urbanização, as insatisfações dos trabalhadores, as greves, as mudanças na atuação das mulheres em sociedade, a ascensão do comunismo, dentre outros fatos histórico-sociais, culminaram com a configuração de uma crise política no decorrer da década de 1920. Devemos recordar que os processos de urbanização e de industrialização aceleraram o êxodo rural e, após a Primeira Guerra Mundial, o Brasil, principalmente nas regiões sul e sudeste, foi um dos principais destinos de imigrantes europeus, sem contar com as migrações do Nordeste para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro do final dos anos 1950 e décadas posteriores.

Se somarmos esses fatores, podemos imaginar o considerável aumento populacional dessas regiões e os impactos nos modos de vida de uma maneira geral. Green (2000) apresenta uma estatística que registra um aumento de mais 157% da população no Rio de Janeiro entre 1900 e 1940, enquanto nesse mesmo período, em São Paulo, o crescimento foi de aproximadamente 272%, em número de pessoas. Pelo que foi documentado na época, os dois municípios tiveram ao todo 2.159.017 moradores a mais em quarenta anos. (Cf. GREEN, 2000, p. 125).

Apesar da perseguição e do exílio continuarem a reprimir sujeitos de sexualidade excêntrica, era crescente a visibilidade da subcultura desses indivíduos. Acredita-se que as transformações sociais mencionadas nos parágrafos anteriores constituíram a força impulsionadora de possibilidades de vivências de sexualidades excêntricas em grandes centros urbanos no Brasil como no Rio de Janeiro e São Paulo (sobre os quais se detém Green, 2000) e que podemos, por extensão, presumir que também o foram, em menor proporção evidentemente, em cidades como Recife, Salvador e Belo Horizonte.

Essas mudanças na maneira de os indivíduos buscarem relações afetivo-sexuais com pessoas do mesmo sexo começaram a chamar a atenção do Estado. Os grupos de médicos e legistas que, a partir dos anos 1930, passaram a se preocupar de maneira exagerada com questões relacionadas à moral pública e a intervir na maneira de os indivíduos se comportarem, importando discussões das teorias eugenistas europeias cuja intenção de aperfeiçoar a espécie humana através de controle da reprodução e de seleção genética, internaram muitos “pederastas” sob o diagnóstico de distúrbio hormonal. Segundo Green:

Assim como o corpo social brasileiro dos anos 20 e 30 estava “fora de controle” com as inquietações políticas e sociais, do mesmo modo, ao que parece, estava o corpo do homossexual, cuja disfunção do sistema hormonal levava a uma conduta imoral e degenerada e cujo comportamento desafiava os padrões estabelecidos de masculinidade e feminilidade. [...] Os anos 30, assim, transformaram-se num campo de testes sobre qual o melhor meio de purificar a nação brasileira e curar seus distúrbios sociais. (GREEN, 2000, p. 192-193).

Mesmo assim, como em demais épocas, os indivíduos encontraram maneiras de burlar o sistema de regras e deram vazão aos seus desejos, considerados, à época, proibidos. Acreditamos que as narrativas elencadas para a discussão neste capítulo problematizam muitas questões relacionadas a esse viver estratégico dos indivíduos homoeróticos e das sanções e/ou prescrições que, por vezes, sofreram mediante a avaliação social. Ao longo das discussões que se seguem sobre os textos literários, elucidamos essas relações entre história do Brasil e desejo homoerótico e a problematização que as personagens de ficção apontam na vivência deste.

De uma maneira geral, os sujeitos homoeróticos estavam postos diante do dilema entre viver ou não o desejo homoerótico. Para vivê-lo, era necessário enfrentar, burlar as normas. Para não vivê-lo era preciso sublimá-lo, negá-lo ou “curá-lo”. Aqui, temos mais uma vez três abordagens diferentes materializadas nas personagens homoeróticas: a que encontra “modos” de viver o desejo homoerótico, como o protagonista do conto de “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Júnior; a que procura bani-lo como os personagens do conto de Mário de Andrade; e finalmente os que tentam curá-lo de si mesmas, como a personagem de “A moralista”.

Homoerotismo e espetáculo em “A grande atração”

Apesar de possuir vasta atuação na crítica e na produção literária do século XX no Brasil e ter sido membro da Academia Brasileira de Letras, Raimundo Magalhães Jr. – autor de “A grande atração” – é pouco mencionado como escritor na história da literatura brasileira. Cearense, Magalhães Jr. foi jornalista no Rio de Janeiro e escritor de biografias de autores do século XIX e XX, dentre eles, Casimiro de Abreu, José de Alencar, Álvares de Azevedo, Artur Azevedo, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa e, principalmente, Machado de Assis, autor sobre o qual desempenhou notável

empenho crítico, organizando-lhe antologias, ensaiando obras do *bruxo*²⁵. Como escritor literário, destacou-se pela publicação de contos, crônicas e peças teatrais.

O conto em questão faz parte da segunda antologia do autor, publicada em 1936, período de muita conturbação política no Brasil, quando estava prestes a ser instaurado o Estado Novo, em 1937. A ficção é curta e de linguagem simples, o narrador é testemunha e parece transmitir uma visão reprovadora sobre o desejo homoerótico do protagonista, Luigi Bianchi.

O enredo apresenta a personagem quando esta chega a uma cidade pequena, no “Grande Circo Internacional Politeama” (morada e trabalho dele). O nome do circo (Politeama) especifica a pluralidade de gêneros de apresentações, uma vez que o termo significa teatro próprio para vários gêneros de representações. Além disso, o nome do circo e sua significação também permite interpretá-lo como um espaço que possibilita a diversidade, não só de apresentações, mas diversidade no sentido das múltiplas performances de gênero que se confundem na construção do protagonista da obra. O conto apresenta o cartaz dele e o sucesso que fizera ao chegar ao lugarejo:

“HOJE – Grande Espetáculo – HOJE
Grande Circo Internacional Politeama
5 – trapezistas e saltadores – 5
6 – cachorros amestrados – 6
– / –
Grande sucesso do HOMEM COBRA
e do célebre soprano LUIGI BIANCHI
– / –
Números de fôrça pelo grande
BETANZO
Se desafia quem fizer o que êle faz
– / –
HOJE – HOJE – HOJE – HOJE
Nos fundos da casa do prefeito
Pede-se levar cadeiras.”
(MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 205).

Apesar de “Grande”, a situação do circo não era das melhores: o picadeiro do Politeama não possuía arquibancada (como se pode notar pelo anúncio), bem como não era coberto pelo toldo (os personagens mencionam que era um “circo ao ar livre”). Graças ao declínio que vinha passando ano após anos, vendendo animais adestrados, artistas se despedindo, até o toldo tivera de ser vendido e transformado em sacos para

²⁵ Cf. Site da Academia Brasileira de Letras:
<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=270&sid=317>>. Acesso em 14 de agosto de 2011, às 23h39min.

farinha; para agravar ainda mais a situação, o empresário fugira deixando os artistas sem dinheiro algum. Dessa maneira, o brilho e a magia circenses não compunham mais a esfera daquele ambiente que despertava tanta alegria aonde chegava: “Parecia mentira que houvesse um circo, grande circo, sem aquele funil de pano remendado, aquela cêrca de arame farpado em torno.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 205).

Por outro lado, os seis artistas que restaram tentavam manter a existência da companhia itinerante: “Betanzo saltava e fazia números de força. Bianchi cantava trechos de óperas romanzas napolitanas, vestido de mulher, com detestável voz de soprano. Os outros saltavam, trabalhavam no trapézio [...]”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206). Entre eles, Luigi Bianchi executava uma performance feminina para além do palco. O narrador parece emitir em seu discurso a ideia de reprovação do comportamento dessa personagem, uma vez que, no trecho transcrito, o adjetivo ‘detestável’, ao se referir à voz da personagem, denuncia uma das primeiras marcas dessa visão.

O conto “flagra” a estória de vida de Bianchi. A imagem primeira com a qual o leitor se depara é de decadência: o narrador sempre apresenta a personagem como um fracassado, ainda mais vivendo em meio aos destroços do Circo Politeama. Ao desnudar o passado do protagonista, explica-se que ele estudara em Milão e sonhava em ocupar a posição de soprano em alguma famosa companhia de ópera:

Mas nas óperas quase só havia papéis de tenor, de barítono e de baixo. Só no “Orfeu”, de Gluck, havia um bom papel masculino, mas para contralto, sempre representado por mulheres. [Bianchi] Quis interpretá-lo. Não lhe deram o papel. E o professor declarou:
 – Isso seria uma confissão vergonhosa para você... Mude de vida... Pode ser que um dia venha ser tenor...
 Bianchi, porém, preferiu o travesti. Andou primeiro na *varieté*. Depois no circo. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 207-208).

A ideia de fracasso se torna evidente pelo sonho frustrado de Bianchi, causado pela ordem rígida dos papéis de gênero em uma sociedade patriarcal. A organização de uma ópera, como a sociedade, também impõe limites baseados na identidade sexual dos indivíduos, de acordo com suas vozes. Assim, contralto e soprano são vozes femininas e, portanto, exclusivamente mulheres deviam executar esses papéis, por suas vozes suaves, agudas, como era a de Bianchi. Este, por ser homem, tinha como opções cantar como baixo, barítono ou tenor. Contudo, o protagonista não se “enquadra” em nenhum dos “moldes pré-estabelecidos” dos papéis musicais para as vozes de homens e mulheres: era homem, mas sua voz e seu agir eram femininos e, por isso, o rejeitaram,

por ser um sujeito estranho e, portanto, destinado à exclusão naquele contexto de rígidas normas quanto às posições de sujeitos e de suas identidades de gênero, interferindo na identidade profissional.

A fala do professor demarca ainda mais enfaticamente a condição do sujeito, uma vez que afirma ser vergonhoso, tendo por base a concepção machista, ocupar, no coral lírico, a posição de uma mulher. A ideia geral de que o homem que se comporta como mulher e vice-versa não possui vergonha, é imoral e deve ser excluído do campo dos direitos sociais está implícita nessa interdição, porém, o relevante nesse sujeito ficcional é que ele prefere a vergonha diante da sociedade a negar os seus desejos pessoais, atitude consciente que se aproxima da auto-afirmação de sujeito esquisito, conforme lemos em “O Menino do Gouveia”, através da personagem Bembem.

A proibição de exercer uma atividade a partir da performance feminina na ópera pode ser uma metáfora para entender a rejeição da sociedade como um todo para com a performance efeminada e com o sujeito homoerótico. Acreditamos que o impedimento da realização do sonho de Bianchi de ser um soprano famoso de óperas italianas funciona como uma mudança para o sujeito ficcional, que transgride na voz, no agir e no próprio corpo as noções quistas de gênero e de sexualidade.

Porém, apesar de vermos de maneira positiva essa transgressão, no conto, a trajetória da personagem constitui uma estória de declínio e de fracasso, levando em consideração os aspectos profissional e “moral”: o sujeito saiu das escolas de canto lírico de Milão para viver travestido e cantar no picadeiro falido do Circo Politeama em lugarejos. Nesse sentido, há duas percepções diferentes do flagrante da existência de Bianchi: a do narrador que o vê como fracassado e de aspecto monstruoso; e a da própria personagem que se sente realizada, haja vista sua performance feminina no palco como soprano ser transferida para o seu viver cotidiano sem que fosse recriminado. O limite entre o Bianchi soprano, efeminado, de falar fino com vestes e adereços brilhantes de mulher das apresentações circenses confunde-se com o Luigi Bianchi italiano, homem do qual se cobra socialmente macheza e virilidade.

A efeminação fazia parte da identidade de gênero de Bianchi que parece ser intrínseca à subjetividade dele:

Nascera homem, certamente por engano da natureza. Tudo nêle era feminino. A voz, os gestos e, sobretudo, sua ternura pelo atleta Ramón Betanzo, bela estampa de animal forte, de gladiador antigo. Bianchi chamava-o de Perseu, em memória de uma estátua que vira em Florença, representando o herói mitológico triunfante, depois de haver

decepada a cabeça da Medusa. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206).

Observe que o homoerotismo de Bianchi procura ser justificado pelo narrador, buscando alocar a “efeminação” e posterior travestismo a um dado natural, essencialista. Afirmar que o indivíduo é homem “por engano da natureza” é também admitir que ele possui uma identidade de gênero diferente da masculina, isto é, construída com base em outro parâmetro que não seja a genitália, mas um conjunto de práticas e comportamentos. Como não havia, à altura da publicação desse conto, termos específicos para nomear a performance do sujeito ficcional, procurava-se identificá-lo através da semelhança com o comportamento das mulheres, generalizando-se o perfil do sujeito homoerótico e, assim, negando-se a diversidade de sujeitos, práticas e concepções. Assemelhar-se às mulheres era a única via aberta para a intolerante recepção do sujeito homoerótico.

O desejo homoerótico do protagonista também é filtrado pelo narrador como feminino por se dirigir ao outro do mesmo sexo, o artista Betanzo. A construção da imagem deste configura entre ele e o soprano uma relação de pólos opostos, tal como no binarismo heterossexual, como se a dicotomia ativo-passivo e seus estereótipos definissem a lógica da atração homoerótica: de um lado o efeminado, sensível, delicado; do outro, a força bruta, o corpo torneado de músculos.

Segundo Green (2000), foi nos anos 1930 e 1940 que se tornou comum a nomenclatura popular que diferenciava as bichas e os homens “verdadeiros”, assim como outras que se criaram ao longo do século XX para demarcar indivíduos sexualmente ativos e passivos, de acordo com estereótipos tanto de efeminação quanto de macheza exagerada. O que se acreditava à época era que os penetradores possuíam justificativas para se envolverem sexualmente com outros homens sem serem vinculados ao desejo homoerótico; por exemplo, pensava-se que a mera necessidade de penetrar qualquer corpo para obter prazer sexual era suficiente para motivar “homens de verdade” aos encontros com gays visando à realização do ato sexual.

Contudo, as práticas e documentos culturais e discursivos da época comprovam o contrário: embora os médicos e a sociedade em geral não compreendessem, um homem sem traços efeminados desejava, por livre vontade, ter relações sexuais com outro homem, e os estereótipos de fato não serviam para definir as sexualidades adotadas pelos atores sociais.

Ainda segundo o historiador, a “lógica por trás da idéia da universalidade do paradigma homem ‘verdadeiro’/bicha também implica a inviolabilidade do papel sexual ‘ativo’ do homem ‘verdadeiro’”. (GREEN, 2000, p. 175). Além disso, Green (2000, p. 175) argumenta que era recorrente o fato de que “homens ‘verdadeiros’ sentiam atração especial por homens delicados, com sobrancelhas tiradas e ruge nas bochechas [...]”.

Nesse aspecto, Bianchi e Betanzo representam precisamente esse par dicotômico; todavia, a relação entre esses dois personagens é o aspecto de maior conflito da ficção, e pode-se dizer que não era sentimento ou prazer sexual que atraía o atleta ao cantor:

No meio de tôda aquela desgraça, Betanzo era a felicidade do soprano. Mas Bianchi não representava para o atleta coisa alguma. Nos dias afortunados, o italiano se apaixonara por ele, como uma mulher se apaixona por um homem. Cercara-o de atenções, de presentes, de zelos bem femininos. Betanzo resistira a tudo, desdenhoso, ridicularizando a fraqueza do outro, dizendo que ‘sopranos não eram o seu gênero’. Por fim, na adversidade, capitulou. Restavam ainda ao italiano algumas economias e não lhe convinha passar fome. Depois, tinha mesmo que se alimentar bem. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206).

Se, por um lado, o sentimento de Bianchi era sincero, o de Betanzo não correspondia à mesma intenção e intensidade. Na verdade, a possibilidade de tirar dinheiro de Bianchi era o que justificava a relação do atleta com “o soprano”, por causa das dificuldades financeiras pelas quais vinha passando devido à falência do circo e das constantes perdas em jogos de azar. Há um forte tom machista nessa narrativa, de maneira que o desejo homoerótico do protagonista sempre é apresentado pelo narrador com base na relação heteroafetiva²⁶ como se a disposição para o carinho e o cuidado com o outro fossem atributos exclusivamente femininos (Bianchi), e, também, como se a indiferença e a grosseria estivessem associadas à virilidade e à força masculinas (Betanzo), configurando uma assimetria na relação dos personagens, assim como vimos com Quintanilha e Gonçalves, de “Píldes de Orestes” (2001).

No caso de “A grande atração”, essa é uma forma de estereotipar ainda mais a personagem, enfatizando de maneira recorrente a efeminação e o seu não lugar no corpo social, em cuja estrutura só era admissível a virilidade heterossexual para os sujeitos masculinos.

²⁶ Essa foi uma estratégia recorrente em obras do início do século XX, e até mesmo do século XIX. Em “O menino do Gouveia” (1914) também há essa comparação, como vimos no capítulo anterior. E muito antes, Adolfo Caminha em 1895, com *Bom-Crioulo*, também escreveu o desejo entre Amaro e Aleixo, fazendo breves relações com os enlaces entre homem e mulher.

A imagem de Luigi Bianchi, não obstante, é deveras ridicularizada pelo narrador. O fragmento a seguir expressa essa ideia:

Era um homem velho, de quase cinqüenta anos, embora dissimulasse a idade com artifícios de mulher, pintando-se despidoradamente, mesmo fora do circo. As rugas iam se acentuando vivamente, sem disfarce possível em tórno de sua bôca e de seus olhos amortecidos, sombreados por grandes marcas violáceas. [...] Isto, porém, ainda não era nada. Havia que vê-lo no circo, as bochechas besuntadas de carmim, os olhos exagerados a bistre, os lábios vermelhos de ruge, cantando, com a voz esganiçada, a velha canção espanhola: “Mira, me mira, me mira,/Mira, me mira,/Que tu miras la noche entera...” O ridículo, o grotesco, era, então, pavoroso. [...] No corpete, uma rosa vermelha se destacava sobre a sêda azul-rei. Um alto pente de tartaruga, trabalhado em delicados arabescos, adornava-lhe falsa cabeleira loura. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206-207).

O narrador exhibe detalhes da aparência física de Bianchi, que denuncia o esforço em disfarçar as marcas da idade (o tempo é um dos inimigos do sujeito homoerótico, vez que a ideia de beleza e de possibilidade de atrair o outro é mais comum quando se é jovem) e de sua masculinidade (apagar as marcas da masculinidade pela “correção plástica” é mais uma forma de atrair o outro do seu desejo pela aproximação visual e gestual, se não com o feminino pelo menos com um outro que não corresponde ao homem e à mulher heterossexuais), para muitos sujeitos homoeróticos.

Há muitas informações sintaticamente coordenadas sobre as partes do corpo pintadas e sobre os acessórios utilizados por Bianchi, sugerindo uma visualização detalhada da imagem acústica do protagonista: olhos – “sombreados por grandes marcas violáceas”, “exagerados a bistre”; bochechas – “besuntadas de carmim”; lábios – “vermelhos de ruge”; além da peruca loura, da rosa vermelha, do pente de tartaruga. Esse conjunto de cores e apetrechos visuais criava uma máscara através da qual a personagem procurava engendrar um novo e esquisito sujeito: mais jovem e feminino; esse novo indivíduo não se limitava às apresentações circenses, era a maneira cotidiana de Luigi Bianchi se vestir e de ser no mundo: construía para si uma identidade de gênero, marcada pelo estigma do estranho, mas que o satisfazia psiquicamente e o mantinha economicamente. Era como um jogo de fantasia que, na verdade, funcionava como a realidade do sujeito, duplamente “performer”: atuava como travesti na personagem circense (soprano) e “performativizava” um travesti como subjetividade, estilo de vida.

O discurso apresentado soa como se fosse uma dissimulação do soprano forjar uma nova aparência, além de percebermos o emprego de adjetivos que se referem ao protagonista, inferiorizando-o: a voz esganiçada (aguda e desagradável), ridículo e grotesco, isto é, que se presta ao escárnio. Ao soprano Bianchi cantar, o narrador conta que ele sentia-se realizado com os aplausos e os pedidos de “bis”, mas o público só prestava atenção nas “ramagens de sua *toilette*, mais linda do que todos os vestidos da mulher do prefeito.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 207). Além disso, a aclamação da plateia era, segundo o narrador, uma estratégia de fazer “render o dinheiro e de esticar as sensações. Não está gostando, mas bisa. Bisa para ter dois espetáculos em vez de um.” (Ibid., p. 207).

Além de cantar, Luigi também amestrava cães que se apresentavam no Politeama:

Era êle quem dirigia o trabalho dos cachorros, saltando obstáculos, dançando valsas lentas, vestidos como se fôsem gente. – Salta, Marieta... Salta! A Cadelinha ladrava e obedecia. Os outros também. Eram Abelardo, Heloisa, Paulo, Virginia e Francesca. Sugestão de leituras românticas. Bianchi amava-os a todos, como colaboradores, como companheiros de trabalho, como modestos artistas que o ajudavam a ganhar vida. Ganhar a vida e a ter, junto de si, o orgulhoso Ramón Betanzo, o Betanzo dos músculos de aço, de tórax de gigante, o Ramón do seu amor decadente e desgraçado, o Betanzo das bofetadas e dos pedidos inesperados de dinheiro... (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208).

O circo, os cães e Betanzo constituíam, nesse contexto, o lar e a família da personagem, mas o maior orgulho era ter ao seu lado o atleta. Devemos, a partir desse fragmento, retomar a problemática relação entre os dois, concebida pelo narrador como decadente, porque imoral e desgraçada, porque infeliz e mal sucedida. Enquanto Bianchi se desfazia em carinhos e atenções pelo outro, este buscava apenas aproveitar, o máximo que pudesse, as economias do seu mantenedor: “Ramón Betanzo, intimamente, tinha nojo daquilo” (Ibid., p. 206), porém os favores mantinham-no próximo do soprano. É necessário também precisar a maneira de agir do musculoso homem:

O jôgo era a perdição do atleta. Andava por tudo quanto era bodega, farejando joguinhos de pôquer, de bisco, de solo [...] E saía liso, dizendo desaforos, rogando pragas, ameaçando os outros, que se apressavam a roçar o cabo das facas e das pistolas. Era então que êle voltava para Bianchi. [Bianchi] – Queridito, que te passa? [Betanzo] – Que passa vagabundo? Então não sabes? Te fazes de engraçado? Perdi tudo o que tinha, seu descarado! (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208).

Humilhações e agressões físicas eram as atitudes de Betanzo endereçadas a Bianchi. Sem dinheiro para fazer apostas, a tenda do soprano era morada acolhedora para o atleta. As falas, presentes nesse trecho, são as únicas, em toda narrativa, em que os personagens dialogam diretamente, haja vista o discurso indireto predominar na estruturação do texto, a restringir a atuação dos personagens, em detrimento da manipulação exagerada dos fatos pelo “eu” narrante. Através das falas, vemos, mais uma vez, a estereotipia da dicotomia bicha/machão, o que pode ser notado pelos adjetivos presentes nas frases ditas por cada um dos personagens: na fala do soprano, a palavra ‘queridito’, adjetivo carinhoso, demonstrando a preocupação e atenção para com o amado; por outro lado, na fala do atleta, ‘vagabundo’ e ‘descarado’ compõem o vocabulário de um discurso agressivo e repressor, o sinal de exclamação ao final do enunciado denuncia a força da pronúncia expressivamente de raiva, de intolerância e aversão.

Quando tratado com agressividade e inferiorização, o protagonista reage de maneira tipicamente curiosa:

Bianchi se feminilizava ainda mais, todo ternura, e era, então, ignóbil. Acalmava o amante como podia. Dava-lhe tudo quanto tinha de seu, o dinheiro das economias, os níqueis que ganhava vendendo o seu retrato impresso em cartolina, aos freqüentadores do circo. E se sentia feliz assim, tendo o outro, o orgulhoso Betanzo, na sua dependência de fêmea amorosa. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208).

Chega a ser paradoxal a reação do soprano diante da violência que sofria pelas mãos do parceiro. Bianchi entregava tudo o que possuía a Betanzo; trabalhava arduamente para poder ceder aos caprichos do “amado”, o que evidencia a anulação de si diante do outro, ressaltando a disparidade dessa relação, a posição de submissão da personagem, bem como de sua posição passiva diante das turbulências causadas pelo homem gigante. Não importava o quanto fosse humilhado e agredido, estaria feliz se, por qualquer motivo, o outro dependesse dele. No fragmento, o narrador filtra como vil a postura da personagem.

A chegada de outra personagem ao circo interfere na relação entre os dois. Mencionada no texto como uma célebre cantora uruguaia de tangos, Berta Caballero se une aos demais artistas do Politeama contra a vontade de Luigi Bianchi, que sentia medo do que foi inevitável: Betanzo o deixara e amigara-se com a mulher, passando os dois a viver juntos e a ensaiar duetos para os espetáculos. Nos números de força

executados por Betanzo, Bianchi sempre o auxiliava na execução, entregando-lhe materiais como um assistente fiel; agora, todavia, quem realizava essa tarefa era Berta.

Mais uma vez, vemos como parte dos conflitos entre personagens homoeróticas masculinas e suas relações afetivo-sexuais, a presença de uma personagem mulher, a formar um triângulo amoroso e causar entraves na estrutura dos relacionamentos homoeróticos, como mencionamos no capítulo anterior ao nos referirmos a contos como “Píades e Orestes”, e em outras narrativas brasileiras de temática homoerótica, em que ocorre essa “triangulação” amorosa.

Aos poucos, o protagonista enchia-se de sofrimento, de ciúme e “ardia de desejos de vingar-se, de afastar o atleta daquela intrusa” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 209). Uma das apresentações mais esperadas do público era o número *O vôo da morte*, realizado por Betanzo, que deslizaria de um mastro de dez metros de altura por um cabo de aço que descia inclinado ao chão. A emoção especial do desafio se dava porque, nesse número diferente dos demais, o atleta fazia o percurso com as mãos amarradas para trás, sustentando-se pelos dentes, mordendo uma estrutura de borracha presa por um gancho que corria pelo cabo. Numa dessas apresentações, o gancho soltou-se e o corpo do atleta foi ao chão, sendo transpassado por uma estaca, e “ficou a gemer, surdamente, enquanto o sangue golfava de seu corpo forte. Foi o melhor número de circo que o lugarejo até hoje viu. Impressionante, grandioso, brutal.” (Ibid., p. 210).

Após a catástrofe, a companhia de artistas se desfez por completo. Com Betanzo “ficara apenas Bianchi e, com êle, os cachorros ensinados.” (Ibid., p. 209). Por causa da queda, o atleta permaneceu muito doente e a situação financeira dos dois se agravava ainda mais:

O italiano deu um festival. Mas sozinho não era atração. A grande atração, êle agora via, era mesmo Betanzo, o grande Betanzo, o atleta que lhe tomava dinheiro e lhe dava bofetadas. Betanzo que estava ali morre não morre, lacerado pela estaca do circo, gritando de dor. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 210).

Ainda podemos discutir o título do conto retomado no trecho: a grande atração era Betanzo e o adjetivo “grande” pode estar associado a muitas características desse sujeito ficcional: grande, pela gravidade de seus ferimentos que atraíam os olhares famintos a admirar a desgraça alheia; grande pela robustez de seu corpo e de sua força. A reviravolta no destino dessa personagem transforma a maneira de ele agir, porém não abole sua capacidade de chamar atenção: antes pela sua força extrema, a fazer o espetáculo mais esperado pelos visitantes do circo, depois pela sua dor e desgraça.

“Grande atração” também pode designar a paixão de Bianchi por ele; atração no sentido de desejo, de impulso. Paixão que uma vez ferida o fez ser capaz de provocar a morte do amado por ciúmes e abandono, nesse caso, Betanzo também era a “grande atração” do soprano.

Com o tempo, Bianchi vendeu os cães amestrados para comprar remédios, o que era um enorme sofrimento para ele. É então revelada ao leitor a causa do acidente: “Arrependia-se, agora, de haver limado secretamente o gancho do êmbolo, preparando a sinistra vingança. [...] Sofria pelo seu crime, pelos seus cães, pelos gemidos de Betanzo que feriam a noite inteira os seus ouvidos” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 210-211). O desfecho do conto é de luto: “Só Bianchi acompanhou o entêrro. Pensando nele com saudade, com saudade de suas bofetadas, de seu cinismo, de sua fome de dinheiro [...]” (Ibid., p. 211).

Na medida em que emanava um forte afeto de Bianchi para com Betanzo, também se pode notar uma espécie de lógica masoquista em que o prazer está associado à dor, uma vez que o soprano sentia falta de Betanzo, de suas “bofetadas”; a saudade foi o sentimento que restou das agressões.

É relevante analisar também a mudança no comportamento da personagem homoerótica: de mero objeto de agressão, da posição passiva para uma postura atuante e agressora. O fato de ele provocar o acidente e a conseqüente morte do atleta, isto é, a morte de seu objeto amado, sugere uma quebra da imagem estereotipada de sujeito frágil física e psiquicamente que vinha sendo construída e julgada pelo narrador. É interessante notar que a atitude de provocar um ferimento mortal por parte do soprano não é negativizada pela voz narrante. Pelo contrário, há uma valorização do ato, evidenciando uma veia assassina no sujeito “homossexual”. Por outro lado, essa transgressão pode ser observada como o reforço do estereótipo de efeminação na personagem, pois se pensarmos no estereótipo da “mulher traída e abandonada que é capaz de tudo”, também poderíamos enxergá-lo por essa ótica.

Além dessa reflexão, um aspecto de relevância nessa ficção é a construção de uma personagem transgressora para a sua época, principalmente porque configura uma das performances de gênero mais discriminadas socialmente: a do homem que performatiza ou assume identidade feminina.

Conforme Green (2000, p. 171), “O uso expressamente feminino de roupas, maquiagem e sobranceiras tiradas e os apelidos não-masculinos eram comuns entre os bichas dos anos 30”. O historiador ainda cita muitas personalidades que possuíam tal

hábito e que sofreram as consequências de chocar a sociedade com sua aparência: ou eram presos, uma vez que “até 1940 o travestismo em público constituía uma violação do Código Penal” (Cf. GREEN, 2000, p. 172), ou eram internados em alguma instituição para doentes mentais.

A obra de Magalhães Júnior foi publicada exatamente nesse contexto e, naturalmente, o desejo homoerótico de Bianchi problematiza a questão da interdição do travestismo em público, quando impedido de exercer o papel de contralto na ópera. Retomamos, aqui, a hipótese de que há uma fronteira tênue entre a personagem Luigi Bianchi e a profissão circense exercida por ele que, por excelência, exige dos indivíduos que se pintem e se “transformem” para encantar a plateia. Nessa fronteira, o conto “A grande atração”, apesar de trazer em si aspectos machistas e homofóbicos, configura, através do protagonista, uma possibilidade de modo de vida homoerótico que burla as estruturas de poder, uma vez que mantém o espectador em constante dúvida: aquele indivíduo seria um “invertido” ou a inversão seria apenas uma fantasia do seu trabalho?

Bianchi é um sujeito estranho, primeiramente porque estrangeiro. O italiano vivia como nômade, viajava de lugarejo em lugarejo, não se fixando em lugar algum, de modo que chamasse a atenção da população. Seu comportamento feminino e seu desejo homoerótico confundiam-se com sua performance artística como em um espetáculo constante de brilhos, cores e flores em um corpo marcado pela solidão e pelo amor perdido.

A montagem travesti, no circo ou no teatro, evidencia esse aspecto ambíguo do sujeito e do espaço da encenação (a confusão ou ambiguidade se dá porque o travestismo insinua uma performance subjetiva ou identitária do sujeito, ao mesmo tempo que reflete o mascaramento do trabalho da personagem em atuar travestida). Quando não vinculado à esfera artística, o travesti naturalmente chama atenção pela excentricidade de sua constituição que configura uma agressão ao padrão binário da sexualidade, um espetáculo a andar pelas ruas, a espalhar brilho e subversão, uma vez que imprimia na identidade biológica de homem as configurações adquiridas de mulher. Como afirma Navarro-Swain (2004), com base nas discussões de Judith Butler sobre sexo e gênero, os sujeitos que se travestem de maneira a burlar seu sexo biológico são:

[...] corpos performativos, que encenam, representam a ligação sexo biológico/gênero social mas ao mesmo tempo a desmascaram, pois sua aparência desmente o sexo biológico. Assim, apontam para o aspecto

ilusório, construído, do binômio sexo/gênero, pois demonstram a possibilidade de sua total inversão. (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 79).

Nesse sentido, o protagonista do conto de Magalhães Jr. (1967), apesar dos elementos culturais filtrados negativamente com que o narrador o marca, configura a materialização de uma nova maneira de enxergar a sexualidade distante dos padrões binários já na década de 1930, além de encenar, no próprio corpo ficcional, a subversão da identidade de gênero e construir uma nova identidade para si, através da qual se sente realizado e pode construir uma “estética da existência” que agride normas estabelecidas.

Dessa forma, esse conto constitui um espaço discursivo no qual novas possibilidades de vivência do homoerotismo são configuradas, ainda que socialmente essa vivência tivesse sido bem mais rechaçada e controlada. Nessa narrativa, um conjunto de sentimentos e anseios da personagem são postos em xeque: amor, pulsão sexual, realização profissional, insatisfação com o próprio corpo. Embora o soprano configure um estereótipo de efeminação e passividade, de sujeição e de decadência, o desejo homoerótico é de fato tudo que move essa personagem, que procura de diversas formas fazer valer os seus sentimentos, sendo capaz até de uma vingança brutal quando o coração fora ferido pelo outro de seu afeto.

Desejo homoerótico, identidade de gênero e espetáculo se (con)fundem na configuração dessa personagem que rompe com a norma heterossexual e materializa no próprio corpo (através das vestimentas, maquiagem, gesticulação) a transgressão de se sentir e de ser diferente, performatizando a diversidade de gênero e de sexualidade, formulando, enfim, um modo de viver o desejo homoerótico.

Desejo homoerótico, medo e separação em “Frederico Paciência”

Outra face das transformações do contexto histórico brasileiro na passagem entre as décadas de 1920 e 1930 foi o movimento modernista. Dentre os seus precursores, Mário de Andrade se destacou pelas reformulações estéticas, pelas discussões relevantes sobre arte e identidade nacional e, principalmente, por concretizar essas problemáticas em textos literários consagrados pela crítica. O Modernismo, como foi pensado e apresentado na Semana de 1922, causou rupturas na produção literária nacional. Em concomitância a este evento, desenvolvia-se, no Brasil, o movimento Regionalista e, assim, as principais tendências que vigoraram na ficção de 1930 e 1940, voltavam-se à

denúncia dos problemas sociais do país. Todavia, em “Frederico Paciência”, publicado após a morte do autor, na antologia *Contos Novos*, em 1947, sobressai-se a característica introspectiva e intimista.

Nessa narrativa, ambientada na cidade de São Paulo, lê-se o nascimento de um sentimento homoerótico entre dois adolescentes: Frederico e o narrador-protagonista, Juca. A amizade é a primeira ligação sentimental que os une, até que os personagens logo se dêem conta de que o apego e a admiração mútuos estavam impregnados de forte intenção libidinosa, a qual negam e controlam com todo esforço possível ou necessário.

A narração do conto possui aspecto memorialista, como se o fato narrado sempre remetesse a algo vivido e dito com bastante verossimilhança de alguém que rememora a juventude. Ao mesmo tempo, o discurso parece demonstrar preocupação em expressar sentimentos censuráveis, o que é dito com dificuldade, resultando em frases truncadas e vagueza em certas expressões. Na primeira linha do conto, temos essas ideias concretizadas: “Frederico Paciência... Foi no ginásio... Éramos de idade parecida, ele um pouco mais velho que eu, quatorze anos”. (ANDRADE, 1967, p. 83). Os tempos e modo verbais no pretérito perfeito e imperfeito do indicativo esboçam ações realizadas em um tempo passado, como se fosse o discurso de um indivíduo adulto que relembra eventos da adolescência.

As reticências, após o nome da personagem-título, sugerem a percepção de algo ocorrido no passado, além de permitir a compreensão de uma pausa, um truncamento, como se o nome dele e a lembrança que ele evoca provocassem profunda reflexão e sentimentos contraditórios para o narrador, daí a dificuldade de expressão, a interrupção no dizer.

A imagem de Frederico Paciência, apresentada ao leitor, é a de um sujeito “perfeito”, apaixonante para Juca que, desde que o conheceu, sentiu-se atraído:

Frederico Paciência era aquela solaridade escandalosa. Trazia nos olhos grandes bem pretos, na boca larga, na musculatura quadrada da peitaria, em principal nas mãos enormes, uma franqueza, uma saúde, uma ausência rija de segundas intenções. [...] Não era beleza, era vitória. Ficava impossível a gente não querer bem ele, não concordar com o que ele falava. Senti logo uma simpatia deslumbrada por Frederico Paciência, me aproximei franco dele, imaginando que era apenas por simpatia. [...] Admirava lealmente a perfeição moral e física de Frederico Paciência e com muita sinceridade o invejei. (ANDRADE, 1967, p. 83).

Por esse fragmento, podemos vislumbrar a caracterização da personagem, o primeiro termo que estabelece relação semântica com ele é “solaridade”, neologismo formado pela composição da palavra ‘sol’ acrescida do sufixo ‘idade’, o qual exprime a noção de qualidade ou condição para formar substantivos abstratos (Cf. HOUAISS, 2004). Acreditamos que o vocábulo tem, dentre outras possibilidades, o sentido de atribuir ao personagem qualidades como o esplendor, o calor e a vida que emanam do astro e que, da mesma forma, são transmitidas para Juca que o vê por meio do olhar apaixonado.

Fisicamente, Frederico não parece corresponder ao ideal de beleza geral/comum pelas desproporções de sua aparência (“olhos grandes”, “boca larga”, “musculatura quadrada”, “mãos enormes”, “cabelo pesada”). Porém, assim também como o sol, o protagonista o elegeu como o centro de sua atenção, Juca era ofuscado pela beleza do outro, diante de sua retidão. Não obstante, o nome do amigo, Frederico, que significa rei ou dirigente da paz, corresponde a essa construção de seu caráter de pureza inata, tão enfatizado pelo narrador.

O deslumbramento com a figura do amigo fez Juca desenvolver o que chama de “simpatia”, deixando-se seduzir por ele. A honestidade (“ausência rija de segundas intenções”) e a “perfeição moral” do amigo fazem com que o narrador desenvolva grande admiração por ele e procure imitá-lo. Essas qualidades de Frederico curiosamente estabelecem relação com um dos simbolismos do sol, retomando a “solaridade” dessa personagem; segundo Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 839), o sol representa o modelo de integridade e de ética ao qual o sujeito procura acomodar-se, uma imagem superior de si mesmo, “cuja grandeza procuramos alcançar”.

A fascinação pela pessoa de Frederico, sua superioridade moral e “beleza” física faz o narrador aproximar-se dele, admirá-lo. Mas percebe-se, no fragmento, que de imediato ele se autocorrige: “imaginando que era apenas por simpatia”. De fato, não era apenas simpatia que atraía Juca a Frederico, mas um sentimento mais intenso que o unia, de certa forma, ao outro. A confusão de sentimentos (simpatia, admiração, inveja) reflete a confusão psicológica do narrador que, aos poucos, vai se agravando e somando outras sensações: “Tive ânsias de imitar Frederico Paciência. Quis ser ele, *ser dele*, me confundir naquele esplendor, e ficamos amigos.” (ANDRADE, 1967, p. 83, *italico* nosso). O sentimento de posse, típico das relações de amor romântico, é, então, o que surge no jogo de desejos de Juca para Frederico e a amizade é o primeiro laço afetivo de união dos personagens.

Ao passo que a imagem de Frederico é descrita com uma aura de “perfeição moral e física”, a autoimagem de Juca evidencia a construção de um sujeito ficcional problemático:

Eu era o tipo do fraco. Feio, minha coragem não tinha a menor espontaneidade, tendência ativa para os vícios, preguiça. Inteligência incessante mas principalmente difícil. Além do mais, naquele tempo eu não tinha nenhum êxito pra estímulo. Em família era silenciosamente considerado um caso perdido, só porque meus manos eram muito bonzinhos e eu estourado, e enquanto eles tiravam distinções no colégio, eu tomava bombas. (ANDRADE, 1967, p. 83).

Os adjetivos e expressões que se referem a si próprio são depreciativas: “fraco”, “feio”, pouca coragem, preguiçoso, desestimulado e de mal com a vida, o narrador era o típico adolescente “estourado” cujo comportamento causava problemas na escola e levava os pais à preocupação; exemplo disso é o fato mencionado de o pai dele ser chamado ao colégio, porque o filho fora flagrado a “colar” durante um exame avaliativo.

Os dois amigos configuram identidades antagônicas: Juca – rebelde, estourado, pouco interessado nos estudos; Frederico – educado, sereno, moralmente afeiçoado e obstinado a ser bom estudante. A influência do amigo sobre ele é benéfica e promove uma mudança no comportamento do narrador-personagem que passou a ser mais responsável: “Frederico Paciência me ensinava, me assoprava respostas nos momentos de aperto, jurando depois com riso que era pela última vez. A permanência dele em mim implicava aliás um tal ou qual esforço de minha parte pra estudar [...]” (Ibid., p. 86).

A integridade moral de Frederico, destacada pelo narrador, em contraponto aos defeitos de si mesmo, é uma estratégia utilizada para exaltar a figura do amigo, enaltecer-lhe as qualidades, idealizá-lo e encontrar nele o que lhe faltava: Frederico traria beleza à sua feiúra, daria força à sua fraqueza: “Frederico Paciência foi minha salvação. A sua amizade era se entregar, amizade pra tudo.” (ANDRADE, 1967, p. 84).

Não obstante, a idealização é um sentimento comum aos apaixonados, quando os defeitos do sujeito amado não são visíveis e o querer é tão forte que se transforma em fixação; no conto, de 18 páginas, Juca repete demasiadamente o nome do amigo, exatas 57 vezes ao longo da narração: Frederico Paciência é o título da obra, é também a primeira palavra do texto, é a materialização da expressão incontrolável do desejo homoerótico contido do eu enunciador. Frederico era secretamente adorado por Juca, como se fosse um ser superior e angelical: “Ele tinha o rosto iluminado por uma frincha de janela vespertina. Estava tão lindo que o contemplei embevecido”. (Ibid., p. 97). A

repetição do nome do amigo, ao longo do conto, pode ser um forte indício do comportamento de Juca frente ao seu “Deus”, invocado para nele se fazer presente, para poder, pela capacidade enunciativa da palavra, materializar em fluxo contínuo, como em oração, o outro do seu desejo ou afeto. Percebe-se na admiração de Juca, admiração e adoração pelo amigo, como devoto vassalo à “solaridade” de seu senhor.

Diante de tanta afeição, outro sentimento surge naquela “amizade”: “Não há dúvida que se agradava de mim, inalteravelmente feliz em me ver e conversar comigo. Apenas eu percebia, irritado, que era a mesma coisa com todos.” (ANDRADE, 1967, p. 84). A percepção de que Frederico queria bem a todo mundo perturbava Juca, a irritação é sintoma do ciúme que é alimentado pelo desejo de “ser dele”, desejo de possuir e de ser possuído pelo outro, e com exclusividade, demonstra o sentimento de posse e a carga erótica que há nessa tensão de sentimentos ambivalentes do narrador.

A convivência dos dois personagens se estreitava gradativamente, estudavam a mesma série, na mesma classe e faziam o caminho de volta para casa juntos, caminhando até que se separavam em uma dada esquina. Numa dessas idas acontece algo relevante a nossa discussão:

Chegara à esquina em que nos separávamos, paramos. Frederico Paciência estava maravilhoso, suado do futebol, suado, corado, derramando vida. Me olhou com uma ternura sorridente. Talvez houvesse, havia um pouco de piedade. Me estendeu a mão a que mal pude corresponder, e aquela despedida de costume, sem palavra, me derrotou por completo. Eu estava envergonhadíssimo, me afastei logo, humilhado, andando rápido pra casa, me esconder. Porém Frederico Paciência estava me acompanhando! — Você não vai pra casa já! — Ara... estou com vontade de ir com você... Foram quinze minutos dos mais sublimes de minha vida. Talvez que para ele também. [...] Só na porta de casa nos separamos, de novo esquadros, na primeira palavra que trocávamos amigos, aquele “até-logo” torto. (ANDRADE, 1967, p. 84-85).

Mais uma vez, a imagem do amigo é apresentada para que sua beleza seja enaltecida. Mesmo suado, suado e corado, o narrador filtra de maneira positiva aquele estado, pois dificilmente um “apenas amigo” perceberia com tanta sensibilidade o outro como belo, estando suado e suado após uma partida de futebol. A imagem de Frederico é desejável para Juca, o que evidencia o desejo homoerótico presente nessa amizade.

Ainda nesse fragmento, na primeira despedida, Juca aparenta estar triste. A sensação de derrota, de vergonha, são as que dominam a personagem até que Frederico, sem qualquer motivo aparente que não fosse somente a vontade de estar perto do outro,

volte a acompanhá-lo até a porta de casa, causando-lhe tamanho contentamento que diz terem sido os quinze minutos mais sublimes de sua vida. Vê-se como é exagerada a descrição desse fato, denunciando novamente o estado de espírito enamorado do narrador que vislumbra para si, naquele momento, e diante do amado um mundo cor de rosa.

Além da convivência na escola, das voltas juntos para casa, “os amigos” faziam longos passeios após a missa, e em feriados. Pontos da cidade de São Paulo são mencionados nessas descrições, dentre eles, o Largo da Sé, local onde passavam para poderem chegar a casa de Juca, a serra da Cantareira aonde, de tanto andar, chegaram certa vez. Os passeios eram acompanhados de confissões e conversas sobre o futuro de cada um:

E a vida de Frederico Paciência se mudou para dentro da minha. [...] falava nos seus ideais, queria ser médico. Adverti que teria que fazer os estudos no Rio e nos separaríamos. [...] Vinha com propostas, ir com ele, estudar medicina, ou ser pintor pois que eu já vivia desenhando a caricatura dos padres. Fiquei de pensar e, dialogando com as aspirações dele, pra não ficar atrás, meio que menti. Acabei mentindo duma vez. Veio aquele prazer de me transportar pra dentro do romance, e tudo foi se realizando num romance de bom-senso discreto, pra que a mentira não transparecesse, e onde a coisa mais bonita era minha alma. Frederico Paciência então me olhava com os olhos quase úmidos, alargados, de êxtase generoso. Acreditava. Acreditou tudo. De resto, não acreditar seria inferioridade. (ANDRADE, 1967, p. 86).

Na primeira linha do fragmento acima, podemos ler que metaforicamente houve uma fusão de almas, a vida de um fundida na do outro, como um casal “deixa pai e mãe para tornar-se uma só carne”, unidos numa só vida. A hipótese da separação pela viagem ao Rio de Janeiro permite que eles façam planos de viverem juntos na capital da república, mas o narrador afirma que havia mentido para, ainda que imaginariamente, alimentar a possibilidade da concretização desse “romance”, e os olhos úmidos de Frederico demonstram a emoção de sonhar com essa possibilidade, de acreditar nas falsas promessas de morar no Rio de Janeiro do narrador. Porém, tudo é dito de maneira fria pela voz narrante, como se ele desejasse de fato a consumação daquele desejo, mas em si trouxesse o medo e, como solução para aqueles sentimentos, a separação.

A sociedade repressora, a ação médico-legal para com a moral pública enviava constantemente “sodomitas” para hospitais psiquiátricos, a escola religiosa onde estudavam, as famílias e a formação católica dos jovens, todo esse conjunto de discursos e constituição que interdavam os sujeitos criava uma barreira psicológica e social para a concretização do desejo homoerótico, de maneira que a leitura de um livro

de conteúdo “proibido” era suficiente para que um mal-estar dominasse a relação entre os amigos moralmente bem orientados.

O episódio do livro traz em si considerações importantes: Juca lia o livro cujo título era “História da Prostituição na Antigüidade”, lia em segredo, obviamente, para que ninguém o visse em contato com “tal depravação”. Todavia, Frederico Paciência surpreende o amigo ao ler a obra e fica curioso. O protagonista pensa em mentir sobre o que lê, porém:

[...] imediatamente uma espécie de curiosidade perversa, que eu disfarçava com aquela intenção falsa e jamais posta em prática de acabar com “aquela amizade besta”, me fez não negar o que lia. [...] passei o livro a ele. Folheou, examinou os títulos do índice, ficou olhando muito o desenho da capa. Depois me deu o livro. — Tome cuidado com os padres. — Ah... está dentro da pasta, eles não vêem. — E se examinarem as pastas... — Pois se examinarem acham! Passamos o tempo das aulas disfarçando bem. [...]E, já despedidos um do outro, meio rindo de lado, ele me pediu o livro pra ler. Tive um desejo horrível de lhe pedir que não pedisse o livro, que não lesse aquilo, de jurar que era infame. [...] o livro foi entregue com a maior naturalidade, sem nenhuma hesitação no gesto. Frederico Paciência ainda riu pra mim [...] (ANDRADE, 1967, p. 86-87).

Sobre a existência do livro e as informações “imorais” que poderia conter, o narrador não dá a conhecer ao leitor, mas acreditamos que as relações sexuais entre homens faziam parte das considerações sobre a “Prostituição na Antigüidade”. Dover (1994) afirma que apesar de proibida, na Grécia Antiga, a prostituição se materializava através de homens que trocavam sexo por favores e presentes; também Naphy (2006) historia que em Roma e em outras civilizações antigas, homens trocavam moedas, sal, armas, animais por relações sexuais. Daí, possivelmente, o conteúdo do livro ser considerado infame. É por esse motivo que Juca decide permitir que o amigo leia, para que o objeto proibido seja uma sugestão de possibilidade de acabar com a “amizade besta” (como diz o narrador), acreditamos, de acabar no sentido de que ela pudesse avançar nos desejos íntimos dos dois personagens. Ao refletir sobre essas possibilidades, Juca passa a noite perturbado:

Nessa noite é que tôdas essas idéias da exceção, instintos espantados, desejos curiosos, perigos desumanos me picavam com uma clareza tão dura que varriam qualquer gôsto. Então eu quis morrer. Se Frederico Paciência largasse de mim... Se se aproximasse mais... Eu quis morrer. Foi bom entregar o livro, fui sincero, pelo menos assim ele fica me conhecendo mais. Fiz mal, posso fazer mal a ele. Ah, que faça! Ele não pode continuar aquela “infância”. Queria dormir, me debatia. Quis morrer. (ANDRADE, 1967, p. 87-88).

A partir do trecho acima, lê-se a perturbação em que se encontrava o protagonista, com medo da reação do outro, diante da leitura do livro. Novamente, embora em outro contexto, percebe-se a confusão de sentimentos antagônicos: medo (“instintos espantados”); sensação de ansiedade pelo perigo (“perigos [...] me picavam”); curiosidade (“desejos curiosos”). A vontade de morrer denuncia o medo tanto de que Frederico se aproximasse mais, almejando um encontro mais carnal, quanto de que ele se afastasse, causando a separação repentina, o que demonstra a ambivalência do sentimento de Juca. A reação de Frederico foi a de quem estava assustado: evitou falar com o amigo que o procurou e disse: “— Pus o livro na sua mala, Juca. Acho bom não ler mais essas coisas.” (Ibid., p. 88). Diante da reação de Frederico a tranquilidade volta a estar entre eles e, dessa forma, as tensões da amizade dos dois são apaziguadas; mas, para que o terror da concretização do desejo homoerótico não voltasse a assustá-los, o objeto de leitura proibida foi destruído:

E de repente, num gesto brusco, arrebentei o volume em dois. Dei metade ao meu amigo e principiei rasgando miudinho, folha por folha, a minha parte. Aí Frederico Paciência caiu inteiramente na armadilha. O rosto dele brilhou numa felicidade irritada por dois dias de trégua, e desatamos a rir. E as ruas foram sujadas pelos destroços irreconstituíveis da “História da Prostituição na Antiguidade”. Ele, inteiramente entregue, confessava, agora que estava liberto do livro, que ler certas coisas, apesar de horríveis, “dava uma sensação esquisita, Juca, a gente não pode largar.” (ANDRADE, 1967, p. 89).

A destruição do livro que interferiu na amizade dos dois personagens traz de volta a “normalidade” da relação. Foi ato simbólico da demolição das subversões, das possibilidades de contato com o proibido e, portanto, preservação da “integridade” das personagens, o que demonstra um teor moralista muito forte no discurso de Juca e de Frederico. Ambos possuíam a consciência do que sentiam, no entanto, uma espécie de bloqueio pessoal impedia-lhes de realizar os “instintos espantados”. É uma tensão interna movida pelo desejo homoerótico em conflito e não resolvido entre cada um dos sujeitos ficcionais. Em toda a narrativa, quando as pulsões sexuais são apaziguadas, um estado de calma domina o narrador.

Outro conflito presente no conto se dá a partir da percepção de personagens secundários sobre a “amizade” dos protagonistas. As “línguas de serpente”, como diz o sujeito enunciativo, não faltaram para comentar a estranheza daquela relação, o que

causou grande turbulência e agressões físicas típicas de adolescentes. O ofensor é agredido violentamente:

[...], quando a indireta do gracejo foi tão clara que era impossível não perceber o que pensavam de nós [...] um soco nas fuças o interrompeu. O sangue saltou com fúria, o rapaz avançou pra cima de mim, mas vinha como sem vontade, descontrolado, eu gélido. Outro soco lhe atingiu de novo o nariz. Ele num desespero me agarrou pelo meio do corpo, foi me dobrando, mas com os braços livres, eu malhava a cara dele, gostando do sangue me manchando as mãos. Ele gemeu um “ai” febril, quis chorar num bufido infantil de dor pavorosa. (ANDRADE, 1967, p. 89-90).

A reação defensiva de Juca ameniza os comentários sobre sua “amizade” com Frederico. Após cada um desses conflitos, a relação entre eles parece ser fortalecida, a intimidade a aumentar e a aproximação corporal a ser materializada:

O abraço ficou cotidiano em nossos bons-dias e até-logos. Agora falávamos insistentemente da nossa “amizade eterna”, projetos de nos vermos diariamente a vida inteira, juramentos de um fechar os olhos do que morresse primeiro. Comentando às claras o nosso amor de amigo, como que procurávamos nos provar que daí não podia nos vir nenhum mal, e principalmente nenhuma *realização condenada pelo mundo*. *Condenação* que aprovávamos com assanhamento. Era um jogo de cabeças unidas quando sentávamos pra estudar juntos, de mãos unidas sempre, e alguma vez mais rara, corpos enlaçados nos passeios noturnos. E foi aquele beijo que lhe dei no nariz depois, depois não, de repente no meio duma discussão rancorosa sobre se Bonaparte era gênio, eu jurando que não, ele que sim. — Besta! — Besta é você! Dei o beijo, nem sei! parecíamos estar afastados léguas um do outro nos odiando. Frederico Paciência recuou, derrubando a cadeira. O barulho facilitou nosso fragor interno, ele avançou, me abraçou com ansiedade, me beijou com amargura, me beijou na cara em cheio dolorosamente. Mas logo nos assustou a *sensação de condenados* que explodiu, nos separamos conscientes. (ANDRADE, 1967, p. 91, itálicos nossos).

Unir os corpos, algo que antes parecia tão problemático para os dois adolescentes, agora era atividade cotidiana: o abraço como contato corporal corriqueiro, os corpos enlaçados em passeios à noite, quando a escuridão não permitia que fossem vistos, as promessas de serem “amigos” para sempre, mas, sobretudo, tentando se convencer de que a amizade entre eles não poderia trazer “nenhuma realização condenada pelo mundo”. A ousadia dos personagens parece ir aumentando, na medida em que, conscientemente, eles já aprovam a tal condenação, e os corpos sutilmente se tocam saciando o desejo antes interdito: as cabeças e mãos unidas, e os beijos que, ao invés de trazer o prazer esperado, assustaram os personagens que começavam a não conseguir ter controle sobre si da mesma forma que antes.

As “cabeças unidas” também nos permitem entender a sincronia de pensamento dos “amigos”, como um entendimento recíproco de que deveriam negar o desejo homoerótico, de manter a amizade como vínculo possível de afeto entre dois rapazes, relacionamento não reprovado socialmente. As “mãos unidas” podem também dizer respeito a um acordo tácito, subentendido, sobre os limites até onde podiam chegar, como um pacto firmado de que nada mais poderia existir entre eles além desses carinhos que, na percepção de ambos, conferiam a eles a veracidade do amor que se firmava progressivamente entre ambos.

A “sensação de condenados” pode ser entendida como a consciência do desejo homoerótico, rechaçado e proibido socialmente na época, apontando para uma punição psicológica, visto que eles, por si, recuam diante do desejo que é inferiorizado socialmente. A tomada de consciência por parte deles diante da vazão do desejo, ilustrada pelos beijos trocados, faz com que se separem bruscamente. Essa era a estratégia de vetar a identidade homoerótica que os próprios personagens não aceitavam em si mesmos, movidos pela educação rígida dos papéis de gênero que fixava para os não heterossexuais os lugares da punição, da humilhação, do estigma e da dor.

As expressões “realização condenada pelo mundo” e “sensação de condenados”, dentre outras com este mesmo adjetivo, “condenado”, dizem respeito ao desejo homoerótico, condenado pela sociedade, pelos sujeitos ficcionais e pela repetição cultural reiterada neles. E se refletirmos acerca do estigma de doença, pecado, crime e imoralidade pelo qual sofriam os homens e mulheres que amavam os do mesmo sexo, pode-se entender a razão do medo (lembrar que não há somente susto no recuo no beijo, no abraço, nas mãos dadas. Há também prazer, mas a consciência das interdições do regime moral suplanta a consciência erótica ou de prazer desses personagens) dessa “realização condenada pelo mundo” e da negação do desejo homoerótico por Juca e por Frederico: a separação era o sacrifício feito para que não fossem, eventualmente, rejeitados pela família e pela sociedade. Essa foi a realidade de muitos sujeitos que tiveram de abrir mão do desejo homoerótico e viver sob máscaras de casamentos mal sucedidos, tendo a infelicidade, a solidão e/ou a insatisfação pessoal como resultado, posto que enfrentar os valores e códigos rigidamente repetidos no cotidiano seria um projeto, à época, impossível de ser realizado.

Talvez, por conta dessas condenações, o desejo homoerótico nesse conto não é mencionado diretamente, e sim associado ao mal. Além dos termos já conhecidos, como sodomita, pederasta, uranista, o termo homossexual já se tornara corrente na nossa

sociedade desde os anos 30, no entanto, sempre que Juca se refere ao desejo homoerótico, o faz a evidenciar uma perspectiva maniqueísta: “Comentando às claras o nosso amor de amigo, como que procurávamos nos provar que daí não podia nos vir nenhum *mal*.” (ANDRADE, 1967, p. 91); “fiz *mal*, posso fazer *mal* a ele [...]” (Ibid., p. 87); “[...] corrigia com brutalidade o *caminho do mal* e perseverávamos deslumbradamente fiéis à amizade.” (Ibid., p. 92, todos os itálicos desses trechos são nossos).

No capítulo anterior, estabelecemos relação entre o homoerotismo e o mal. Ressaltamos que essa concepção, oriunda da tradição judaico-cristã, vê o sexo em uma perspectiva maniqueísta, assim como está discursivamente posto no conto de João do Rio [1910], quando a personagem Elisa é vista como um ser diabólico. Em “Frederico Paciência”, o desejo homoerótico é concebido como um mal que deve ser evitado, interditado. Os fragmentos transcritos no fim do parágrafo acima apresentam essa ideia. No último, especificamente, fica clara a noção de que “o caminho do mal” é a concretização da relação sexual que deveria ser evitada, mantendo-se a amizade como único vínculo possível entre os personagens do mesmo sexo.

Foucault (1984) afirma que desde a Antiguidade Clássica se cultivou, entre os ocidentais, a noção de que os prazeres devem ser controlados, de que os indivíduos devem dominar seus desejos, e que devem ser capazes de vencê-los. A temperança, conhecida das doutrinas cristãs, na Grécia, era chamada de *enkrateia*, e dizia respeito a “uma forma ativa de domínio de si que permite resistir ou lutar e garantir sua dominação no terreno dos desejos e dos prazeres.” (FOUCAULT, 1984, p. 61). Em consequência, criou-se uma série de virtudes que podiam ser adquiridas caso fosse exercido esse domínio de si. Foucault (1984) também afirma que essa não era tarefa fácil e, por isso, dominar a si era uma atividade psíquica comparada a uma guerra travada dentro dos próprios indivíduos, os quais deveriam vencer as “forças selvagens” de seus desejos.

Parece-nos que essa reflexão é útil para compreender os personagens do conto em questão, pois esse conflito entre viver e não viver o desejo homoerótico se fez e se faz presente no interior dos sujeitos cuja sexualidade não é uma repetição da norma heterossexual como um todo. No caso de Juca e Frederico, cada vez mais conscientes da vontade de fazer valer o desejo homoerótico, deveriam policiar-se de maneira mais contundente e, talvez por isso, foram se afastando aos poucos um do outro, percurso traçado em razão do não sentir afeto pelo “amigo”, mas para evitar o estigma e a

discriminação moral, social e religiosa, conforme o pensamento, o sentimento e as práticas socioculturais da época.

Além do susto causado pelo beijo que os obrigou a “tomar mais cuidado”²⁷, outras razões para a separação podem ser apontadas: a primeira, foi a formatura que os afastou dos encontros colegiais dia-a-dia: “Com a formatura do ginásio descobrimos afinal um pretexto para iniciar a desagregação muito negada, e mesmo agora impensada, da nossa amizade.” (ANDRADE, 1967, p. 93); a segunda, diz respeito aos interesses dos dois amigos começavam a mudar. Frederico priorizava os estudos: “De-noite não nos encontrávamos mais, ele estudando.” (Ibid., p. 94); e a terceira razão foi o envolvimento de Juca com moças, fato relevante para a análise aqui proposta:

E havia a Rose aparecendo no horizonte, muito indecisa ainda. Se pouco menos de um ano antes, conhecêramos juntos para quem nos servia a mulher, só agora, nos dezesseis anos, é que a vida sexual se impusera entre meus hábitos. Frederico Paciência parecia não sentir o mesmo orgulho de demonstração e nem sempre queria me acompanhar. Às vezes me seguia numa contrariedade sensível. O que me levava ao despeito de não o convidar mais e a existir um assunto importantíssimo pra ambos, mas pra ambos de importância e preocupações opostas. A castidade serena de meu amigo, eu continuava classificando de “infâncias”. (ANDRADE, 1967, p. 93).

Pelo que aponta o narrador ao rememorar a fase da adolescência – momento natural de processo de descoberta do mundo e dos prazeres – foi com o amigo, Frederico Paciência, que aprendeu “para quem servia a mulher”. No conto essa passagem é compreendida no sentido do papel da mulher na relação sexual, em uma concepção machista, haja vista estar implícita a ideia da mulher como mero objeto de prazer. O enunciado gera a incerteza sobre essa experiência de “conhecer juntos para quem servia a mulher”: os personagens teriam experienciado juntos a relação sexual com alguma mulher (era e é comum jovens, sozinhos ou em grupo, buscarem ter o primeiro contato sexual com mulheres profissionais do sexo)? Seria essa frase apenas uma referência a algo aprendido em um conteúdo escolar (pouco provável, uma vez que o colégio de Padres mantinha um controle rígido do contato dos alunos com assuntos de ordem proibida)? Ou, nos passeios noturnos, quando saíam com os corpos enlaçados pelas ruas de São Paulo, os dois amigos teriam experimentado o intercuro anal, daí a

²⁷ Expressão adaptada por nós da fala de um dos personagens: “— Precisamos tomar mais cuidado. Quem falou isso? Não sei se fui eu se foi ele, a frase que jorrou de nós.” (ANDRADE, 1967, p. 92).

analogia, se possível, à função sexual da parte do corpo e a sua semelhança com a função da genitália da mulher (orifício para a penetração)?

Para essas questões que se colocam não se tem resposta no próprio texto. São divagações do pesquisador, mas postas aqui como possibilidades de leitura diante da fala do narrador. Voltando às razões da crescente separação dos amigos, os namoros e bailes começavam a fazer parte da vida de Juca, o que não era recíproco com Frederico, que, na verdade, parecia estar descontente com as novas companhias (Rose) do melhor amigo e com a vida que este vinha levando.

Em boa parte da narrativa, a moral do amigo é estimada e destacada por Juca e isso era, inclusive, um dos motivos de sua admiração exacerbada por ele, em quem via honestidade e “infâncias”, termo que se repete ao longo do conto e cujo sentido, nessa obra, parece estar associado a imaturidade e ingenuidade, mas não em uma acepção negativa, antes como um sentimento de pureza e castidade de um ser que não vê nem quer o mal de outrem. Todavia, como se pode notar pelo trecho, essas qualidades de Frederico a essa altura não são mais percebidas pelo outro de maneira tão positiva, na verdade, são rechaçadas e toda aquela aura de “perfeição” e “pureza”, antes adorada e invejada, passa, agora, a ser rejeitada:

Se no começo invejei a beleza física, a simpatia, a perfeição espiritual normalíssima de Frederico Paciência, e até agora sinto saudades de tudo isso, é certo que essa inveja abandonou muito cedo qualquer aspiração de ser exatamente igual ao meu amigo [...] saibam me lá por que! Não desejava mais ser um Frederico Paciência! (ANDRADE, 1967, p. 95).

O narrador personagem, à medida que admite o não interesse sobre o aspecto antes pueril e bonito do amigo, demonstra uma espécie de alívio, porque os laços com ele iam, paulatinamente, se desfazendo. No decorrer do conto, é como se, apesar de parecer intenso o desejo homoerótico dos personagens, ambos ficam esperando com paciência a revelação dos sentimentos em relação àquela amizade até então alimentada. Com o tempo, fica claro que o medo do homoerotismo vence essa batalha interior dos sujeitos ficcionais e a censura é o que prevalece, então, na forma de uma amizade vigiada.

Quando esses fatores intervêm para o afastamento dos amigos, o pai de Frederico falece e esse evento triste reaproxima os dois personagens: “Me devotei com sinceridade. Nascera em mim uma experiência, uma... sim, uma paternidade crítica em que as primeiras expectativas de Frederico Paciência puderam se apoiar em mim sem

reservas.” (Ibid., p. 96). Assim como em “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, o sentimento de paternidade que se traduz através do cuidado, da proteção, e da atenção oferecidas de um para com o outro é forte indício da relação (homo)afetiva entre os dois. No conto em questão, esse sentimento nasce em Juca com a morte do pai do amigo e com a necessidade de um ombro amigo, como forma de consolo, mas também como compensação breve e imediata pelo objeto de amor perdido.

O luto de Frederico foi uma oportunidade para que os sentimentos entre eles retomassem fôlego, ainda que curto, pois em breve o órfão partiria para o Rio de Janeiro. Os dias que antecederam a partida foram de intenso sofrimento para o narrador-protagonista:

Não saíamos da casa dele, com vergonha de mostrar a um público sem nuanças, a impaciência das nossas carícias. Mudos, muitas vezes abraçados, cabeças unidas, naquele sofá trazido da sala de visitas, que ficara ali. [...] E a única vez em que, talvez esquecido, Frederico Paciência se atirou sobre a cama porque o sono estava chegando, fiquei hirto, excessivamente petrificado, olhando o chão com tão desesperada fixidez, que ele percebeu. Ou não percebeu e a mesma lembrança feroz o massacrava. Foi levantando disfarçado. E de repente, quase gritando, é que falou: — Mas Juca, o que você tem? Eu tinha os olhos cheios de lágrimas. Ele sentou e ficamos assim sem falar mais. E era assim que ficávamos aquelas horas exageradamente brevíssimas de adeus. (ANDRADE, 1967, p. 98).

O silêncio era a linguagem através da qual os amigos entendiam o sofrimento um do outro, além de ser um resultado do medo, demonstrando a interdição que os impedia de expressar os verdadeiros sentimentos, de falar desse “amor que não ousa[va] dizer o nome”, de romper com a prisão moral em que se encontravam e de, pelo menos, confessar um ao outro esse amor secreto, velado nas palavras, mas denunciado pelas atitudes.

Do olhar fixo de Juca para o chão infere-se que pensava em algo. Julgamos ter sido a lembrança da amizade e da união com Frederico, dos bons momentos de cabeças e mãos unidas, de corpos enlaçados. De alguma forma, a dor que os afligia havia de escapar, e as lágrimas nos olhos do narrador são a expressão dessa dor e desse amor ao qual não foi dada voz. Vale ressaltar também, na primeira linha desse trecho, a presença constante do medo da vergonha social de serem julgados por um “público sem nuanças” que representa, numa instância maior, a sociedade heterossexista e preconceituosa.

Essas expressões de dor e de saudade precoce de Juca se repetem até a despedida definitiva do amigo:

E toda noite era aquilo: a boca rindo, os olhos cheios de lágrimas. Sucedeu até que depois de deixado, eu batesse de novo à porta, fosse correndo alcançar Frederico Paciência, e o acompanhasse à casa dele outra vez. E agora íamos abraçados, *num desespero infame de confessar descaradamente ao universo o que nunca existira entre nós dois*. (ANDRADE, 1967, p. 98, itálicos nossos).

Na agonia do sofrimento, a vontade de ficarem unidos era tamanha que passavam muito tempo caminhando, cada um com destino à casa do outro, na ânsia de não se separarem. Nas últimas linhas do fragmento, fica evidente a ideia do homoerotismo negado. No início do mesmo trecho, pode-se perceber uma contradição entre as expressões “boca sorrindo” e “olhos cheios de lágrimas”, que denuncia a confusão de sentimentos de alegria por estar com o amigo e de tristeza pela separação. Esse aspecto se repete no desfecho do conto, no momento da despedida, quando Frederico está a embarcar no trem: “O sorriso famoso que quer sorrir mas está chorando, chorando muito, tudo o que a vida não chorou.” (Ibid., p. 99). Nessa outra passagem, o paradoxo se encontra na configuração de um sorriso que chora um pranto contido pelo descontentamento da não realização de um amor que, nas palavras de Barcellos (2006, p. 147), ao comentar essa narrativa, “poderia ter sido, mas não foi”, afirmação que estabelece relação dialógica com muitos poemas de Manuel Bandeira, que foi amigo de Mário de Andrade, nos quais podemos ler a perspectiva pessimista diante da “vida inteira que podia ter sido e que não foi”.²⁸

Esse sorriso contraditório de olhos marejados que traz em si mais dor do que alegria é semelhante ao de Quintanilha, personagem de “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, cujo riso — vale a pena lembrar — “trazia alguma coisa parecida com lágrimas: era, nos olhos, uma ternura úmida.” (ASSIS, 2001, p. 66). Em diversos aspectos, essas duas narrativas possuem semelhanças, mas deixaremos para outro momento de nossa discussão essas nuances, quando reunirmos de maneira sistemática as marcas comuns entre as narrativas que compõem o corpus desta pesquisa.

O último sentimento que impregna o discurso do narrador é o de alívio pelo afastamento do amigo, pela distância que os separava e, por isso, impedia qualquer concretização do desejo que os impulsionava um para o outro. A mudança de Frederico para o Rio de Janeiro foi a solução para Juca que não queria enfrentar o próprio desejo

²⁸ Segundo verso do poema “Pneumotórax”, e que também está presente no poema “Antologia”. Cf. BANDEIRA, Manuel. *Bandeira de bolso: uma antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 73 e 144.

homoerótico, mas reprimi-lo ainda mais, mantê-lo no passado, assim como a lembrança de Frederico Paciência. Acerca da distância que separa esses “amantes” marginalizados, Del Priore (2006, p. 297) comenta: “A distância geográfica porá um fim na relação, permitindo ao autor expressar, em um dos personagens, o alívio diante da possibilidade de ter de se assumir como homossexual. Alívio de muitos que se viam constrangidos por seu meio familiar e social.”

A configuração dos dois personagens não foi baseada na imagem estereotipada de homens efeminados, tão pouco de sujeito doente e patético, geralmente inferiorizados; pelo contrário, a masculinidade é marca evidente na constituição deles, porém, como comenta Green (2000, p. 288), “deixa o leitor com a impressão de que é muito melhor reprimir os sentimentos eróticos homossexuais do que expressá-los abertamente”.

A negação do desejo sugere, de fato, essa afirmação do historiador. A maior proibição do desejo homoerótico, em “Frederico Paciência”, parte dos sujeitos ficcionais que o vivem, mas se policiam para não permitir que escape e se concretize esse desejo. Mais uma vez, a amizade masculina se torna uma estratégia de narrativa literária para trazer à tona o desejo homoerótico. O domínio de si, como o descreveu Foucault (1984), tão enfatizado durante a história da humanidade, parece se concretizar nos personagens desse conto que problematizam, do real para o textual e vice-versa, o medo da reprovação, a não aceitação de si, porque diferente dos demais, e a separação única como solução para que o desejo homoerótico permaneça oculto, em silêncio e secreto no âmago desses seres de papel.

A ideia do domínio de si, e mais especificamente da negação do desejo homoerótico por parte de Juca e Frederico pode ser lida também através de uma palavra-chave repetida obsessivamente no conto: paciência. No desenvolver da análise, apresentamos a contagem do nome Frederico (57 vezes) ao longo da narrativa, porém o sobrenome dele se repete sessenta e duas vezes, sem contar com título e nesse sentido, podemos ler a palavra ‘paciência’ como resignação, como a conformidade com as normas da sociedade patriarcal, como a perseverança de resistir aos impulsos que os unem. Paciência, aqui, parece ser a capacidade de os personagens negarem os desejos, e, por que não, como consequência dessa negação, a felicidade impedida, amedrontada em nome dos dogmas da moral e da religião.

Dor, homoerotismo e “cura” em “A Moralista”

A repressão do homoerotismo no final da primeira metade do século XX foi, em grande parte, responsabilidade da atuação médica que, de diferentes maneiras, julgou negativamente e diagnosticou como doentio o comportamento de “homossexuais”. Como afirmamos anteriormente, a partir dos 1930 tornou-se constante a intervenção de profissionais da saúde no comportamento de indivíduos que eram internados para que fossem “curados da doença que possuíam”. Os sintomas mais comuns para os homens eram: exibir comportamento efeminado (andar rebolando, falar fino e delicadamente, gesticular de maneira lasciva e feminina), vestir-se de maneira inadequada (usar atavios, exagerando em cores de roupas e maquiagens), ser encontrado em locais suspeitos de práticas sexuais entre indivíduos do mesmo sexo (praças, ruas escuras, aglomeração em mictórios, dentre outros).

Green (2000) afirma que a primeira estratégia para o controle médico sobre a “homossexualidade” no Brasil foi confinar e observar os sujeitos “doentes” em hospitais e clínicas, descrever-lhes a altura, o peso, a cor da pele, tamanho dos membros do corpo, incluindo o pênis, dentre outros, no intuito de sustentar a tese de que os “pederastas” possuíam características fisiológicas em comum e diferentes dos “normais”. Foram muitos os diagnósticos das causas da “inversão” e de sua cura, as quais iam da psiquiatria e da psicanálise à endocrinologia, talvez, a mais aceita do Brasil, segundo Green (2000), cuja noção baseava-se na ideia de que o desejo de relacionar-se sexualmente com outra pessoa do mesmo sexo era fruto de um distúrbio hormonal.

“Tratamentos” como aplicação de eletrochoques, transplante de testículos, cauterização do clitóris, insulino-terapia (aplicação de insulina que levava o paciente ao coma), convulsoterapia (injeção de medicamentos para provocar ataques epiléticos), procuravam modificar o comportamento de homens e mulheres que apresentavam sexualidades diferentes do padrão estabelecido. Contudo, como analisa Green (2000, p. 232), “a intenção parecia antes ser disciplinar do que curar”. Disciplinar, exatamente, porque poucas vezes o indivíduo admitia não sentir mais atração pelo outro do mesmo sexo após os tratamentos.

Embora essas práticas de tortura fossem justificadas pelo discurso “científico”, estavam fortemente impregnadas pelo moralismo. Herdou-se da filosofia judaico-cristã a condenação para as relações sexuais que não possuíam como fim primeiro a

procriação e, assim, formou-se um código de conduta implícito e universal no Ocidente de que o homoerotismo ofendia a família e os “bons costumes” (Cf. NAPHY, 2004; FOUCAULT, 1984).

Nesse sentido, Foucault (1984, p. 26) define a “moral” como “um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas, etc.” Além desse conjunto de regras, segundo ele, a moral é determinada pelas medidas através das quais se conduz um indivíduo a ser um “sujeito moral”. A principal delas, na opinião do filósofo francês, é a disciplina de si, quando o modo de sujeição é internalizado pelo indivíduo de maneira que os conjuntos de regras passam a constituir o próprio sujeito: “transformar a si mesmo em sujeito moral de sua conduta” (Ibid., p.28), ou seja, conhecedor dos “limites impostos” e capaz de dominar a si mesmo e moldar a própria conduta de acordo com esses mesmos “limites”. Por fim, para adentrarmos na exploração da narrativa, Foucault (1984) é enfático quando afirma que a construção desse “sujeito moral” se dá através de um longo processo de aprendizagem, de memorização, de “assimilação de um conjunto de preceitos” e através de um “controle regular de conduta” (Ibid., p. 28), daí aplicarem-se castigos, conselhos, instruções para que a austeridade moral seja alcançada.

“A Moralista”, da escritora paulistana Dinah Silveira de Queirós, publicado em 1957, relaciona a disciplina, a religião e o homoerotismo na construção da estória. O aspecto religioso permeia muitas obras da escritora de romances, contos e crônicas que foi a segunda mulher a ocupar uma cadeira da Academia Brasileira de Letras e se definiu, quase ao fim de sua carreira, “uma escritora católica.”²⁹

O conto é narrado por uma personagem secundária (narrador testemunha), portanto com foco narrativo em terceira pessoa, moradora do lugarejo fictício chamado Laterra, pequena cidade onde vivem famílias nucleares tradicionais. Em uma delas, na casa de onde fala a narradora testemunha, encontra-se a Moralista, mulher que dava conselhos e abençoava a todos que a procurassem: “Se me falam em virtude, em moralidade ou imoralidade, em condutas, enfim, em tudo que se relacione com o bem e o mal, eu vejo Mamãe em minha idéia.” (QUEIRÓS, 2007, p. 91).

²⁹ Informação coletada do discurso de posse de Dinah Silveira de Queirós disponível no site da Academia Brasileira de Letras:
Cf.: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=459&sid=131>>. Acesso em 13 de agosto de 2011, às 23h27min.

De início, pelo título do conto e da passagem transcrita, percebemos a perspectiva, de fato, moralista, da qual a narrativa parte para se desenvolver. Retomando as considerações de Foucault (1984) sobre a moral, compreendemos a dimensão ideológica que marca a narrativa que discutimos neste fim de terceiro capítulo. Pelo título e nome da protagonista, “Moralista”, já se constrói uma visão do aspecto repressor que se instaura nesse texto. O sufixo ‘-ista’ acrescenta à palavra, segundo o Houaiss (2004), o sentido de “seguidor” ou de “profissão, ocupação”. Estabelecendo relação entre essa descrição e o emprego do termo no conto, vemos que “moralista” vai dizer respeito não apenas àquele que segue os preceitos da moral, mas também aquele que eleva sobre os demais os valores morais e torna essa filosofia uma prática, como uma profissão do indivíduo capaz de ‘moralizar’, de instruir e de disciplinar, assim como percebemos muito bem representado na personagem de Queirós (2007).

O leitor está posto diante de uma narrativa curta, cujo espaço ficcional é uma típica cidade pequena e interiorana, pacata e que cultiva, no imaginário coletivo de seus moradores, crenças populares. Nesse pequeno ambiente “urbano”, se impregnam, na protagonista, valores tradicionais da moral e da religião da época, como se ela representasse um exemplo das virtudes cristãs. Não obstante, sua imagem é construída para reiterar estereótipos que refletissem essa imagem da cristã exemplar:

[...] vinha jantar como se fosse a um baile, com seus vestidos alegres, frouxos, decotados, tão perfumada que os objetos a seu redor criavam uma pequena atmosfera própria, eram mais leves e delicados. Ela não se pintava nunca, mas não sei como fazia para ficar com aquela lisura de louça lavada. Nela, até a transpiração era como vidraça molhada: escorregadia, mas não suja. Diante daquela pulcritude minha face era uma miserável e movimentada topografia, onde eu explorava furiosamente, e em gozo físico, pequenos subterrâneos nos poros escuros e profundos, ou vulcõezinhos que estalavam entre as unhas, para meu prazer. (QUEIRÓS, 2007, p. 91).

A primeira característica que pode ser analisada é a beleza da personagem que, por onde passa, atrai a atenção das pessoas e torna agradáveis os locais por onde se locomove, em razão de sua elegância e de sua “santidade”. Em sua aparência, o mais relevante, segundo a filha, era a pele, lisa e brilhante, tão bela que, diante dela, a pele da narradora adolescente era como um terreno acidentado, repleta de acnes as quais eram masoquistamente espremidas. Nenhuma personagem desse conto é nomeada, todas são identificados pelas funções familiares e sociais: mãe, pai, filha, vizinho, padre etc.

A imagem da personagem se assemelha às esculturas de santas com a tez alva, brilhante e firme como porcelana: “Ela ia para a reza da noite de véu de renda, tão cheirosa e lisinha de pele, tão pura de rosto, que todos diziam que parecia e era, mesmo, uma verdadeira santa.” (QUEIRÓS, 2007, p. 93).

Não só a imagem, mas as atitudes também reforçam essa ideia:

Se alguém ia fazer um negócio, lá aparecia em casa para tomar conselhos. Nessas ocasiões Mamãe, que era loura e pequenina, parecia que ficava maior, toda dura, de cabecinha levantada e dedo gordinho, em riste. Consultavam Mamãe a respeito de política, dos casamentos. Como tudo que dizia era sensato, dava certo, *começaram a mandar-lhe também pessoas transviadas*. Uma vez, certa senhora rica lhe trouxe o filho, que era um beberrão incorrigível. Lembro-me de que Mamãe disse coisas belíssimas, a respeito da realidade do Demônio, do lado da Besta, e do lado do Anjo. E não apenas ela explicou a miséria em que o moço afundava, mas o castigo também com palavras tremendas. Seu dedinho gordo se levantava, ameaçador, e toda ela tremia de justa cólera, porém sua voz não subia do tom natural. O moço e a senhora choravam juntos. (QUEIRÓS, 2007, p. 92, *itálicos nossos*).

A Moralista era conselheira, consoladora dos sofredores e repressora dos hábitos que viessem a estar fora do padrão entendido como correto para a moral e a religião professadas e defendidas. A postura da personagem (cabeça levantada, dedo indicador esticado como alguém em posição de desafiar ou de recomendar algo) evidencia a superioridade dela em relação aos demais sujeitos ficcionais, além de lembrar a figura típica de indivíduos religiosos, como os profetas bíblicos, as pessoas beatificadas que, segundo o imaginário regional, eram respeitadas pelo povo e ditavam as maneiras corretas de agir e se comportar. No fragmento, o exemplo do jovem alcoólatra evidencia o poder de comoção que ela provocava, modificando o comportamento de quem a ouvia.

As pessoas do lugarejo a temiam e criam na santidade da personagem, de maneira que levavam a ela seus problemas para que eles fossem devidamente encaminhados. Logo, a personagem ganha status de santa e passa a “puxar o terço”, a fazer homenagens e abençoar aniversariantes. Fundou-se, então, o “Círculo dos Pais de Laterra” onde podiam ouvi-la falar: “Vinha gente de longe, para ouvir Mamãe falar. Diziam todos que ela fazia um bem enorme às almas, que a doçura das suas palavras confortava quem estivesse sofrendo. Várias pessoas foram por ela convertidas.” (QUEIRÓS, 2007, p. 94). Assim, fica claro que a base para a construção dos conflitos da narrativa parte de um reflexo de estereótipos cristalizados no senso comum: mulher

de boa índole, caridosa e cujos conselhos são como ordens proféticas para a vida dos outros.

Todos acreditavam na Moralista, exceto a filha:

Mentira: uma santa não daria aquelas risadinhas, uma santa não se divertia, assim. O divertimento é uma espécie de injúria aos infelizes, e é por isso que Mamãe só ria e se divertia quando estávamos sós.[...] Penso que meu Pai acreditava, mais do que ninguém, nela. Mas eu não podia pensar que minha Mãe fosse um ser predestinado, vindo ao mundo só para fazer o bem. Via tão claramente o seu modo de representar, que até sentia vergonha. (QUEIRÓS, 2007, p. 93 e 94).

A descrença na imagem de virtuosa e de santa imputada à mãe justificava-se pela visão que a filha tinha sobre os sorrisos da progenitora. Nesse sentido, a postura da filha traz à tona a visão medieval de que o riso era uma atitude pecaminosa, com base na passagem bíblica de Tiago 4:8-10: “Purificai as mãos, pecadores; e vós que sois de ânimo dobre, limpai o coração. Afligi-vos, lamentai e chorai. Converta-se o vosso riso em pranto, e a vossa alegria, em tristeza. Humilhai-vos na presença do Senhor, e ele vos exaltará.” A concepção da narradora parece ser tão conservadora quanto a postura da mãe em relação aos fieis que a procuravam.

Todavia, o que, com efeito, nos interessa nessa narrativa é o surgimento de outra personagem. O enredo do conto desvela mais detalhes sobre a vida da Moralista e de seu poder de correção, quando foi enviado a ela mais um caso de “pessoa transviada”:

— Hoje me trouxeram um caso difícil... Um rapaz viciado. Você vai empregá-lo. Seja tudo pelo amor de Deus. Ele me veio pedir auxílio... e eu tenho que ajudar. O pobre chorou tanto, implorou... contando a sua miséria. É um desgraçado! [...] Sabe que os médicos de Santo Antônio não deram nenhum jeito? Quero que você me ajude. Acho que ele deve trabalhar... aqui. Não é sacrifício para você, porque ele diz que quer trabalhar para nós, já que dinheiro eu não aceito mesmo, porque só faço caridade! (QUEIRÓS, 2007, p. 93 e 94).

Essa personagem masculina passa a ser o foco das atenções desse curto conto. Um primeiro aspecto a ser percebido nele é a verbalização do sentimento de infelicidade que o domina. Até então a ideia da presença da homossexualidade no tema do texto não está clara. A fala da Moralista diz “um rapaz viciado”, “desgraçado” e que, descontente consigo mesmo, descontente com seu “vício”, a procurou no intuito de ser “curado”. Há também o fato desse mesmo sujeito ficcional já possuir um histórico de tentativas de “cura do vício”, uma vez que “os médicos de Santo Antônio não deram nenhum jeito”.

É então que o “problema” do rapaz começa a ser verbalizado pela narradora: “parecia uma moça bonita. Era corado, tinha uns olhos pretos, pestanudos, andava sem fazer barulho. Sabia versos de cor, e às vezes os recitava baixinho, limpando o balcão.” (QUEIRÓS, 2007, p. 95). O fato de “parecer uma moça bonita” era o “vício”, a “doença”, o “motivo” de o jovem estar em Laterra para ser disciplinado pela Moralista. Nesse aspecto, lembremos, por exemplo, as considerações de Green (2000) sobre a ineficácia dos tratamentos médicos em meados do século XX para conter o comportamento efeminado e as práticas “homossexuais”, uma vez que os casos eram muitas vezes reincidentes e os indivíduos não deixavam de lado a “sodomia”. Sendo a prática homoerótica, naquela época, considerada um vício, daí na fala da protagonista “um rapaz viciado” (QUEIRÓS, 2007, p. 94), as intervenções médicas eram realizadas, sem sucesso, por isso a referência da personagem aos médicos que “não deram nenhum jeito”.

Ainda conforme Green (2000), além de muitos homens terem sido detidos por policiais e conseqüentemente internados em hospitais e clínicas psiquiátricas ou mesmo levados à força pelas famílias, alguns deles, por conta própria – tão perturbados que estavam pela rejeição, pelo medo da discriminação social, pela educação que internalizara de maneira muito forte a ideia de que o homoerotismo era pecaminoso, doentio e imoral – buscavam auxílio médico, na crença de que sofriam de um mal que precisava ser mudado.

Dessa mesma forma, podemos supor, pelas poucas referências que o conto oferece, que a estória dessa personagem sem nome do conto de Queirós se assemelha a desses sujeitos relatados por Green (2000). Assim como eles, tomado pela insatisfação com o próprio sentimento e comportamento, a personagem recorreu à ajuda da Moralista. Todavia, o descontentamento não se dava apenas na direção de si, mas muito mais, na reação que os outros esboçavam diante dos trejeitos dele, como iremos discutir mais à frente.

Mais uma vez, o estereótipo efeminado é uma marca na configuração de uma personagem homoerótica. A comparação e a referência com o feminino foi uma estratégia recorrente nos contos que discutimos e em outras narrativas: Bembem, em “Menino do Gouveia” (1914); Bianchi, em “A Grande atração” (1967); Aleixo, em *Bom-Crioulo* (2002). Nessa mesma lógica, embora com uma personagem mulher sendo construída com traços masculinizados, tem-se Elisa, em “História de gente alegre”.

Sendo Laterra um local pequeno, a notícia do novo morador se espalhou rápido, gerando comentários: “Quando o souberam empregado de meu Pai — foram avisá-lo: — Isso não é gente para trabalhar em casa de respeito!” (QUEIRÓS, 2007, p. 95). Mesmo assim, o objetivo era discipliná-lo e tirá-lo daquele comportamento recorrente de efeminação, bem como fazê-lo circular nos espaços sociais sem a discriminação reservada aos que aderissem às práticas sexuais e de gênero não codificadas. O preconceito e o rechaço partem de uma perspectiva moralista: o homem homoeroticamente orientado ou que nem deseja ter relações afetivo-sexuais com outro do mesmo sexo, mas possui trejeitos efeminados não ocupa espaço na sociedade, sua presença não é tolerada porque é imoral e desrespeitosa, é uma ofensa aos “bons costumes”. Assim, o preconceito é materializado nessa narrativa desnudando a discriminação que possivelmente sofriam sujeitos homoeróticos na década de 1950, como até nesse início de segunda década do século XXI é costumeiro verificar.

O processo de mudança de seu comportamento não era fácil:

O novo empregado começou o serviço com convicção, mas tinha crises de angústia. Em certas noites não vinha jantar conosco, como ficara combinado. E aparecia mais tarde, os olhos vermelhos. Muitas vezes, Mamãe se trancava com ele na sala, e a sua voz de tom igual, feria, era de repreensão. Ela o censurava, também, na frente de meu Pai, e de mim mesma, porém sorrindo de bondade: — Tire a mão da cintura. Você já parece uma moça, e assim, então... Mas sabia dizer a palavra que ele desejaria, decerto, ouvir: — Não há ninguém melhor do que você, nesta terra! Por que é que tem medo dos outros? Erga a cabeça... Vamos! (QUEIRÓS, 2007, p. 95).

A convivência entre ele e os familiares da Moralista era dificultosa, ainda mais porque sabia que aquele era um espaço de censura e de reprovação de seu comportamento. As marcas do sofrimento da personagem são: a angústia era tanta que não possuía sequer vontade de se alimentar; a vergonha dos outros o fazia esconder-se ou evitar aparecer frequentemente; o choro derramado, daí os olhos vermelhos, pela dor sentida. Nesse aspecto, podem-se perceber duas visões sobre a dor que sente o indivíduo que exerce a sexualidade excêntrica: por um lado, a voz narrante tenta convencer o leitor de que o sofrimento é causado pelo próprio indivíduo, uma vez que é o desejo homoerótico que causa essa aflição. Por outro, fica clara a ideia de que o sofrimento não decorre do homoerotismo, mas do preconceito que ele sofre, do desrespeito pela diferença, a dor de não ser aceito, de não ser amado, o que “gerava” nos sujeitos homoeroticamente orientados muita tristeza.

As falas imperativas de correção não deixavam passar o menor gesto. Como no trecho está dito, a postura das mãos na cintura é, na visão geral da sociedade, uma atitude típica de mulheres, portanto, não pode ser realizada por homens. Da mesma forma, são tantas outras que ordenam no intuito de padronizar muito bem o binarismo heterossexual: “feche as pernas!” [para as mulheres], “não chore! Homem não chora!”, “enfrente isso como um homem!”, “fale direito, engrosse a voz!” etc. Interessante notar que ao mesmo tempo em que o repreendia, a Moralista enaltece-lhe as qualidades como que para elevar sua auto-estima já bastante fragilizada.

Aos poucos, a mudança operada nele foi sendo cada dia mais visível, pelo menos aparentemente:

E o moço passou muito tempo sem falhar nos jantares. Nas horas vagas fazia coisas bonitas para Mamãe. Pintou-lhe um leque e fez um vaso em forma de cisne, com papéis velhos molhados, e uma mistura de cola e nem sei mais o quê. Ficou meu amigo. Sabia de modas, como ninguém. Dava opinião sobre os meus vestidos. À hora da reza, ele, que era tão humilhado, de olhar batido, já vinha perto de Mamãe, de terço na mão. Se chegavam visitas, quando estava conosco, ele não se retirava depressa como fazia antes. E ficava num canto, olhando tranqüilo, com simpatia. Pouco a pouco eu assistia, também, à sua modificação. Menos tímido, ele ficara menos afeminado. Seus gestos já eram confiantes, suas atitudes menos ridículas. Mamãe, que policiava muito seu modo de conversar, já se esquecia de que ele era um estranho. [...] Parece que não o doutrinava, não era preciso mais. (QUEIRÓS, 2007, p. 95-96).

A mudança vai, paulatinamente, ocorrendo: “ficara menos efeminado”; “atitudes menos ridículas”, “gestos confiantes”. E essa modificação é filtrada positivamente pela voz narrante, uma que vez não só os trejeitos efeminados foram cessando, a reclusão não era mais frequente, o jovem já participava dos rituais religiosos, aparecendo em público, a falta de apetite cessara e os olhos antes vermelhos por noites de choro e de sono perdido já não apresentavam mais aquela coloração. A convivência maior e a consequente presença dele nos espaços da família revelava que, embora fosse possível conter determinados comportamentos efeminados, as atitudes da personagem não escapam de uma construção tipificada do sujeito homoerótico, uma vez que estereótipo efeminado se reflete não só no comportamento, mas os interesses e habilidades também eram uma forma de demonstrar que até nos menores detalhes, aquela personagem possuía sua singularidade, vez que a narradora procura enfatizar os gostos do rapaz de maneira irônica ou mesmo pouco convencional para os rapazes da época ou para o

universo masculino regido por forte empatia machista: entendia de moda, fabricava peças de artesanato.

Mesmo na casa da mulher mais admirada e respeitada de Laterra, a presença do jovem incomodava os moradores do lugarejo. Devido ao forte preconceito, havia um mal-estar entre a população pela presença do “jovem viciado”. Porém, no intuito de livrá-lo do “mal” que o atingia, a Moralista relevava os comentários dos demais moradores. Com a convivência, o rapaz passou a ajudar a Moralista em tudo, a adorá-la como a um ser superior e milagreiro:

Viam-na passar depressa, o andar firme, um tanto duro, e ele, o moço, atrás, carregando seus embrulhos, ou ao lado levando sua sombrinha, aberta com unção, como se fora um pálio. Um franco mal-estar dominava a cidade. Até que num domingo, quando Mamãe falou sobre a felicidade conjugal, sobre os deveres do casamento, algumas cabeças se voltaram quase imperceptivelmente para o rapaz, mas ainda assim eu notei a malícia. (QUEIRÓS, 2007, p. 96).

Os comentários dos moradores também refletem um estereótipo: o perfil típico de lugarejos onde a maioria da população especula sobre a vida do próximo, divulgando informações de verdade duvidosa, isto é, a famosa fofoca que, pelo senso comum, parece ser mais intensa em cidades muito pequenas. Esse aspecto sobre a “língua” fofoqueira dos moradores de Laterra é abordada no conto em outros momentos: em um deles emergiu quando da chegada do jovem rapaz “viciado” à casa da Moralista; outra fofoca foi referente ao comportamento da senhora Moralista que começara a ser apelidada de “padra” (feminino de padre, no conto), o que a ofendeu: “— Já estão me chamando de ‘padra’... Imagine! [...] — Eu não gosto disso. [...] Se continuarem com essas histórias, eu nunca mais puxo o terço”. (Ibid., p. 93).

No fragmento anterior a estes, fica clara a ideia de que havia um julgamento difamatório da relação da Moralista e seu jovem em processo de moralização por parte da população de Laterra. A disciplina resultante do conselho, do cuidado e do consolo dado pela Moralista acabou desenvolvendo tamanha admiração do moço efeminado por ela que as pessoas já pensavam existir um vínculo afetivo-sexual entre eles.

Diante dos comentários maldosos, a Moralista fica ofendida e uma crise se instaura na família:

— Vejam, eu só procurei levantar seu moral... A própria mãe o considerava um perdido — chegou a querer que morresse! Eu falo — porque todos sabem — mas ele hoje é um moço de bem!

Papai foi ficando triste. Um dia, desabafou: — Acho melhor que ele vá embora. Parece que o que você queria, que ele mostrasse que poderia ser decente e trabalhador, como qualquer um, afinal conseguiu! Vamos agradecer a Deus e mandá-lo para casa. Você é extraordinária!
 — Mas — disse Mamãe admirada. — Você não vê que é preciso mais tempo... para que se esqueçam dele? Mandar esse rapaz de volta, agora, até é um pecado! Um pecado que eu não quero em minha consciência. (QUEIRÓS, 2007, p. 97).

A expulsão do rapaz era, então, a solução para que a imagem de mulher íntegra não fosse ferida. Nesse fragmento, é possível perceber alguns aspectos sobre o jovem: da primeira para a segunda linha, lê-se a fala da Moralista sobre a percepção que a mãe do rapaz possuía dele como um “caso perdido”, desejando até que ele “morresse”, prática comum na sociedade patriarcal entre pais que não aceitavam o homoerotismo nos filhos. Nesses casos, a discriminação parte primeiramente dos familiares, esta possivelmente mais dolorosa que o rechaço dos outros. Vemos como, do ponto de vista psicológico, os sujeitos homoeróticos sofrem por causa da má relação com a família, a ponto de exilarem-se e sentirem-se culpados diante do que sentem. Mott (2003, p. 24) citado por FACCO (2009, p. 75) afirma que “Não são raros os pais e mães que ‘repetem o refrão popular – prefiro um filho morto do que veado!, ou antes uma filha puta do que sapatão!’. Esse pensamento se materializa através da menção da insatisfação da mãe para com a personagem do conto que, depois de passar pelas mãos da Moralista, tornara-se “homem de bem”.

A recusa em enviá-lo de volta à cidade de origem denuncia o medo de que a discriminação volte a afligir o rapaz que, embora “corrigido”, não havia sido de todo esquecido por aqueles que não o aceitavam. O medo do sentimento de culpa por parte da Moralista de ver o jovem ser mais uma vez rejeitado e humilhado publicamente também a faz mantê-lo em sua redoma, porém, numa das conversas ocultas entre ele e a “suposta santa”, “ele disse qualquer coisa que eu jamais saberei. Ouvimos pela primeira vez a voz de Mamãe vibrar alto, furiosa, desencantada.” (QUEIRÓS, 2007, p. 97). E depois, o jovem fora expulso da cidade.

Devido à brevidade da narrativa e à vagueza dessa passagem específica do conto, hipóteses são levantadas pelo leitor após essa conversa não explicitada no texto: teria o diálogo entre o jovem e a Moralista denunciado que, de fato, havia certo interesse sexual e afetivo dele para com ela? Teria o jovem, no diálogo, exposto que, apesar das modificações em seu comportamento, ainda permanecia o desejo homoerótico? Não há respostas para essas questões. Está implícita apenas a ideia de

algo proibido que foi dito e que provocou a exaltação de vozes e a consequente expulsão do rapaz do “círculo dos pais de Laterra”:

Eu o vi de costas, já perto da porta, no seu andar discreto de mocinha de colégio, desembocar pela noite. [...] Ele não voltou para a sua cidade, onde era a caçoada geral. Naquela mesma noite, quando saía de Laterra, um fazendeiro viu como que um longo vulto balançando de uma árvore. Homem de coragem, pensou que fosse algum assaltante. Descobriu o moço. Fomos chamados. Eu também o vi. Mamãe não. À luz da lanterna, achei-o mais ridículo do que trágico, frágil e pendente como um Judas de cara de pano roxo. Logo uma multidão enorme cercou a velha mangueira, depois se dispersou. Eu me convenci de que Laterra toda respirava aliviada. (QUEIRÓS, 2007, p. 98).

A expulsão resulta em fato trágico para a personagem homoerótica dessa narrativa. A imagem do morto é descrita de maneira sugestiva: pendurado em uma velha mangueira, o jovem fora encontrado como um “Judas de cara de pano roxo” — a voz narrante faz questão de enfatizar o estado do cadáver sem sensibilidade, numa espécie de zombaria pelo sujeito ao compará-lo a um boneco de Judas, remetendo a antiga tradição da malhação do Judas, ocorrida na Semana Santa, quando, geralmente ao meio dia do Sábado de Aleluia, um boneco era pendurado em um poste ou árvore para ser espancado até estar destruído e em pedaços, simbolizando uma punição ao responsável pela prisão de Cristo. Acreditamos que essa associação no conto não é gratuita e, assim como o Judas do Sábado de Aleluia, a morte da personagem configura a materialização da punição pelo seu comportamento diferente e não aceito pela sociedade. A voz narrante, além de conferir-lhe essa concepção, ridiculariza a imagem do defunto e ainda afirma que a cidade, agora, “respirava aliviada”.

A morte da personagem leva o leitor a inferir duas possibilidades de causa: levando em consideração os comentários maldosos dos moradores de Laterra, a conversa exaltada entre ele e a Moralista e a consequente expulsão, teria a personagem, em seu estado de angústia cometido suicídio? Ou, diante do mal-estar que o rapaz causava em todo o corpo social intolerante, metonimicamente configurado na população de Laterra, teria sido enforcado por outros que não toleravam o jovem?

Para as duas hipóteses de leitura, confirma-se a ideia da intolerância e da discriminação ao homoerotismo: de si, no caso da personagem não admitir nele mesmo a subjetividade homoerótica; como afirma Castañeda (2008), o rechaço do homoerotismo causou ao longo da história tanto prejuízo para os sujeitos de sexualidade excêntrica que a não-aceitação de si evocava a vontade de anular a si mesmo, pois sem

aceitação, a pulsão de morte prevalecia e o suicídio foi, com efeito, a solução que muitos sujeitos homoeróticos tomaram para a tristeza profunda que os afligia. Ou no caso dos outros, que não admitiam a presença daquele sujeito de comportamento efeminado e, como também fora recorrente ao logo da história (e até os dias atuais), o assassinaram, como única forma de eliminar o que não se compreendia e não se tolerava.

Como afirmamos, trazendo à tona as descrições de Green (2000), sobre as medidas tomadas em hospitais e clínicas psiquiátricas que eram traumatizantes, quando não fatais, para alguns indivíduos que viveram na primeira metade do século XX, a “cura” era uma utopia social diante da força cada vez mais desejante e pulsante do homoerotismo nos indivíduos. No conto de Queirós (2007), a disciplina para mudar o comportamento efeminado da personagem homoerótica é filtrado pela voz narrante como positiva para o sujeito, porém o desfecho trágico da narrativa evidencia a perturbação pela qual alguns sujeitos de sexualidade excêntrica passaram ao serem submetidos a processos de “cura” e de “disciplina” ou mesmo de rechaço do corpo social que não os entende e, logo, faz da vida deles uma verdadeira tormenta.

O desejo homoerótico, aqui, como em outras narrativas, é configurado através das linhas da impossibilidade, do proibido, da imoralidade, e por isso, nas perspectivas moral, cristã e médica deveria ser modificado, convertido, curado. A morte da personagem, por fim, pode ser entendida como um desejo de aniquilar o indivíduo, a sua existência de “mãos na cintura” e o seu jeito de “andar de mocinha de colegial”. A morte era e é, com efeito, para muitos ainda impregnados pelo discurso da heterossexualidade compulsória, um “modo” de “curar” em definitivo o homoerotismo.

Capítulo 4 | Ainda sob o jugo da condenação: décadas de 60, 70 – revolução e repressão sexual

Os aspectos envolvendo o homoerotismo, no Brasil, durante o recorte temporal delimitado para este capítulo envolvem, pelo contexto histórico, dois eventos: a revolução sexual da década de 1960 e o golpe militar iniciado em 1964.

“Revolução sexual” foi o nome dado a uma série de fatos ocorridos no ocidente que marcaram a luta pela libertação das mulheres e demais minorias culturais. A criação da primeira pílula anticoncepcional, o uso da minissaia, as reivindicações de grupos homoeróticos nos Estados Unidos e na Europa pelo reconhecimento de uma identidade “homossexual” natural e positiva, não como uma patologia. Um dos mais famosos foi caso ocorrido em 1969 nos EUA, quando a polícia nova-iorquina promoveu uma costureira batida em um bar frequentado por sujeitos homoeróticos: o Stonewall, em Greenwich Village. Cansados das agressões e humilhações, as pessoas que se encontravam no bar resistiram à polícia, trancando os guardas no recinto e incendiando o local.

É curioso observar que apesar de as notícias sobre a revolução sexual no Brasil e o golpe militar de 1964 serem ideologicamente opostas e contraditórias, estas duas forças políticas não tiveram tantos embates quanto se presume. Segundo Green (2000, p. 300), “tudo indica que a ascensão dos generais ao poder em 1964 não teve um impacto direto sobre as vidas de muitos jovens homossexuais, exceto talvez aqueles com ligações [...] com o movimento populista-nacionalista [...] ou com a esquerda”. Mesmo depois do Ato Institucional 5 que a partir de 1969 passou a restringir a circulação de manifestações artísticas (peças, músicas, obras literárias) que contivessem conteúdo “imoral”, os pontos de encontro homoeróticos continuaram a existir e congregar um público cada vez mais fidedigno e consciente.

Neste período, os indivíduos gays passaram a se insinuar socialmente com maior frequência, o que, segundo Del Priore (2006, p. 296), ocasionou significativas alterações “na composição das subculturas homossexuais em grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo”.

Eis alguns acontecimentos marcantes desse período de transição: multiplicaram-se as opções de vida noturna nesses centros urbanos. Por exemplo, já se comentava e divulgava na mídia impressa a respeito de bares, saunas, casas noturnas e até um trecho na praia de Copacabana, que desde meados da década de 1950 tornou-se ponto de

encontro homoerótico, conhecido como “Bolsa de Valores”, a prostituição entre “homossexuais” se expandiu e alguns fatos ousados nos chamam atenção: uma celebração de casamento entre homens, em 1962. Green & Polito (2006) afirmam que uma revista que divulgou a festa a intitulou “Bodas do diabo”, o que denota a percepção preconceituosa da imprensa sobre o homoerotismo.

O primeiro jornal com foco de conteúdo homoerótico, o *Snob*, foi produzido de 1963 até 1969, ano em que a ditadura militar levou à sua extinção. O periódico teve 100 números publicados e representou uma grande conquista de espaço na sociedade. A transição entre o final da década de 1960 e início dos anos 70 foram marcados pela forte censura do regime militar, contudo, as notícias sobre os movimentos homoeróticos norte-americanos, as manifestações de protesto e ações que visavam à aquisição de direitos democráticos nos Estados Unidos passaram a ser divulgadas, com pouca frequência, mas o suficiente para promover mobilizações no Brasil (Cf. GREEN & POLITO, 2006).

O termo gay tornou-se mais corrente nas divulgações da imprensa e as reflexões sobre identidade gay, orgulho gay e modos de vida oriundos do movimento *Gay Power* passaram a fazer parte das discussões dos sujeitos gays que começaram a se mobilizar politicamente no Brasil.

Em 1976, segundo Green & Polito (2006), foi publicada a primeira coluna jornalística especificamente para “homossexuais” e, no mesmo ano, foi marcado o “Dia do Homossexual” no Rio de Janeiro, evento prejudicado pela presença de policiais. Nesse mesmo período, começava a nascer uma série de publicações jornalísticas gays independentes. Os jornais *Gente Gay* e *Entender*, apesar de terem tido poucas edições, foram fruto de uma consciência homoerótica que se desenvolvia no Brasil.

Em 1978, um grupo de intelectuais gays organizou um dos primeiros fortes grupos militantes do Brasil, o Somos, e edita o jornal *Lampião da Esquina*³⁰, que teve edições publicadas até 1981, importante espaço de discussão de temas homoeróticos, de reivindicação de direitos e de apresentação da arte homoerótica. A partir de 1978, conforme aponta Picchio (1997), é que se deu um processo gradual de reabertura política, econômica e cultural.

³⁰ Todos os volumes do *Lampião da Esquina* podem ser acessados através do site do Grupo Dignidade: <http://www.grupodignidade.org.br/blog/?page_id=53>.

O período de criação do *Somos* e do *Lampião* evidenciam a participação de muitos escritores³¹ que contribuíram para que ocorresse o início de uma consciência gay em prol do livre direito de amar e de ser diferente da maioria que nasceu no cenário internacional na década de 1960, mas que só se desenvolveu em terras brasileiras em meados da década de 1970, cenário que começava a ser desenhado no campo artístico, como foram também revelantes os papéis de Ney Matogrosso e Caetano Veloso que projetavam uma imagem adrógina através de suas performances de palco.

Fry & MacRae (1983) afirmam que foi também nessa época que se reuniram os primeiros grupos de militância gay em todo o Brasil, para discutir as implicações pessoais e sociais de sua orientação sexual, já protestando contra a forma difamatória como, sobretudo, a imprensa apresentava a “homossexualidade”.

Se levarmos em consideração o momento histórico de repressão política e a concepção quista que possuía a sociedade brasileira sobre o homoerotismo, podemos afirmar que as ações de militância e que as buscas por espaços de entretenimento dos grupos gays dos grandes centros urbanos foram fruto de muito esforço e coragem.

A produção e recepção das obras literárias que tematizaram as relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo no período de 1960 e 1970 também tiveram como característica essa dualidade entre revolução e repressão. Os livros escritos por Cassandra Rios foram exemplo disso: por um lado, a transgressão absoluta na construção sem pudores de situações sexuais entre personagens hetero ou homoeroticamente inclinadas e o sucesso de público quando chegou a vender trezentos mil exemplares em um ano; por outro lado, a censura do regime militar que proibiu 36 das quase cinquenta obras da escritora (Cf. FACCO, 2004).

A partir de 1960, muitos escritores ousados e engajados não só produziram novas obras de ficção, de teatro e de poesia com a temática homoerótica como também recuperaram o que se havia produzido até então. O pernambucano Gasparino Damata organizou em 1969 duas antologias, *Histórias do amor maldito* – reunindo contos e trechos de romances cujo tema principal é as relações entre pessoas do mesmo sexo – e, em parceria com Walmir Ayala, organizou *Poemas do amor maldito* – agrupamento de poemas que tratam do amor homoerótico. Ambas reúnem textos exclusivamente

³¹ Dentre os nomes de destaque na produção literária com temática homoerótica do período destacam-se João Silvério Trevisan, Darcy Penteado, Aguinaldo Silva, Gasparino Damata, Walmir Ayala, Glauco Mattoso, Leila Mícolis, Cassandra Rios, Caio Fernando Abreu, Jean Claude Bernardet, Paulo Hecker Filho. Todos esses estiveram presentes em edições do *Lampião da esquina* em regime colaborativo ou participando ativamente do conselho editorial.

brasileiros, alguns esquecidos (propositalmente) pela história e crítica literárias brasileiras outros lançados nas antologias. Damata também publicou a obra de contos *Os solteirões* em 1976 na qual explora, através de suas personagens, aspectos da prostituição e do homoerotismo. Escritores como Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, Aguinaldo Silva e Darcy Penteado se tornaram influentes no fim do século XX, quando se trata da questão homoerótica, mas publicaram suas primeiras obras durante o período entre 1960-70. Época de destaque pelo engajamento artístico e político dos sujeitos homoeróticos, propiciando o surgimento do que Green (2000) denomina de “*intelligentzia* literária gay” que passou a modificar, sutilmente, a atitude popular em relação à “homossexualidade”.

Neste capítulo 4, pretendemos analisar a condição das personagens dos contos “Paixão segundo João” [1969], de Dalton Trevisan e “Ruiva” [1976], de Julio César Monteiro Martins. A discussão que se segue procura levantar as disparidades entre esses dois pólos incrustados na relação do homoerotismo com a sociedade: revolução e repressão.

Desejo homoerótico, amizade e “Paixão segundo João”

Perspicaz na problematização das relações humanas, o escritor paranaense Dalton Trevisan é dono de uma vasta produção, principalmente de contos, cujas personagens vivenciam conflitos típicos da esfera urbana, são construídas no espaço urbano, como diz Moisés (2007a, p. 581), “habitado por seres perdidos na cinzentice do cotidiano”.

A maioria das obras do “Vampiro de Curitiba”³² foi publicada durante a vigência do Regime militar. Mesmo assim, parte dessas obras são atravessadas por temas que seriam ofensivos para a moral da época, como no caso da temática homoerótica. As questões de gênero e de sexualidades ou, nas palavras de Moisés (2007a, p. 582), “o perene embate dos sexos” são matéria pontual das obras do autor. Tanto que em 1969, publicou a antologia *Guerra conjugal* (1995), a qual possui contos cujas personagens chamam-se todos João, Pedro e Maria, no entanto, em cada conto temos um João, um Pedro e uma Maria singulares vivenciando fábulas diferentes em cada um. A obra que

³² Título de um livro de Dalton Trevisan que, após o sucesso de público e de crítica, tornou-se epíteto do autor.

nos interessa, neste momento, é o conto “Paixão segundo João”, no qual a relação de amizade entre João e Pedro demonstra a existência do desejo homoerótico. Outros contos de Dalton Trevisan também abordam o tema em questão, a saber, “O bem amado”, de 1948 e “Eu, Bicha”, de 1974.

A “Paixão segundo João”, como indica o título, parece dar a pista de que o conto irá discorrer a respeito da maneira de amar ou de sentir paixão pelo protagonista João. O objeto de desejo deste é a personagem Pedro com quem mantinha uma amizade muito forte. O conto narra os conflitos da relação entre os dois através de uma linguagem objetiva e direta, compondo uma narrativa bastante curta, mas intensa pela densidade de afeto e de dor na relação entre as personagens.

No primeiro parágrafo, o narrador observador menciona quão forte era essa ligação entre eles: “João e Pedro eram inseparáveis; quando um se resfriava infalível dias depois estivesse o outro a espirrar. Cada um esqueceu para sempre os dias de menino, neles o amigo não estava presente” (TREVISAN, 1995, p. 104). O fato de um adoecer e outro ser contaminado tão rápido evidencia a aproximação deles, maior ainda é o fato de esquecerem o passado, devido a ausência do outro naquele período, um vez que não se conheciam há tanto tempo. Essa anulação do passado devido ao fato de o amigo não ter participado daquele momento de vida, sugere a ideia de que o tempo de vida, para João e Pedro, só passa a ter sentido após terem se conhecido, como se a vida só valesse a pena pela presença de um com o outro.

Parece ser evidente que essa é uma percepção exagerada do afeto que sentiam os personagens, sentimento típico do enamoramento dos apaixonados cujo “mundo” parece ser renovado após conhecer o ser amado. E, de fato, segundo o narrador, exatamente um dia após terem se conhecido, principalmente João – alvo primeiro das observações do narrador – muda de comportamento, de gostos e de vida: “Dia seguinte João mudou a marca do cigarro. De pouco açúcar no café, passou a tomá-lo adocicado. *Só usava a gravata azul de bolinha da tarde do encontro*” (TREVISAN, 1995, p. 105, *italico nosso*). Nesse fragmento vemos mais uma descrição exagerada das atitudes de João que demonstram quão forte é seu apego por Pedro a ponto de usar apenas a tal “gravata azul de bolinha”, porque a vestira na tarde em que conheceu o amigo e, assim,

a peça de roupa passa a ser um símbolo da lembrança do dia em que a amizade entre os dois iniciou.³³

Além da gravata, João “Guardava na carteira um retrato de Pedro aos oito anos.” (TREVISAN, 1995, p. 105). O fato de guardar na carteira a fotografia de Pedro demonstra quão valiosa é a imagem dele para João. É comum as pessoas guardarem fotos de filhos, pais ou cônjuges nas bolsas de mão para apreciar em momentos de saudade, para mostrar aos outros aqueles que amam, o que nos faz perceber também que a relação entre os amigos constitui um aspecto conjugal.

Como “cônjuges”, a confiança era mais um sentimento presente na relação dos sujeitos ficcionais. João “ao viajar entregou-lhe [a Pedro] cheque assinado em branco – no caso de acidente o seu herdeiro universal.” (TREVISAN, 1995, p. 105). Aos poucos, o narrador vai demonstrando a entrega total de João para Pedro, seu “amigo”, herdeiro, a quem centralizava toda atenção.

Quanto mais confiante era João em Pedro, maior era o cuidado com este, limpava a casa do amigo, advertia-o, carinhosamente sobre o exagero com o cigarro, como ocorre na fala: “Pedrinho, você fuma demais...” (Ibid., p. 105). É fácil perceber que essa frase expressa mais carinho do que repreensão, a marca afetiva e amorosa pelo uso do diminutivo, demonstrando também a diligência com o amigo, sentimento que fica mais evidente na seguinte passagem:

Pedro caiu doente, João instalou-se no quarto da pensão: sobreviveu graças aos seus cuidados. No delírio consolado pela carícia furtiva na testa escaldante. *João banhava o seu corpo enlanguescido de fraqueza, pestanas baixas quando esfregava as partes secretas.* Pedro sentava-se na cama a tossir e o amigo, afofando o travesseiro, nem voltava o rosto para o lado. (TREVISAN, 1995, p. 105, grifo nosso).

Na medida em que demonstra sentimentos como amor, cuidado e confiança em relação a Pedro, João se revela condescendente a ele, servindo-o com presteza e desvelo, a ponto de receber na face os respingos da tosse do enfermo, de forma que servidão e prazer fundem-se nas atitudes de João para com Pedro. No trecho citado, o narrador também revela certo receio do protagonista quando em contato com as “partes secretas” do corpo de Pedro, cremos que essas partes são os órgãos genitais dele e que fazem o olhar de João desviar, com pudor ou medo de alimentar o desejo sexual pelo amigo.

³³ No conto norte-americano *O Segredo de Brokeback Mountain*, de Annie Proulx, a camisa xadrez usada pela personagem Jack Twist ultrapassa os limites da memória após sua morte: a peça de roupa é guardada pelo par romântico de Jack, Ennis Del Mar, como obra rara ou sagrada por lembrar o amor falecido.

Dessa forma, o campo da visão, um dos primeiros sentidos que captura e impulsiona as sensações eróticas, é vedado pela personagem de Trevisan (1995) que revela a dicotomia entre desejar e negar, muito comum em algumas personagens discutidas nas narrativas elencadas, principalmente naquelas cuja relação de amizade é forte indício de amor homoerótico, como acontece entre Quintanilha e Gonçalves, de “Pílades e Orestes” e com Juca e Frederico, de “Frederico Paciência”.

O ciúme é outro sentimento presente nos protagonistas dos contos anteriores e, não obstante, João desperta-o, como tudo nele, exageradamente. Devido à doença, Pedro vai se recuperar em casa com a mãe e seu amigo parte para visitá-lo: “Ao descer do trem, João cambaleou ferido: na plataforma, o amigo de braço com uma bonita mulher. Por mais que ela o festejasse, nunca pôde esconder sua antipatia pela pobre mãe.” (TREVISAN, 1995, p. 105). O exagero do ciúme de João consiste no incômodo pelo fato de o afeto de Pedro não ser exclusivamente dele, gerando rivalidade até com a mãe do amigo.

O ciúme de João agrava-se com a saudade de Pedro que não voltava da casa da mãe até se recuperar por completo da doença: “João escreveu carta desesperada, a letra aflita de bêbado, incluiu uns versos furiosos de amor. Dias depois, reclamou a carta, rasgou-a, olhar risonho de Pedro”. (TREVISAN, 1995, p. 105). A raiva provocada pelo ciúme permite que vejamos como João revela, de maneira contundente, o desejo homoerótico que sente pelo amigo, ao passo que a reação de Pedro (“olhar risonho”) demonstra despreocupação em relação ao comportamento do amigo. Nesse ponto, o narrador começa a delinear um perfil perturbado de João, cada vez mais entregue ao alcoolismo, sente-se debilitado física e emocionalmente, como veremos a seguir.

Outrora mencionamos o quão João era receoso de manter contato físico com Pedro, o que foi notado a partir das pestanas baixas quando banhava as partes íntimas do amigo. Em outra passagem do conto essa postura da personagem é mais uma vez mencionada pelo narrador: “Na rua Pedro segurava-lhe o braço: o outro estremecia, folha de tinhorão sob a chuva. João, esse nunca o tocava, nem mesmo lhe apertava a mão. Ao sol com o amigo de maneira que as duas sombras se abraçassem numa só.” (TREVISAN, 1995, p. 106).

O fragmento acima apresenta, agora, o medo de o protagonista manter o contato físico com o amigo a ponto de não tocá-lo e tremer quando tocado por ele. O ato de segurar o braço do amigo ao andar nas ruas é uma demonstração pública de afeto e de ousadia diante das normas sociais enquanto João procura esconder o desejo

homoerótico. Ainda nesse fragmento o encontro das sombras metaforiza o enlace dos corpos dos amigos, possibilidade que também conota uma sublimação da relação homoerótica: apenas assim (através das sombras) é que poderiam expressar o gesto de carinho.

Por outro lado, é recorrente a apresentação de momentos de intenso êxtase erótico de João a observar Pedro. Um desses momentos é apresentado quando João contempla o amigo acordar: “Ao surpreender-lhe o franzido das pálpebras para distinguir ao longe, o *sestro volutuoso* de molhar o lábio com a ponta da língua, João ruborizava de *oculta alegria* – o dorminhoco a sorrir quando é acesa a luz.” (TREVISAN, 1995, p. 106, itálicos nossos). É interessante comentar as duas expressões em destaque no trecho citado: a primeira caracteriza o ato de Pedro (de passar a língua nos lábios) como um vício libidinoso que expressa o gozo erótico ao acordar; a segunda ressalta a ocultação do desejo de João que se sente temeroso em demonstrar a alegria sentida ao ver o “amigo” acordar. Nessa passagem, o leitor se depara com uma imagem bastante romântica dessa relação homoerótica sublimada.

Diante de tamanha alegria que João sentia, qualquer gesto de Pedro era suficiente para causar-lhe a sensação de gozo: “Pedro cortava esquecido as unhas do pé e o outro, mão no bolso, uma veia louca a pulsar na testa, arrepiando-se de êxtase ao ver o dedão gordo com unha encravada.” (TREVISAN, 1995, p. 106). Por esse trecho, podemos observar mais uma vez o exagero do desejo sexual de João por Pedro e que, por mais forte que fosse, não chegava à concretização da relação sexual, uma vez que o temor da rejeição social e da “condenação moral”, muito bem internalizadas em João, impossibilitavam a via de transgressão, caracterizada pelo homoerotismo.

Dos poucos prazeres que eram autopermittidos por João, um merece destaque especial:

Apesar das economias no banco, João nunca pôde comprar um pulôver, o que lhe permitia usar o do amigo, vermelho e ainda impregnado de suor. Preguiçoso, sempre com uma bala de hortelã na bochecha, Pedro exigia que lhe espremisse as espinhas das costas; despindo a camisa oferecia o ombro gorducho, a sacudir-se de gozo. (TREVISAN, 1995, p. 106).

Em tudo na relação dos dois amigos está implicado algum aspecto homoerótico, de maneira que se engendra, na narrativa, uma tensão entre os gestos meramente de amizade (no sentido de serem desprovidas de pulsão erótica) e aqueles cuja intenção é marcada pelo desejo sexual. Nessa lógica, vestir o pulôver impregnando com o suor do

amigo era, para o protagonista, um privilégio, uma vez que o mantinha próximo pelo cheiro, pelo contato indireto com o amado. No fragmento, o leitor se depara outra vez com a disposição de João para servir, atitude constante dele que denuncia não só a subverviência, mas a dependência da atenção de Pedro.

Essa relação é abalada quando uma terceira personagem entra em cena. O narrador afirma que “por insistência da mãe, Pedro ficou noivo” (TREVISAN, 1995, p. 106), o que causou grande aflição em João que, ao receber a notícia, “ingeriu sete doses duplas de rum, trezes aspirinas, quase um tubo de barbitúrico. Não morreu, dormiu uma noite e um dia, desde então sofrendo de gastrite.” (TREVISAN, 1995, p. 106). A tentativa de suicídio diante da revelação do noivado demonstra o desespero do protagonista por ver o “amigo” comprometido com outra pessoa que não ele, nesse caso, Maria – a noiva de Pedro.

João, Pedro e Maria formam um triângulo amoroso, no qual a tensão homoerótica é intermediada por uma personagem feminina. Já mencionamos outras obras nas quais essa configuração das relações entre as personagens homoeróticas ocorre. Geralmente, são relações de amizade nas quais a sublimação do desejo homoerótico prevalece. Os contos “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Júnior, anteriormente discutidos, também apresentam a presença de uma personagem mulher como integrante do triângulo amoroso em que dois homens nitidamente se desejam sexualmente, todavia se esquivam dessa vontade devido à repressão e condenação que o homoerotismo sofre socioculturalmente.

Essa relação triangular fora apontada primeiramente, segundo Barcellos (2006), por René Girard que estudou os triângulos amorosos (compostos por dois homens e uma mulher) da literatura europeia do século XIX para compreender os processos de rivalidade entre homens. O antropólogo francês descobriu que a disputa da amada entre dois rivais é determinada menos pelas qualidades da amada e mais pelo fato de que ela tornou-se a escolha desejante do rival. Portanto, a rivalidade se estabelece porque se trata de conquistar, através da mulher, o próprio desejo do rival. Nesse sentido, a mulher acaba exercendo, nesses triângulos, a função mediadora do erotismo de dois machos, e aí, amor e rivalidade acabam se equivalendo.

Evidentemente, esse não é o caso do triângulo existente em “Paixão segundo João”, cuja trama não estabelece disputa pelo amor de Maria. Todavia, as formas de *triangulação do desejo*, termo empregado por Barcellos (2006) com base na obra de René Girard, são mais gerais do que meramente específicas do caso de rivalidade, nelas

“Uma figura interpõe-se entre sujeito e objeto do desejo, aparentemente desfazendo-lhe o caráter homoerótico, que uma leitura menos superficial pode, no entanto, facilmente recuperar”. (BARCELLOS, 2006, p. 134). Nesses trâmites, a presença da personagem feminina na relação de amizade em que o desejo homoerótico tende a ser sublimado pelos protagonistas sugere uma tentativa de ocultar esse desejo, de desviar o olhar do leitor para o tema do homoerotismo naquele texto ou, alternativa na qual apostamos, demonstra uma configuração do que, de fato, experimentavam os sujeitos homoeróticos que para manter uma imagem heterossexual diante da família e da sociedade, deveriam casar-se, desviando o olhar discriminatório do seu comportamento como ocorre nas obras de Machado de Assis e Dalton Trevisan.

Segundo Barcellos (2006), o maior exemplo em língua portuguesa da triângulação do desejo é o romance *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá Carneiro, publicado em 1914. Nas palavras do crítico “A triângulação do desejo [...] é uma estratégia para dizer e simultaneamente ocultar o homoerotismo, nesse mundo evanescente de sensibilidades raras e situações inverossímeis ou insólitas.” (BARCELLOS, 2006, p. 137).

Nessa mesma lógica dos triângulos amorosos, Sedgwick (1998) analisou obras literárias inglesas produzidas entre os séculos XVIII e XIX, foi através dessas análises que a autora criou os conceitos de *homossociabilidade* e *desejo homossocial*, que já apresentamos brevemente no Capítulo 1. Através de sua pesquisa, a crítica norte-americana constatou que a estrutura patriarcal mantém-se basicamente numa tentativa de perpetuar o “continuum homossocial entre homens”, isto é, de mantê-los no poder e unidos, concentrados em si e por si próprios, seja através de relações de amizade, de rivalidade ou de negócios e, segundo Sedgwick (1998), na raiz da *homossociabilidade* encontra-se sempre o desejo homoerótico, por mais disfarçado ou sublimado que esteja.

Daí a presença das personagens mulheres nos contos que discutimos até então e também no de Dalton Trevisan causarem desconforto nas personagens masculinas envolvidas na parceria de amizade. Nesse momento, recordamos a reação melancólica de Gonçalves ao receber a notícia do casamento de Quintanilha, bem como a vingança mortal de Bianchi contra Betanzo e Berta. Porém, menos passional e mais masoquista que essas outras personagens, João, depois de tentar suicídio, passa a sofrer de insônia e a ter alucinações em que se vê “de pijama e descalço em busca de pedro na rua cheia de gente. O outro surgia nu, deitado em sofá encarnado, a provocá-lo com gesto da mão peluda, cúmplice do vício solitário.” (TREVISAN, 1995, p. 107). No devaneio, é fácil

perceber a confusão de sentimentos de João, sempre a procurar o amigo, a depender afetivamente dele e, ao encontrá-lo masturbando-se, acorda assustado pela imagem erótica que o atormenta de tão impregnado que está das normas morais e religiosas que condenam seu desejo.

A perturbação de João é sintoma do sentimento de perda e de impotência diante do desposamento do “amigo”, é a interferência psíquica da negação do desejo homoerótico, ocultado e sublimado em forma de amizade. A partir dessa parte do conto, passamos a observar uma degradação emocional e física ainda maior em João:

Dia do casamento, mais nervoso que o noivo era o padrinho. Seguiu o casal até o porta do avião, Pedro receou que fosse acompanhá-lo na lua-de-mel. Mesma noite João sentou-se na cama, golfada de sangue no lençol: úlcera no duodeno que era vontade de morrer. Lívido, dente amarelo, o primeiro a receber os noivos. (TREVISAN, 1995, p. 107).

O estado de João é desenhado como cadavérico e doente pelo narrador. O nervosismo constante reflete o medo de perder a atenção do amigo para Maria, sempre a espreitá-los: foi deixá-los no embarque da viagem e era o primeiro a recebê-los; ainda nesse fragmento, de um lado o narrador apresenta o fato de os noivos partirem para a lua-de-mel e, exatamente em seguida, João senta-se na cama com uma mancha de sangue (que estabelece relação com a primeira noite de núpcias do casal, a primeira noite de prazer e o rompimento do hímen), solitário, debilitado física e emocionalmente. Enquanto os outros usufruíam dos prazeres, João sofria de dores de amor e de estômago.

A composição das personagens vai mudando ao longo do tempo na narrativa, João sempre em contato com o casal, cada vez mais doente e solitário:

João não saía do apartamento, agora três amigos inseparáveis. [...] Despedia-se do casal, cumpria a ronda dos bares: um copo de leite, os cálices de conhaque. Vez por outra, batia-se ferozmente com desconhecidos à sombra dos muros. [...] Cada vez mais magro, olho fundo, sempre a gravata de bolinha – introduzia dois dedos na camisa, logo os retirava queimados da úlcera. (TREVISAN, 1995, p. 107).

Pelo fragmento acima, podemos observar quão deteriorado é o estado de saúde e emocional de João. Seu lugar junto a Pedro fora ocupado, sem poder mais espremer-lhe as espinhas, agora figurava apenas como uma sombra perto do casal. A “gravata de bolinha” ainda compunha o universo de adoração ao amigo, embora ele quase não fizesse mais parte desse mesmo universo presente. Pedro, por sua vez, afastava-se do

casamento que fora imposto pela mãe, pelas normas da heterossexualidade compulsória; Maria mantinha certa desconfiança em relação a João:

A noiva esquecida por Pedro na eterna companhia do outro. Enetendiam-se por um olhar, uma palavra, um aceno – os dois com seus segredinhos. Despeitada, fazia insinuações pífidas sobre João, *moço tão fino, maneira delicada*. – A malícia do mundo – acudiu Pedro – não perdoa a verdadeira amizade. No aniversário de Maria, jantaram os três à luz de velas e, de pilequinho, ela descalçou o sapato, brincou sob a toalha com a perna de João [...] (TREVISAN, 1995, p. 107, itálicos nossos).

O comportamento da personagem Maria revela uma postura preconceituosa da sociedade em relação ao homoerotismo, no trecho, através das expressões em destaque, ela insinua a “homossexualidade” de João, o ciúme pela cumplicidade que existia entre os dois também era motivo para desconfiança, pois apesar de Pedro confirmar que havia apenas a “verdadeira amizade” entre ele e o amigo, a moça provocava João, testando tanto a “heterossexualidade” dele, quanto fidelidade ao amigo; como sempre, o protagonista manteve-se firme e ignorou as atitudes de Maria, indiferente ao que ela sentia, até que ela própria confirmasse:

Uma tarde a moça saiu e, surpreendida pela chuva, tornou mais cedo. Na mesinha da sala, uma garrafa vazia, dois copos, pontas de cigarro no cinzeiro. Sobre o tapete a coleção de cartões pornográficos. Na parede o retrato dos dois amigos, João risonho no pulôver encarnado. Explodiu uma gargalhada no quarto, a moça abateu-se na cadeira: – Meu Deus, que será de mim? Bebeu o resto de um copo. Na ponta dos pés experimentou a maçaneta: fechada. Sem coragem de bater, voltou a sair. Esbarrou com João: não era ele. Pediu que a acompanhasse, sem rumo sob a garoa. Nem um dos dois falou, certa de que João sabia. (TREVISAN, 1995, p. 108).

Esse fragmento é bastante rico nos detalhes do ambiente da casa do casal, do estado de bagunça: objetos revirados, a foto dos amigos, bebida alcoólica, remontam a cena da infidelidade. A traição de Pedro era decepcionante igualmente para Maria e para João, e nesse drama familiar o silêncio da mulher traída e do amigo apaixonado é a linguagem preponderante no fluxo de dores entre os dois personagens. De rivais, Maria e João passam a compartilhar calados o sofrimento causado pelo homem amado: “Pedro exibiu-se em companhia suspeita, freqüentava os antros mais infames. Uma vez em aconchego com o filho do porteiro, outra vez esbofeteado no elevador por um soldado negro.” (TREVISAN, 1995, p. 108).

Nessa passagem do conto, o narrador explicita a prática homoerótica de Pedro, que em relação a João, com efeito, sempre fora mais livre e liberto das amarras sociais. Os encontros de Pedro com outros homens causa desconforto em João e Maria. Mas levando em consideração apenas a relação entre os dois amigos, é preciso lembrar que o narrador concentra praticamente toda a narrativa em elucidar a paixão de João pelo amigo, todavia o medo gera uma espécie de auto-opressão no protagonista de modo a impossibilitar o contato físico entre os dois. O maior obstáculo para a concretização do desejo homoerótico nesses dois personagens é o próprio sujeito que não se sente livre para dar vazão a essa vontade. O amor de João por Pedro é uma espécie de sentimento sublimado que o torna impossível e inacessível.

Diante da negação de João e do casamento mal-sucedido, Pedro se entrega aos prazeres com encontros fugazes e de prazeres momentâneos com outros rapazes, seguindo um padrão de comportamento dos chamados “homens de verdade”, como historia Green (2000), que possuem esposa e filhos, mas se envolvem sexualmente com outros homens, mantendo a imagem de “pai de família” para os parentes e para a sociedade.

Os últimos parágrafos do conto fornecem a matéria necessária para as conclusões interpretativas que temos dessa narrativa:

Desgraça maior a moça grávida. Entretinha-se com João, ambos à espera do marido ausente, ela a tricotar o primeiro sapatinho de lã, ele a retorcer os longos dedos gélidos. Bem que o amava!, reconheceu Maria, tão triste e sofrido – grisalho aos trinta anos! –, agarrou-lhe suspirosa a mão:

– Estou louca. Deite comigo. Deixo fazer tudo.

Sorriso pálido, João foi delicado, mas firme:

– Não pode ser... Me perdoe.

Ela beija-lhe a mão, enxuga as lágrimas, apanha inconsolável as agulhas. João volta à janela, afastando uma ponta da cortina, procura ao longe o amigo perdido. (TREVISAN, 1995, p. 108).

É interessante notar que, no primeiro período do fragmento, o termo “marido” gera uma ambiguidade, como se Pedro fosse esposo dos dois que estavam a esperá-lo: João e Maria. O desespero da personagem Maria faz com que ela ofereça o próprio corpo a João, ambos carentes e dependentes de Pedro. O último período desse mesmo fragmento apresenta a imagem de João sempre à procura do amigo, procura que não se dá apenas no sentido estrito da ação, mas a busca constante pela aproximação e pela atenção do outro.

Mais uma vez nos deparamos com uma personagem que incorpora à própria subjetividade o jugo condenatório de que o desejo homoerótico é doentio e pecaminoso, de maneira que sua concretização é impedida e impossibilitada. Ao longo do conto, pudemos observar que João se esquivava da concretização do desejo, negando-o e matando-o sublimado. A negação desse desejo parece sucumbir-lhe a vida de tal forma que se entregava à bebida, agravavam-se as debilidades de saúde, a carência emocional e afetiva. O comportamento e a composição física de João mostram ao leitor a configuração de um indivíduo infeliz e incompleto, assim como verificamos, por exemplo, com a personagem Quintanilha, do conto “Pílades e Orestes”.

Esse é o terceiro conto, dos selecionados em nosso corpus, cujas personagens vivenciam uma relação de amizade que camufla a existência do desejo homoerótico, aspecto que se faz presente em muitas outras obras literárias³⁴ brasileiras, o que evidencia um aspecto em comum na construção das personagens homoeróticas.

Esses aspectos em comum vão além da mera apresentação da relação de amizade. O medo dos personagens que chega a um estado de pavor pela exposição ou explicitação do desejo homoerótico, do contato com seus “amigos”. Assim como João teme tocar Pedro para não despertar o desejo adormecido que tenta ser controlado, recordamos a reação de preocupação e medo de Juca e de Frederico, do conto “Frederico Paciência”, quando o primeiro beija o segundo no rosto, e posteriormente se políam para que não acontecesse novamente a aproximação carinhosa entre eles.

O cuidado e o servilismo de João em relação a Pedro são recorrentes na relação de Quintanilha e Gonçalves, do conto de Machado de Assis. A atenção dispendida, quase paternal, como afirma o narrador de “Pílades e Orestes”, é outro aspecto dessas personagens. O que denuncia uma carência afetiva e uma dependência pela atenção do outro. É curioso perceber que os sujeitos que servem, que se doam (João e Quintanilha) é que são os dependentes e não os servidos, pois eles criam com os amigos um vínculo de servilismo em que oferecem atenção, cuidado, regalias as quais prendem-nos a eles de forma mais forte. Na relação de Quintanilha e Gonçalves, por exemplo, até dinheiro é oferecido, uma vez que o primeiro é dono de posses graças à herança que recebeu,

³⁴ Além dos contos “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, “Frederico paciência”, de Mário de Andrade e “Paixão segundo João”, de Dalton Trevisan, muitas narrativas estabelecem relação entre amizade masculina e desejo homoerótico, a saber, “Uma amizade sincera”, de Clarice Lispector, “Meu amigo”, de Luiz Vilela, “O amigo do meu tio”, de João Silvério Trevisan, “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu.

nesse sentido, a personagem que representa o fidalgo é que serve o amigo em tudo que ele precisa.

Assim, três contos escritos em décadas diferentes, mas com personagens que configuram em comum a realidade de muitos sujeitos homoeróticos que internalizaram a opressão da heterossexualidade compulsória e fizeram do medo seu escudo para não viverem plenamente o “uso dos prazeres” (no dizer de Foucault, 1988), para não serem rechaçados socialmente.

Homoerotismo e revolução em “Ruiva”

Enquanto o pólo da (auto)repressão é o que prepondera no protagonista do conto de Trevisan (1995), na obra “Ruiva”, de Julio César Moreira Martins, publicada em 1978 na antologia *Sabe quem dançou?*, é o caráter transgressor que domina a postura da personagem principal.

O autor fluminense é escritor essencialmente de narrativas e teatro. Professor universitário na Itália, escreveu em língua portuguesa de 1975 até a década de 1990 e, posteriormente, passou a publicar literatura em língua italiana. Apesar de esquecido pela crítica brasileira, Julio César Monteiro Martins possui uma produção que plasma os problemas sociais da época e lança um olhar crítico sobre a realidade projetada em seus textos. (Cf. RUFFATO, 2007).

Apesar de narrado em terceira pessoa, os fatos são postos pelo ponto de vista do protagonista Juarez Moreira, relojoeiro de Montes Claros, Minas Gerais, que viaja a São Paulo para transformar-se e viver como Gina, travesti ruiva (daí o título da narrativa) à procura de amor e liberdade na cidade grande.

O conto possui características peculiares que o tornam criativo e verossímil, como as marcas de oralidade nas falas dos sujeitos ficcionais e as reações da personagem principal em vista dos acontecimentos da fábula. Há caráter humorístico que percorre o enredo de forma a tornar a existência dramática da personagem bastante amenizada pela veia cômica de suas atitudes e situações bizarras em que se envolve.

Antes de se “montar”³⁵ como a ruiva Gina, Juarez comportava-se afeminadamente, o que se nota pelas falas e descrições de seus gestos. O leitor passa a

³⁵ Termo usado pelas travestis e drags queens para designar o ato de travestir-se com apetrechos femininos e maquiando-se para disfarçar os traços masculinos. (Cf. LOPES, 2002)

conhecê-lo já no caminho para a capital paulista, sentado na poltrona do ônibus, revela sua estória de vida:

– Não que eu tenha nascido mulher totalmente, – dizia ele à assustada senhora que viajava ao seu lado no ônibus [...] – mas homem eu sei que não nasci. Sou essa coisa assim... esquisita. Uma criação toda especial da natureza . A senhora entende? Por isso é que eu vou pra São Paulo. Lá eu posso assumir a minha realidade. Em Montes Claros nunca deixaram eu ser eu mesma. Chegavam até a reunir grupinho pra me dar surra na rua. Desculpe eu falar, que eu sei que a senhora é de lá, mas é tudo capiau bronco, que não tem respeito pelo ser humano. (MARTINS, 2007, p. 241).

A fala da personagem ao dirigir-se à colega de poltrona demonstra a aceitação dela diante do próprio desejo de ser diferente dos demais. Na afirmação de que é “Uma criação toda especial da natureza”, Juarez evidencia uma perspectiva positiva na autoafirmação de sua identidade que, até para ele, é estranha, mas nem por isso deve ser taxada de doentia ou pecaminosa. Diferente de João, personagem analisada anteriormente, ele não pretende ocultar seu desejo, não tem medo de vivê-lo, pelo contrário, luta pela quebra das imposições, procura formas de viver mais livre seu desejo de se vestir como mulher e se relacionar com outros homens, daí o fato de deixar sua terra para viver em São Paulo, maior cidade do Brasil e que agregava todo tipo de pessoas oriundas de outras regiões em busca de melhores condições de vida.

As migrações para São Paulo do início ao fim do século XX tornaram a metrópole talvez a cidade mais cosmopolita do país, ao que Green (2000) afirma que esse aspecto foi também um dos fatores que atraíam sujeitos homoeróticos de outras regiões para lá, onde podiam conseguir emprego e encontrar maior liberdade do que nos municípios mais interioranos, como é relatado no trecho citado acima em que Juarez ainda apresenta as dificuldades de expressar autenticamente seu comportamento, sofrendo agressões dos demais moradores, aspecto infelizmente comum para aqueles que desafiam a ordem masculinista. O que corrobora o argumento de Eribon (2008, p. 37): “A cidade é, antes de tudo, uma maneira de escapar tanto quanto possível ao horizonte da injúria na medida em que este significa a impossibilidade de viver a homossexualidade sem ter de dissimulá-la permanentemente.” O espaço urbano parece ser, portanto, o refúgio para sujeitos gays em busca de maior liberdade social quanto à manifestação dos próprios desejos.

A ansiedade para chegar a São Paulo não permitiu que o relojoeiro dormisse durante a viagem, ao chegar à rodoviária tudo lhe parecia belo e esplendoroso, as luzes, a movimentação das pessoas, a cidade se tornara um lugar edênico para ele: “[...] tantas

cores deslumbrantes, pra qualquer lado que se olhasse, estavam ali para sugerir que São Paulo era uma cidade feliz”. (MARTINS, 2007, p. 243). Todavia, as dificuldades só estavam começando: a primeira foi conseguir onde se hospedar, pois a recusa era taxativa “– Não adianta insistir que bicha aqui não entra nem fantasiada de pavão.” (p. 243). Juarez só consegue um quarto barato e em terrível estado de conservação atrás da Estação da Luz, mas nada disso importava desde que pudesse transformar-se em Gina.

A mudança já vinha acontecendo antes mesmo de sair de viagem: depilou as pernas com gilete e arrancou a barba fio por fio com uma pinça, o que, segundo Juarez, “doía de desesperar [...] mas São Paulo valia por tudo e, além disso, a pele depois acostuma”. (MARTINS, 2007, p. 242).

O próximo passo era apoderar-se dos apetrechos que o transformariam na bela ruiva que sonhava ser:

Rodou as vitrinas e comprou uma bolsa, outro par de sandálias, um monte de pulseiras de um hippie maravilhoso, moreno dos olhos azuis, que vendia na calçada. Comprou cílios postiços, calcinhas floridas, desodorante íntimo e, finalmente, numa pequena transversal à [rua] Augusta, a sonhada peruca ruiva.

– Você, queridinha, pode achar que é exagero eu dizer que essa peruca é a coisa mais importante da minha vida. Mas você nem pode imaginar o que eu penei pra conseguir isso, em cima de relógios e carrilhões de parede, lá onde eu morava. (MARTINS, 2007, p. 244).

Todos os objetos comprados servem para acentuar a feminilidade desejada: jóias, bolsa, até mesmo as peças íntimas passam a compor o vestuário do protagonista. O último objeto a ser descrito é a peruca, com efeito, o mais importante na composição da aparência mulhêr de Juarez.

Na linguagem, notamos a fluidez do texto como se de fato a estória fosse contada oralmente. Podemos ler, nas estruturas linguísticas das falas da personagem, o uso de diminutivos: assim que chega à rodoviária, ele usa os termos “marronzinha” e “pretinha” ao se referir às suas malas; usa a expressão “Até loguinho.” Para se despedir da senhora que sentara ao seu lado no ônibus; “queridinha” – no fragmento acima; “paulistinha” mais a frente ao falar com o porteiro; “filhinho” ao se dirigir ao taxista. Não é preciso invocar toda uma teoria sociolinguística e pragmática para afirmar que o uso de diminutivos é mais comum na fala das mulheres, seja com sentido de afetividade (exemplo das malas, da despedida e do tratamento com a vendedora da loja e com o taxista), seja com sentido irônico e sarcástico (exemplo do porteiro). O emprego do

diminutivo, portanto, aproxima a personagem do estereótipo da mulher ou do exagero dos trejeitos femininos como é comum às travestis.

A compra da peruca é uma conquista para Juarez. Vesti-la seria o trofeu da transformação almejada por ele. Nota-se claramente a alegria expressa da personagem ao conseguir a falsa cabeleira, pois segue-se uma fala dele a cantarolar a música “Rua Augusta” de Raul Seixas, intertextualmente inserida na fala dela. De volta ao quarto, munido de tudo que precisava para a montagem:

[...] começou a maquilagem. A cara a quatro dedos do espelho, entre pastas, potes e pincéis, se preparava com cuidado máximo para a sua primeira noite de princesa. [...] escapou do fundo da mala o vestido de lamê dourado. Por baixo vinha a calcinha, o sutiã meia-taça de espuma rendada e a combinação de jérsei. Sapatos de salto alto e bolsa dourada, além de um broche, uma margarida de ouro puro espetada sobre o seio esquerdo, completavam a sofisticada indumentária. (MARTINS, 2007, p. 244-245).

Vestida para a ocasião mais esperada de sua vida, Gina (como passaremos a chamá-la a partir de agora), supunha-se pronta para ganhar as ruas paulistas. Green (2000) afirma que desde o “início da década de 1970 foi crescente a visibilidade de travestis e michês pelas calçadas do Rio e de São Paulo.” (GREEN, 2000, p. 403). O historiador ainda endossa que as travestis usavam roupas muito justas e “perucas cuidadosamente arrumadas” e assumiam nomes femininos, tal como Gina, cujo “nome de guerra” sugere, não por acaso, a semelhança fônica com o nome do órgão genital da mulher. Dessa forma, as roupas, o modo de falar e até o “nome” da personagem contibuem para construir uma imagem de mulher.

O narrador apresenta com detalhes a vestimenta de Gina, trajada com vestido dourado, um broche de flor dourada no lado do coração, peruca ruiva, sandália de salto alto e muita maquiagem que a fizesse menos masculina. O intuito dela era chegar até a Boca do Lixo, famoso ponto de prostituição e de shows de travestis na São Paulo de 1960 e 70, porém, confundida em sua ingenuidade, pede ao taxista para ir à Boca do Luxo, local de lojas e restaurantes frequentado pela elite da capital. A oposição dos dois locais com a paronímia (entre lixo e luxo), uma vez que a primeira foi (e ainda é) um espaço marginalizado, tanto que atualmente é mais conhecido como a Cracolândia, enquanto a segunda é espaço de prestígio. Tanto que a presença de uma travesti no local, de imediato, chama atenção da polícia que a expulsa, com base em critério meramente socioeconômico:

Gina subia a vista contemplando os arranha-céus que se erguiam à sua frente, quando sentiu algo gelado mexendo no seu tornozelo. Virou de repente e soltou um berro que levantou os turistas do bar do hotel. Um imenso pastor-alemão, preso pela corrente a um policial de boina vermelha, escalava suas pernas em busca de drogas ocultas. O cachorro e o guarda não estavam para conversa: – Tá fazendo o quê, aqui? Não sabe que não pode ficar parada na calçada? Vamos circular...vamos circular...Ah, e lugar de travesti é lá na Rego Freitas. Aqui é outro nível, entendeu? Agora some da minha vista. (MARTINS, 2007, p. 245-246).

Mais uma vez, extasiada de admiração pela cidade grande, ela se distrai observando a grandiosidade urbana que a envolvia, mas cada vez que se impressiona com a beleza citadina, acontece algo que quebra sua expectativa.

Ao ser expulsa para a Boca do lixo, mais desventuras acometem a protagonista. Ao caminhar em direção à rua Rego de Freitas, Gina entra em um bar para beber um guaraná, nessa hora, o único cliente que lá estava pede a conta e se retira, incomodado com a presença dela. Esse fato narrado no conto é semelhante a situações vividas por sujeitos homoeróticos na realidade que sofrem a rejeição social, como é apresentado no relato da travesti Luciana: “[...] Se eu chego num bar, se lá estiverem 15 pessoas, cinco delas vão se retirar... Porque chegou um travesti” (DENIZART, 1997, p. 61 citado por TREVISAN, 2000, p. 418). Dessa forma, a reação das personagens secundárias, ao encontrar Gina, reflete o preconceito praticado cotidianamente, construindo uma perspectiva bastante realista da fábula narrada.

No mesmo bar, Gina encontra com outra travesti que faz uma dura crítica acerca da aparência dela: “– Não é por nada não, mas você está horrorosa, parecendo homem... Cruzes!” (MARTINS, 2007, p. 246). Porém, a protagonista não se abala com a opinião da outra e, após retocar a maquiagem, segue sua travessia turística.

Ao chegar à Boca do Lixo, acreditando ser uma bela e atraente mulher, logo aceita o convite de um japonês de “meia idade” (ibid., p. 247), “com um corpo redondo” (Ibid., p. 247) que a leva, em seu fusca, para uma rua escura onde trocam carícias: “longos beijos na boca, no pescoço, nos ombros, e a mão do japonês ia se esticando pela coxa” (MARTINS, 2007, p. 247). Demonstrando inocência, a protagonista adverte o parceiro com um vocabulário mineiro: “– Sabe, meu bem, pelo amor de Deus não fica zangado comigo pelo que eu vou dizer procê, mas antes que sua mão esbarre nos meus trens, eu quero que você saiba que eu sou um travesti”. (MARTINS, 2007, p. 247). A fala dela provoca no leitor o humor, uma vez que a maneira de dizer, prezando pelas marcas de oralidade típicas da região de onde emigrou (“procê e “trens”), e a pureza

pelo fato de acreditar que o japonês não desconfiasse do travestismo dela geram um efeito humorístico na situação apresentada. A resposta do parceiro denuncia ainda mais a inocência de Gina: “Ué, mas é claro que você é um travesti. Se eu não quisesse um travesti, o que eu estaria fazendo na Rego de Freitas, né?” (MARTINS, 2007, p. 247).

Interessante o fato de o encontro carnal não ter sido cobrado, pois, diante do espanto do cliente, Gina recusou o dinheiro, porquanto, julgava ela, ser uma mulher desejada por um homem já era recompensa mais do que suficiente. De volta à Boca do Lixo, nossa protagonista conhece Denise, travesti negra, “alta” (ibid., p.248), “com corpo de manequim” (ibid., p. 248) que se apresenta como sendo “a amada dos homens dessa terra” (ibid., p. 248). As duas saem para a Praça da República, onde a inocente Gina conhece um pouco do estranho mundo da prostituição masculina, que ela demonstra não compreender. Intercalada na estória de Gina, conhecemos a estória de vida de Denise, e tudo parece levar a crer que ela, com a sua sofisticação paulista, guiará pedagogicamente Gina, tanto nos requisitos estéticos (porque a mineira não percebe como está pavorosamente vestida), como nos mecanismos do sexo mercantil.

Um dos primeiros ensinamentos que Gina recebe está associado ao cuidado que toda travesti deve ter em relação aos policiais, para que não fosse detida e, assim, ficasse suscetível a maus tratos, estupros coletivos e agressões físicas de toda natureza por parte dos outros presos e dos próprios guardas. Green (2000) afirma que na tentativa de controlar a proliferação de travestis em São Paulo na década de 1970, as autoridades criaram um arquivo específico em que se registrava as causas da detenção (entre as mais comuns, vadiagem, perturbação da paz ou prática de atos obscenos), mantendo um controle mais forte desses indivíduos, que não obstante, por fazerem parte de grupos de marginalidade, estavam envolvidos em denúncias de roubos, extorsão de clientes, dentre outros crimes.

Denise alerta à migrante mineira para esses fatos, uma vez que uma detenção poderia resultar em óbito, devido aos riscos que as “travas” corriam nas selas. Curiosamente, Green (2000) apresenta dados estatísticos desses arquivos que permaneceram registrados (mais de trezentos), dentre eles, o grande número de travestis detidos oriundos de outras cidades e estados que estavam em São Paulo no intuito exclusivamente de exercer sua sexualidade mais livremente, no entanto, com profissões com baixa remuneração, a prostituição era a saída para se manter na cidade grande.

Gina é apresentada como um sujeito inocente e estranho a toda a realidade opressiva que a metrópole também proporcionava aos travestis. Diferente do que ela

pensava, e é isso que o conto também problematiza, ser uma travesti em São Paulo não seria menos difícil do que em Montes Claros, ainda que as dificuldades não fossem as mesmas.

Aos poucos, passeando pelas ruas, a caminhar em frente a boates e bares, Denise apresenta o mundo paulista noturno das travestis e todas as dores que ele traz consigo. Em determinado momento do diálogo entre as duas, Denise lamenta não ter nascido mulher, então Gina questionou se ela não teria interesse em submeter-se a cirurgia de redesignação sexual, ao que a “amada dos homens dessa terra” responde:

– Só se eu estivesse louca! Se eu faço isto eu perco meu ganha pão. A Helô fez e deu certo. Quer dizer, ela conta assim. Diz que ficou até bonitinho, igual a coisinha de criança. Mas vê se ela faturou depois disso. Claro que não. Olha, os homens não querem mais saber de transar com prostituta, isso muito banal, muito comum. Mulher eles já têm em casa. Eles querem uma coisa diferente, por isso é que a gente é tão procurada. Vê se entende, eles fazem na gente as coisas e depois querem que a gente faça neles, senão não tem graça. Se eu corto o troço fora, como é que eu vou explicar pra eles depois? (MARTINS, 2007, p. 252).

A fala de Denise não deixa dúvida sobre o papel ativo das travestis nas relações sexuais, aspecto que quebra a crença do senso comum de que todo homem que se veste de mulher e assume essa postura como modo de vida ocupa a posição passiva nas relações sexuais. Green (2000) afirma que nas relações de prostituição entre os travestis e seus clientes: “O homem que é ‘mulher’ torna-se um ‘homem’ na cama, ao passo que o parceiro alegadamente masculino procura por uma mulher substituta para experimentar prazer sexual de uma maneira, em geral, vista como própria do efeminado.” (GREEN, 2000, p. 406).

Dessa forma, o conto procura desnudar de forma despudorada e bem-humorada detalhes dos modos de viver das travestis, dos riscos que enfrentavam dia-a-dia devido ao preconceito e à violência, das desventuras de suas experiências e de seus sonhos de viver com liberdade, expressando sua sexualidade sem a discriminação corriqueiramente experimentada por elas socialmente. Interessante é que essas informações sobre a vida das travestis são novas para Gina que, junto com o leitor, vai descobrindo o submundo da prostituição homoerótica da cidade grande.

Nessa descoberta, uma cena de escândalo entre travesti e clientes se forma diante de Denise e da protagonista:

No carro, com os vidros fechados, três rapazes se entreolhavam assustados. Do lado de fora, várias pessoas, entre gigolôs e travestis, arranhavam o automóvel com chapinhas, arrancavam o limpador de pára-brisas, as chapas, quebravam a antena, esvaziavam os pneus, numa verdadeira depredação do veículo. Ao lado, um travesti se esgoelava: “Eles saíram comigo e não querem pagar. Vamos quebrar o carro deles. Tira esses animais daí de dentro que eu quero cortar a cara deles. Me dá a gilete. Pelo amor de Deus, alguém me dá a gilete, que isso não vai ficar assim”. (MARTINS, 2007, p. 252-253).

A imagem da celeuma também denuncia um aspecto comum da realidade da prostituição homoerótica. Um fato semelhante a esse, é narrado em outro conto da década de 1970, cuja fábula envolve uma travesti: trata-se de “Dia dos namorados”, de Rubem Fonseca em que o protagonista, o banqueiro J.J. Santos, sai com Viveca, travesti que oferecia serviços sexuais no calçadão de Ipanema – Rio de Janeiro. Todavia, apenas no quarto do hotel é que o burguês se dá conta que a moça, na verdade, era um moçoilo. Ocorre, então, uma confusão entre os dois, uma vez que, enquanto o banqueiro estivera no banheiro, Viveca roubara-lhe o dinheiro e, após a descoberta de que “ela” era “ele”, o banqueiro desistiu do programa, ao passo que Viveca exigia o valor dos seus serviços. Porém, sem o dinheiro, o burguês fica impossibilitado de efetuar o pagamento.

Para aumentar a desordem, J.J. acusa a garota de ter-lhe roubado (como de fato ocorrera, golpe famoso na relação de prostituição entre travestis e clientes), é então que a reação escandalosa da personagem vem à tona: “Eu não sou ladrão! gritou Viveca, levantando-se da cama. Subitamente uma gilete apareceu em sua mão. Me chamando de ladrão! Num gesto rápido Viveca deu o primeiro golpe no próprio braço e um fio de sangue borbulhou na pele.” (FONSECA, 2007, p. 130).

Tanto no conto de Julio César Monteiro Martins quanto no de Rubem Fonseca, as personagens travestis envolvidas em tumultos estão munidas de giletes para agredir ao outro (clientes) e a si mesmas num gesto de automutilação. Ambas estórias plasmam, com verossimilhança, esse aspecto, uma vez que faz parte da realidade das travestis que se prostituem utilizar essa arma. Trevisan (2000) afirma que a atitude de cortar-se com giletes foi uma das formas clássicas de revanche entre elas, quando detidas em delegacias, afirma o jornalista, feriam-se, cortando os próprios pulsos, braços, pescoço e até órgãos genitais e, assim, conseguiam ser transferidas para hospitais, de onde poderiam escapar com mais facilidade. (Cf. TREVISAN, 2000).

Mott & Assunção (1987) analisaram a automutilação em travestis na cidade de Salvador – Bahia. Mutilação, para os autores, diz respeito a escoriações, cortes e retalhamento, nesse caso, causados pelas próprias travestis. Os antropólogos afirmam

que essa prática é generalizada entre os chamados “travestis de pista”³⁶ em todo o Ocidente. Giletes, cacos de vidro de perfume e de espelho que carregam na bolsa, broches de cabelo são os objetos cortantes com os quais se ferem pelos mais variados motivos, na maioria deles, chantagem para forçar clientes a pagarem o que devem, tentativa de sair de prisões, chantagem emocional para não serem abandonadas por parceiros fixos, dentre outros.

Degradadas pela violência, pela discriminação familiar e social, a automutilação das travestis possui relação com a psicologia desses indivíduos. Segundo Mott & Assunção (1987), o ato de se cortar reflete uma prática de coação e de defesa, pois ao serem relegadas à condição de escória, como diz Trevisan (2000, p. 420), elas “não têm nada a perder além da vida”.

Voltando ao conto em questão, ao observar a confusão, que só fora resolvida com a intervenção da polícia, Gina permanece atônita diante da reivindicação da travesti (que gritava pedindo uma gilete) a qual cobrava o dinheiro devido por ter saído com os rapazes. Diante do solução do caso em favor da prostituta, Denise vibra de satisfação:

[Denise] – Bem feito! Bem feito! Para eles deixarem de ser sacanas e aprenderem a pagar direitinho o que eles devem. Aqui é assim: saiu, tem que pagar senão a gente faz bife na carinha deles.

[Gina] – Quer dizer que vocês cobram? (MARTINS, 2007, p. 253).

A fala da “moça” negra demonstra a animação em vista do caso solucionado. Mais uma vez, o emprego de diminutivos (“direitinho”; “carinha”) na fala da personagem travesti acentua o estereótipo efeminado característico da personalidade dela.

Ao saber que Gina não cobrara o programa realizado com o japonês, Denise se revolta contra ela, agredindo verbalmente a colega: “Sua vagabunda de terceira! Sua bicha escrota caipira! Você está querendo nos desmoralizar. Tá querendo acabar com a nossa vida. Se você quer dar de graça, vai pra outro lugar e se arruma com o seu homem, mas aqui não”. (MARTINS, 2007, p. 254). A reação da negra é emblemática também de uma espécie de código de conduta que existe entre os “rapazes de peito”³⁷.

Segundo Pelúcio (2005), a prostituição é concebida por algumas travestis ou como uma prática sem prestígio exercida apenas por necessidade financeira, haja vista não conseguirem outro emprego, ou como emprego e/ou forma de ascensão social.

³⁶ Diz-se daqueles que fazem da prostituição seu ganha-pão. (Cf. MOTT & ASSUNÇÃO, 1987).

³⁷ Designação usada para nomear as travestis que se prostituem. (Cf. MOTT & ASSUNÇÃO, 1987).

Entre as que fazem programa, a travesti que tem relação sexual com desconhecido sem cobrar, como Gina fez, é vista como depravada e criticada por prejudicar os negócios das demais.

No desfecho do conto, Gina já está demasiadamente entristecida com a recepção que recebera, com as situações que presenciou e com a agressão da colega. É então que ela suspira: “Ai, como é difícil viver nessa vida invertida! (MARTINS, 2007, p. 254) [...] Só Deus sabe como estou sofrendo com tanta desumanidade. (Ibid., p. 255)”. E assim, através dessa trajetória de Juarez, que se transforma em Gina para ganhar a noite na Boca do lixo paulistana, o narrador denuncia as degradantes condições de vida das travestis e a impossibilidade de Gina encontrar lugar para si no meio social. Há a denúncia do preconceito e da intolerância de grande parte da parcela da sociedade contra o homoerotismo. Enquanto vivia em Montes Claros, Juarez sofreu bastante o rechaço social devido ao seu comportamento; em São Paulo, assumindo a identidade de Gina, pôde aprender que até nos grandes centros urbanos, a “homossexualidade” é expurgada da inclusão social e a liberdade, tão sonhada, torna-se cada vez mais distante.

A condição imposta a Gina é a de vítima, apesar de ela sempre batalhar para ser independente e relacionar-se homoeroticamente. Estranha a tudo ao seu redor, a protagonista sofre também por desconhecer os hábitos e códigos das “travestis de pista”. Dessa forma, o conto constrói um teor crítico em relação à temática: denuncia as barreiras impostas aos sujeitos homoeróticos e as dificuldades de assumir tal condição numa sociedade homofóbica.

O humor presente nas situações vividas por Gina/Juarez quebra um pouco da dramaticidade das experiências vividas pela personagem, de seu sofrimento e exclusão. Segundo Moisés (2007), na rotina da vida diária, o riso desponta sempre que algo inesperado ocorre, quebrando com as nossas expectativas consagradas, como uma pessoa que, escorregando e caindo, desfaz por momentos a normalidade da postura e da vestimenta. Da mesma forma, as reações da protagonista diante das surpresas que tem a cada passo em busca da realização de seu sonho, que é frustrado mediante as decepções que sofre.

Outra possibilidade é relativa à aplicação do humor como uma estratégia de ridicularizar a personagem homoerótica. Ora, a inocência de Gina é tamanha a ponto de ela cometer equívocos infantis, como se o narrador, de certo modo, com forte intenção preconceituosa, promovesse uma imagem negativa da travesti.

Todavia, não podemos deixar de enfatizar a postura corajosa, e positivo-afirmativa da protagonista que assume, apesar de vitimada, a posição de sujeito de seu desejo. A imagem amedrontada dos indivíduos gays que abrem mão do próprio desejo devido às imposições religiosas, morais e sociais não cabe ao sujeito ficcional desse conto. Mesmo sem conhecer a cidade, os hábitos noturnos, os perigos que corria ao andar de vestido, salto alto e peruca nas avenidas paulistas, em nenhum momento, cogita a desistência, portanto, vemos nessa personagem a postura revolucionária e subversiva que enfrenta o sistema machista e homofóbico em busca da própria satisfação, postura essa que começa a se insinuar na consciência dos sujeitos homoeróticos durante as décadas de 1960 e 1970, ganhando mais força representativa na mídia impressa e na literatura, como se pode observar através dessa protagonista de Julio César Monteiro Martins.

Capítulo 5 | Fim do século XX (1980-1990): a visibilidade do desejo homoerótico e seus impactos

Analisando determinados eventos históricos do século XX, no Brasil, percebemos que transformações socioculturais propiciam avanços na maneira de perceber as relações homoeróticas no cotidiano das pessoas.

A revolução da década de 1960, a ascensão das reivindicações de outras minorias culturais, como mulheres e negros, pôde motivar o engajamento de grupos gays militantes que, apesar da ditadura militar, se desenvolveram aos poucos e se insinuaram politicamente. A literatura passou, então, a abordar de maneira mais sistemática as relações entre pessoas do mesmo sexo e muitos autores adotaram posturas engajadas através de suas obras.

De uma maneira geral, a discriminação, o preconceito e a repressão continuavam preponderantes, porém muitos fatos marcantes envolvendo sujeitos homoeróticos nas duas últimas décadas do século XX favoreceram a ascensão da “homossexualidade” como um dos temas marcantes do fim do século e passagem para o XXI. Evidentemente, a produção literária não ficaria aquém desses fatos e desempenhou também um dos fatores de impacto para os olhares conservadores da sociedade brasileira. Vamos nos deter em alguns desses fatos, resumidamente, para contextualizar a análise dos contos “Terça-feira gorda”, publicado em 1982, de Caio Fernando Abreu, e “Família”, de 1997, de Rubem Fonseca.

Os anos 80 foram iniciados com um movimento militante empenhado, fazendo parcerias e conquistando espaço nas discussões políticas. As manifestações artísticas configuraram um grande meio de abordagem do homoerotismo, como a música, através das letras que falavam do amor entre iguais, e dos artistas (cantores (as)) que se assumiram gays (Cazuza, Renato Russo, Cássia Eller, Edson Cordeiro, dentre outros). O teatro foi um dos maiores “palcos de encenação” dos conflitos homoeróticos na cultura brasileira da época com peças de expressão homoerótica que ganharam projeção até no exterior, e a televisão passou a incluir personagens gays nos programas de humor que, de certo modo, quebraram o silêncio de não se representar as relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo.

Segundo Carvalho (2006) e Trevisan (2000), ocorreu, nesse período, o “boom guei” (no dizer deste), isto é, a cultura gay, a política e os movimentos de militância se fortaleceram e na literatura percebe-se que, a partir dos anos finais da década de setenta,

é possível encontrar uma considerável quantidade de obras de temática gay (Cf. GÓIS, 2000).

No entanto, foi também na década de 80 que se alastraram as primeiras notícias sobre a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (SIDA ou a sigla importada, AIDS, mais comum no Brasil), apresentada como uma “peste gay” ou “câncer gay”. Entre os anos 1980 e 1990, as descobertas sobre a AIDS tornaram-se uma verdadeira tormenta para os sujeitos homoeróticos que constituíam um “grupo de risco” da doença. Informações pouco preocupadas com a verdade científica divulgavam que os “homossexuais” eram a causa da doença, fato que foi apoiado na esfera religiosa, jurídica e até médica. Trevisan (2000) relata que em meados de 1980, programas de rádio incentivavam claramente o extermínio dos sujeitos gays, culpando-os pelo alastramento da doença; também apresenta que não foram poucos os casos de mulheres com comportamento masculinizado ou rapazes mais efeminados que receberam diagnóstico de que estavam infectados com o HIV, sem sequer terem sido examinados, uma vez que para os médicos o preconceito sobre o comportamento que fugisse do convencional bastava para que afirmassem tal absurdo. Não é por acaso que, em terras brasileiras, foi tão forte a cristalização da “AIDS como metáfora para a ‘homossexualidade’” (expressão utilizada por Trevisan, 2000), fortalecendo as ideologias separatistas de minorias sexuais e o preconceito que foi refletido na sociedade como um todo, o que deixou resquícios até os dias atuais.

A epidemia trouxe com ela, além das feridas e maiores estigmas para indivíduos de sexualidade excêntrica que foram objetos de sensacionalismo da mídia, do rechaço popular, a necessidade do movimento de militância se mobilizar em regime especial. Segundo Trevisan (2000), por todo o Brasil os grupos gays se uniram às Secretarias de Saúde, a trabalhar em prol da prevenção da doença e também da divulgação de informações reais de contágio e de tratamento.

Trevisan (2000) também argumenta que o advento da AIDS promoveu uma maior visibilidade para os indivíduos homoeróticos “[...] nunca se discutiu tanto a realidade homossexual como nos tempos da AIDS.” (TREVISAN, 2000, p. 463). De fato, na medida em que se falou mais sobre a doença, mais foram expostas para o público em geral os hábitos da subcultura homoerótica de grandes centros urbanos. Capas de revistas, algumas reportagens especiais, notícias constantes, discussões em programas de televisão foram exemplos dados pelo jornalista que evidenciaram o tema da “homossexualidade”, ainda que fosse para transmitir visões negativistas sobre essa

subjetividade. Impactos que foram inserindo o tema da diversidade sexual na pauta das discussões relevantes para a sociedade brasileira.

A década de 90 foi marcada pela inserção do público homoerótico no mercado, ocasionando o aumento das publicações de periódicos direcionados aos indivíduos gays, ou mesmo o surgimento de novos periódicos, como a *Femme*, a *G Magazine* e a extinta e mais sofisticada revista gay brasileira *Sui Generis*. Foi nesse período que se forjou a sigla GLS – abreviação para gays, lésbicas e simpatizantes, e a partir dessa abreviação foram rotulados muitos produtos culturais e comerciais destinados a esse público. As Edições GLS surgiram nesse período, publicando livros de ficção e de ensaio exclusivamente voltados para a temática gay. Em 1997 foi realizada a primeira Parada GLBT (a abreviação foi logo modificada para Gay, Lésbica, Bissexual e Transgênero), que teve suas versões subsequentes. Na terceira edição arrastou pela capital paulista entre vinte e trinta mil pessoas em defesa da diversidade sexual. Esse fato incorporou a Parada no calendário turístico da maior metrópole brasileira.

As relações e sujeitos homoeróticos adquiriram, assim, maior projeção e no campo literário, isso se refletiu no aumento de publicações de temática gay. Os anos 90 também oportunizaram uma aparição maior de personagens gays na televisão, sobretudo nas telenovelas da Rede Globo (Cf. TREVISAN, 2000). No Brasil e no mundo essa união entre militância e mercado fez a literatura que centraliza o tema homoerótico se expandir em produção e em vendas.

Entendemos, assim, que a partir do momento em que o mercado se abriu para o consumo de um público gay, a produção da literatura homoerótica aumenta de maneira considerável; vemos editoras publicando coletâneas de contos e antologias poéticas de textos que abordam a diversidade sexual, coleções ou selos editoriais como a “Aletheia”, da editora Brasiliense que só possui textos literários com enfoque no amor entre mulheres.

Segundo Trevisan (2000), em 1993 foi eleito o primeiro travesti do Brasil, tratava-se da vereadora Kátia Tapeti, da cidade de Colônia, no Piauí, re-eleita em 1996 como a mais votada. Também em 1993, a Organização Mundial de Saúde eliminou o “homossexualismo” do Cadastro Internacional de doenças.

Essa diversificação também incidiu sobre aspectos jurídicos. O primeiro ato dessa natureza foi o projeto de lei 1.151/95, de autoria da deputada federal Marta Suplicy (PT), que propunha a parceria civil registrada entre pessoas do mesmo sexo, proposta que fora engavetada, devido à discriminação evidente das bancadas políticas e

líderes religiosos. Onze anos depois, o mesmo alarde causado pelo preconceito foi levantado, porém, o Superior Tribunal Federal aprovou por unanimidade o reconhecimento jurídico da união estável entre pessoas do mesmo sexo como entidade familiar na primeira semana de maio de 2011, como já havíamos mencionado. As denúncias de casos de violência contra sujeitos homoeróticos, no Rio de Janeiro, ganhou espaço privilegiado através do *Disque-Denúncia Homossexual*, criado em 1999, que acompanha crimes e atitudes de discriminação. Em 1999, o estado de Pernambuco determinou que homens e mulheres homoeroticamente inclinados tivessem o direito de receber visitas íntimas de seus parceiros. Todos esses casos, ainda que isolados, contribuíram para muitas conquistas de direitos dos sujeitos homoeróticos e de espaços de discussão do homoerotismo, que aos poucos vai deixando de ser tabu absoluto e passando para a esfera dos debates públicos.

Esses, dentre outros, são aspectos da transformação da intimidade nas sociedades modernas. Como apontou Giddens (1993), a maior abertura para se discutir publicamente questões associadas ao sexo, questões essas que eram essencialmente da esfera privada, passam a ser de interesse público, como exemplo podemos citar o estupro, o aborto, o planejamento familiar, a AIDS, e também a união civil entre pessoas do mesmo sexo, bem como o direito de adoção de crianças por esses parceiros. Essas transformações da intimidade geram, com efeito, impactos na sociedade, nos modos de vida como um todo, desencadeando num longo processo de adaptação social.

Homoerotismo, carnaval e violência em “Terça-feira gorda”

Talvez um dos nomes mais relevantes dos escritores de sua geração na década de 1970, o gaúcho Caio Fernando Abreu se tornou o autor mais estudado com relação ao tema literatura e homoerotismo, não que este seja um mote central de toda a obra dele, mas devido à sofisticação literária e profundidade com que abordou diversos conflitos homoeróticos. Escritor de crônicas, contos, peças teatrais, romances e literatura infantil, marcou a produção literária brasileira com estilo próprio, mesclando aspectos estilísticos e ideológicos de maneira a nos deixar uma produção vasta, original e à frente de seu tempo. Intimismo, crítica e denúncia social, lirismo e abordagem de temas excêntricos são aspectos que variam na construção de suas obras.

Estreia como escritor durante a ditadura militar, o que não o impede de marcar a transgressão como uma característica latente em suas narrativas, assim como em sua personalidade e em seu ativismo através do exercício da profissão de jornalista. O homoerotismo de Caio Fernando Abreu foi abertamente conhecido pela sociedade, também foi portador do vírus HIV, que o levou a óbito em 1996. (Cf. FAVALLI, 1995).

O conto “Terça-feira gorda” faz parte da primeira seção da obra *Morangos Mofados* (2005) que foi publicado em 1982 e consagrado pela crítica, sendo considerado uma das principais produções do autor. Heloísa Buarque de Holanda, em texto jornalístico do mesmo ano de publicação da obra e acoplado à reedição de 2005 como um prefácio, afirmou que é marca dos contos “[...] uma enorme delicadeza em lidar com a matéria da experiência existencial [...]”.

E, com efeito, a antologia promove uma leitura que instiga reavaliações de paradigmas ao ponto que também foi registro de um cenário de mudanças políticas e culturais: o Brasil estava próximo das “Diretas já!”, assistia-se ao crescimento de diferentes movimentos como a era-disco, a *New Wave*, a queda do movimento pós-hippie. Sendo participante daquela realidade histórica, lança um olhar pessimista e de tristeza pela não realização de uma era ou de um sonho de sua geração, como ocorre com os personagens do conto “Os sobreviventes”, e lança também, em meio a esse desgosto, no conto que dá título ao livro, uma esperança para a civilização acabada: a metáfora dos morangos que podem nascer no concreto.

A fábula de “Terça-feira gorda” centra-se em torno de duas personagens masculinas que começam a trocar olhares numa festa de carnaval; samba, insinuações sexuais e toques atravessam o desejo entre eles, a experiência é contada em primeira pessoa.

Observamos que o conto em questão possui um caráter imagético, no sentido de que a leitura de seus períodos sintáticos possibilita a construção mental de quadros. A primeira sensação é a de que à medida que esse texto é lido, o leitor vai construindo imagens dos passos do narrador personagem; por esta perspectiva, então, corrobora-se a assertiva de Santos (1998, p. 88) de que a literatura “pode não pretender ser imagem, mas deseja se aproximar da lógica imagética”, haja vista não ser construído apenas do ponto de vista linear como é típico da linguagem verbal, e gerar uma sucessão de imagens:

Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei, quase sorrindo também, a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodca com coca-cola, uísque nacional, gostos que eu nem identificava mais, passando de mão em mão dentro dos copos de plásticos” (ABREU, 2005, p. 56).

A descrição das atitudes dos personagens remete o leitor à linguagem visual. A troca de olhares, o sorriso, a ruga na testa a questionar o parceiro, nos instiga a construir a imagem do processo de paquera, através dos gestos descritos pelo narrador que são habituais em nossa cultura para essa situação. Em seguida, há uma quebra da narração desse momento de flerte, então o leitor é posto diante de uma descrição sucessiva e veloz das bebidas alcoólicas e estado da personagem pela ingestão destas. A velocidade do discurso é o efeito da estratégia sintática de coordenação de vocábulos, “vodca com coca-cola”, “uísque nacional”, “cerveja morna”. Veja-se que há uma preocupação detalhista dos tipos de bebidas, até dos copos de plástico que de mão em mão passavam – a imagem construída, detalhada, faz o leitor imaginar, com efeito, uma típica festa popular do carnaval brasileiro.

No entanto, essas imagens não apenas formam as ações dos sujeitos ficcionais, elas também são indícios de sentidos. A troca de olhares, a ruga tensa na testa, esses gestos podem constituir sinais dos sentimentos dos personagens que são expressos através dos movimentos dos corpos; se nos perguntamos qual seria a causa da troca de olhares, a resposta não está escrita nas linhas do conto, mas levanta-se a hipótese de que os gestos denunciam o desejo erótico entre os sujeitos ficcionais. Eis o objeto mental, o desejo sexual, algo sentido, imaginado, abstratamente construído em nossa mente, todavia, concretizado através da linguagem corporal:

Um movimento que descia feito onda dos quadris pelas coxas, até os pés, ondulado, então olhava para baixo e o movimento subia outra vez, onda ao contrário, voltando pela cintura até os ombros. Era então que sacudia a cabeça olhando para mim, cada vez mais perto. [...] Na minha frente, ficamos nos olhando. Eu também dançava agora, acompanhando o movimento dele. Assim: quadris, coxas, pés, onda que desce, olhar para baixo, voltando pela cintura até os ombros, onda que sobe, então sacudir os cabelos molhados, levantar a cabeça e encarar sorrindo. (ABREU, 2005, p. 56 e 57).

Conforme a narrativa evolui nos fatos narrados, os protagonistas se aproximam um do outro. O caráter imagético da obra também é evidente pelos movimentos dos corpos das personagens que também denunciam o desejo sexual latente, o estado de êxtase e a sofisticação da criação de Caio Fernando Abreu. No fragmento acima, a

palavra “movimento” se repete, indicando ações diferentes: o movimento do corpo, do olhar, da dança a embalar o desejo dos dois. A movimentação dos sujeitos ficcionais segue uma linearidade entre subir e descer, imitando o movimento das ondas marítimas num ritmo constante e de conotação erótica com as partes do corpo (“quadris”, “coxas”, “cintura”, “pés”, “ombros”, “cabeça”, “cabelos”), descrevendo a maneira como o outro dançava (“onda que desce”, “onda que sobe”), os olhares permanecem com insinuação (pelo trecho, quando os olhos não se encaram, se direcionam para baixo, provavelmente mirando o baixo corporal, os volumes nas sungas e percorrem todo o corpo do outro), construindo mais uma imagem de desejo sexual entre eles.

Kleiman (1995) apresenta um conceito relativo ao papel do conhecimento prévio do leitor na interpretação de textos: “O conhecimento parcial, estruturado que temos na memória sobre assuntos, situações, eventos típicos de nossa cultura é chamado de *esquema*. O *esquema* determina, em grande parte, as nossas expectativas sobre a ordem natural das coisas” (KLEIMAN, 1995, p. 23). A noção de esquema é útil na discussão que fazemos, porque ele é ativado diante da expectativa do leitor perante o texto, logo, a imagem de troca de olhares, com sorriso, ruga na testa, os movimentos dançantes do corpo, por referência de conhecimento prévio que se tem, ativa-se o esquema de interesse mútuo entre pessoas, em nossa cultura; aliás, conforme Bounoux (1994, p. 79), “Através dos olhares, os corpos também se abraçam, se misturam”.

A temática homoerótica é explicitada logo no início do conto. O jogo de desejos é narrado velozmente, há repetição de palavras, especialmente dos pronomes pessoais que identificam o narrador (eu) e o outro (ele), os períodos sintáticos são formados, sobretudo, através da coordenação, as orações não são longas e subordinadas, mas curtas, o que dá essa percepção de velocidade do discurso, aproximando a escrita literária da oralidade que pressupõe a rapidez, a repetição de termos, as orações curtas e coordenadas, como se “ouvíssemos” o narrador contar o fato ocorrido naquela festa carnavalesca.

Os personagens anônimos, então, começam a transgredir as normas tradicionalmente concebidas para a sexualidade. Não há marcas de representação estereotipada para os sujeitos homoeróticos dessa relação, isto é, de homens efeminados e frágeis, pelo contrário, engendra-se uma imagem sensual e sem preconceitos de dois homens que se desejam:

Tínhamos pêlos, os dois. Os pêlos molhados se misturavam. Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. *E não parecia bicha nem nada*: apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também. Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa, O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. (ABREU, 2005, p. 57, grifo nosso).

Através dessa representação destituída de marcas culturalmente estereotipadas, percebe-se uma abertura para se representar o homoerotismo numa perspectiva mais liberta dos estigmas preconceituosos com os quais o sujeito gay era (é) demarcado socialmente. Todavia, os participantes da festa, em volta deles, os vigiavam e faziam comentários preconceituosos: “Ai-ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam [...] [e enquanto saíam do local] mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas [...] Veados, a gente ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar” (ABREU, 2005, p. 57-58). Há, assim, a representação da repressão instaurada pela heteronormatividade, como se pode notar pelos trechos dados, através das palavras de sentido pejorativo com as quais as personagens secundárias se referem aos protagonistas.

Entre o narrador e seu companheiro, o homoerotismo é representado sob um ponto de vista de aceitação e de manifestação de viver o desejo sem pudores, contudo, evidencia também os conflitos socioculturais que ainda reprimem essas relações — se, por um lado, a postura dos personagens desestabiliza qualquer tipo de pensamento conservador, por outro lado, o comportamento dos “outros” manifesta uma tentativa de impor regras de conduta baseadas na oposição binária homem/mulher como padrão legítimo de relação sexual.

Uma imagem importante para o entendimento da narrativa é a em que o narrador compara a boca do outro com um figo:

[...] a boca dele veio se aproximando da minha. Parecia um figo maduro quando a gente faz com a ponta da faca uma cruz na extremidade mais redonda e rasga devagar a polpa, revelando o interior rosado cheio de grãos. Você sabia, eu falei, que o figo não é uma fruta mas uma flor que abre para dentro (ABREU, 2005, p. 57).

A comparação da boca do parceiro com o figo, que, na verdade, é configurado como uma “flor que abre para dentro”, se refere ao interior da personagem. Pode-se entender a flor como um signo convencional, ou um símbolo ao qual são atribuídos alguns significados conhecidos, como empiricamente a flor é símbolo de beleza e

delicadeza, ou mais, academicamente, o amor e a harmonia, receptáculo (cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009). No conto, essa relação figurativa figo-flor está para boca-interior da personagem, conotando assim a beleza ou mesmo a receptividade do parceiro, diante do beijo que se aproximava. Além dessas descrições mais emotivas, também é explicitado o uso de drogas entre os sujeitos ficcionais:

Ele enfiou a mão dentro da sunga, tirou duas bolinhas num envelope metálico. Tomou uma e me estendeu a outra. [...] E queria, como queria aquela bolinha química quente vinda direto do meio dos pentelhos dele. Estendi a língua, engoli. [...] Sentado na areia, ele tirou da sunga mágica um pequeno envelope, um espelho redondo, uma gilete. Bateu quatro carreiras, cheirou duas, me estendeu a nota enroladinha de cem. Cheirei fundo, uma em cada narina. (ABREU, 2005, p. 57-58).

O trecho apresenta o momento do consumo de entorpecentes de maneira erótica. Todas as drogas saem de dentro da sunga do parceiro, daí o adjetivo “mágica”, onde se concentra o objeto de desejo do narrador personagem. Nesse sentido, há uma aproximação entre o delírio do gozo erótico e o delírio provocado pelo uso de alucinógenos, ambos causariam, assim, prazer, advindo da área genital do parceiro.

Ao sair do espaço onde estavam, o narrador faz uma observação sobre a identidade deles: “Foi então que percebi que não usávamos máscara. [...] Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval”. (ABREU, 2005, p. 58). Nessa passagem, a máscara é algo que esconde o rosto de alguém ou a identificação de alguém. É relevante lembrar que desde o início do conto eles trocavam olhares, depois carícias, o que causou um desconforto nas personagens secundárias, daí o sujeito ficcional pensar ser proibido e perigoso não usar máscara, estar exposto a consequências sociais por expressar abertamente o desejo homoerótico.

A máscara, símbolo popular das festividades carnavalescas, também teve bastante relação com a “homossexualidade” ao longo do século XX. Green (2000) relata que desde a década de 1950 a presença de sujeitos homoeróticos no carnaval carioca se dava de maneira mais aberta e participativa do que em outros momentos, isso ocorria devido à maior liberdade que se tem de romper com padrões de comportamento de gênero, através de fantasias e performances aprimoradas, homens e mulheres se travestem com roupas convencionalmente do sexo oposto e vão às ruas, no intuito de brincar e divertirem-se mutuamente.

Trevisan (2000) argumenta que o ato de travestir-se no carnaval é o símbolo da “[...] cultura da máscara – comum no meio homossexual, em que a máscara pode ser tão

necessária para se proteger quanto para se impor [...]” (TREVISAN, 2000, p. 390). Essa cultura da máscara que o jornalista menciona, diz respeito à prática de, entre os sujeitos homoeróticos, esconder-se através de fantasias, mas ao mesmo tempo, de demonstrar explicitamente seus desejos sexuais, uma vez que mascarados, os indivíduos desfrutam de uma liberdade maior para poder expressar seus desejos proibidos: “[...] a máscara do carnaval se torna, na verdade, uma oportunidade única de revelar os aspectos mais profundos da realidade quotidiana [...]” (Ibid., p. 390). A ausência de máscaras entre os personagens e a apreensão do narrador por não usá-la denunciam o caráter paradoxal da festa carnavalesca em relação à “falsa” liberdade de expressar abertamente a diversidade sexual.

Na praia, agora, sozinhos, os personagens se entregam aos desejos provocados durante a festa:

A língua dele lambeu meu pescoço, minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas. Feito dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente. Tiramos as roupas um do outro, depois rolamos na areia. [...] O mamilo duro dele na minha boca, a cabeça dura do meu pau dentro da mão dele. [...] A gente se apertou um contra o outro (ABREU, 2005, p. 58-59).

A descrição do contato físico entre os dois personagens demonstra a subversão do conto, uma vez que para leitores ainda de postura conservadora e moralista, abordar essa imagem de sexo entre homens poderia ser imoral e inaceitável, ainda mais no contexto da década de 1980. Nesse sentido, Caio Fernando Abreu consegue deslocar essa concepção, o conto funciona como um discurso transgressor através do qual se expressa de maneira um tanto livre o desejo homoerótico. A minúcia na descrição das atitudes dos sujeitos ficcionais e menção aos órgãos genitais marcam a transgressão da moral na linguagem. O viés erótico do conto atinge o ponto máximo nesse trecho, quando se retoma a afirmação de viver o desejo; as personagens estão destituídas de medos e pudores, conhecem os caminhos que querem percorrer, porém um fato adverso os toma em flagrante:

Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos.

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

A imagem do morto representada através da metáfora da fruta que se despedaça no chão conduz ao desnudamento de uma visão contrária às relações homoeróticas. Segundo Santaella (2008, p. 18), “A metáfora representa seu objeto por similaridade no significado do representante e do representado. Ao aproximar o significado de duas coisas distintas, a metáfora produz uma faísca de sentido que nasce de uma identidade posta à mostra”. A faísca de sentido provocada pela metáfora no fragmento retoma a comparação da boca com o figo feita pelo narrador. Nesse sentido, a imagem da queda lenta do figo que se “esborracha” no chão “em mil pedaços sangrentos”, quase automaticamente, nesse processo semiótico de interpretação, produz a imagem da morte. Aparentemente, não há similaridade entre o “figo muito maduro” e o corpo da personagem que é espancada, todavia, a imagem vista pelo narrador é apresentada através de uma figura já mencionada anteriormente (a semelhança entre a fruta-flor e o corpo-interior da personagem) como se preparasse o leitor para a metáfora construída no desfecho da narrativa, pois o figo, uma vez aberto (morto) apresenta incontáveis “filamentos” ou pétalas.

O final trágico desse casal evidencia uma visão negativa da percepção de uma parcela da sociedade sobre a “homossexualidade”. A homofobia e a violência acabam por desmanchar toda a mágica de desejos e corpos que “sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens” foi desenvolvida na narrativa. O fato dos acontecimentos se passarem durante a festa carnavalesca gera uma ironia.

Ora, numa festa quando as moralidades supostamente desaparecem e se acham mais toleráveis às manifestações de liberdade sexual, uma morte é representada mostrando o paradoxo da sociedade, construindo um olhar de reavaliação dos paradigmas sociais, uma vez que, vítimas, as personagens sofrem a repressão e refletem o desconforto com a situação vigente, aspecto bastante recorrente nos contos de *Morangos Mofados* (2005), sejam eles de temática homoerótica, ou não.

O paradoxo se instaura também porque, como afirmamos, o carnaval brasileiro tornou-se um momento privilegiado da vivência da subcultura homoerótica, tanto que

Green (2000) afirma que no Rio de Janeiro houve de fato uma “apropriação homossexual do carnaval”:

Na década de 1970, o espaço das “bichas” e “bonecas” no carnaval estava assegurado. Desde a furtiva ocupação dos bailes de máscaras até a criação de seu próprio espaço no Baile dos Enxutos e a participação no projeto e orquestração dos internacionalmente famosos desfiles das escolas, os homossexuais moldaram e defenderam sua posição nas comemorações carnavalescas. (GREEN, 2000, p. 381).

Essa apropriação, segundo o historiador, não foi conquistada com mera concessão, foi uma “ocupação furtiva” e é, com efeito, uma conquista para os sujeitos homoeróticos que estavam sempre à margem da sociedade. No fragmento, é mencionado o “Baile dos Enxutos”, que reúne desde 1949 sujeitos homoeróticos para festejar o carnaval do Rio de Janeiro. Em várias regiões brasileiras que manifestam festividades carnavalescas como marca de sua cultura como, por exemplo, o frevo em Pernambuco, o axé na Bahia, e os desfiles das famosas escolas de samba cariocas e paulistas demonstram a visibilidade que sujeitos homoeróticos possuem tanto como consumidores quanto como produtores de tais festividades.

Dessa forma, “Terça-feira gorda” lança uma crítica a respeito da homofobia que sobrevive, mesmo no período carnavalesco, através de agressões verbais e físicas como ocorre na ficção analisada.

Além desses aspectos, no conto em questão, especialmente devido ao desfecho, provoca no intérprete um olhar de reavaliação dos paradigmas sociais, um desconforto com a violência sofrida pela personagem, uma sensibilização para com as desigualdades sociais.

Segundo Butler (2002, p. 163 citada por Louro, 2004, p. 79), os corpos “carregam discursos como parte de seu próprio sangue”. Considerando-se os corpos de papel inscritos no conto, essa afirmação é pertinente, uma vez que os corpos, as personagens se inscrevem linguisticamente através de suas ações, que significam, num âmbito maior, discursos, relações de poder. De acordo com Louro (2004, p. 82), os corpos são regulados, a sociedade é moldada através de discursos que impõem “limites de sanidade e legitimidade, moralidade ou coerência” e, dessa forma, os corpos são marcados culturalmente.

No entanto, os corpos nem sempre obedecem às normas pré-estabelecidas, pelo contrário, elas também são desestabilizadas, os sujeitos deixam de se conformarem com a ordem vigente, escapam daquela via planejada, subvertem as fronteiras

constantemente vigiadas dos gêneros e das sexualidades, extraviam-se por outros caminhos que, como é construído no conto em discussão, podem ser ásperos.

A análise de “Terça-feira gorda” apresenta um jogo de desejo homoerótico, as personagens envolvidas nesse jogo vivem sem pudores os desejos, assumem uma postura subversiva que gradativamente evolui de acordo com os cinco sentidos dos sujeitos ficcionais envolvidos: primeiro, a visão, que se percebe através da troca de olhares, os corpos ainda estão distantes, mas se cruzam através do olhar (conforme Bougnoux, 1994); a audição, através da confirmação do desejo, “Quero você, ele disse” (p. 57), audição que também percebe a repressão pelas falas das personagens secundárias; em seguida o tato, o toque, “encostou o peito suado no meu” (p. 57), os pêlos que se misturavam, a aproximação dos corpos se intensifica; e por fim o paladar, “A língua dele lambeu meu pescoço, minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas” (p. 58).

Os corpos, com efeito, se misturam para serem separados pela violência e morte. Dessa forma, o conto apresenta as nuances da relação erótica entre sujeitos gays, bem como das barreiras que impedem esses sujeitos de usufruir liberdade em manifestar seu desejo. A obra em questão provoca um estado de sensibilização: o leitor sofre uma mudança na forma de interpretar o homoerotismo, uma vez que este é construído como uma característica humana que precisa ser vista fora dos códigos fixos instaurados por uma convenção ainda heteronormativista.

“Família”, desejo homoerótico e homparentalidades

No rol de escritores contemporâneos, Rubem Fonseca se destaca por sua produção literária diversificada e de caráter original. Contista, romancista e roteirista de cinema, o autor é conhecido pelas abordagens polêmicas e inusitadas nas situações representadas em suas obras. Recebeu prêmios literários nacionais (Jabuti – 2002; Prêmio Camões – 2003) e internacionais (Prêmio de Literatura Latino-Americana e do Caribe Juan Rulfo – 2003).

A produção do escritor possui algumas características gerais, tais como o realismo, a configuração da violência urbana, por vezes, constituindo imagens chocantes e exageradas na intensidade de agressão. Moisés (2007a, p. 587) apresenta que a obra de Rubem Fonseca, que vem se desenvolvendo desde a década de 1960, possui um “[...]”

tom realista, de um realismo feroz, cruel, que não cede ante os gestos mais violentos ou as palavras de baixo calão”. Os adjetivos empregados pelo crítico demonstram, em linhas gerais, muito do que se tem observado da crítica sobre as obras do autor que segue as tendências da literatura policial, tanto que Bosi (2006) afirma que a produção dele confirma a corrente do brutalismo, pouco explorada na literatura do Brasil. Exemplo maior dessas qualificações são os contos, talvez, mais famosos dele: “Passeio Noturno – Parte I e Parte II” e “Feliz Ano Novo”, ambos de 1975.

Dotada de uma linguagem primordialmente coloquial, as narrativas do autor em questão promovem participação ativa dos personagens que se movimentam constantemente nos espaços ficcionais. Porém, na antologia *Histórias de amor* (1997), entramos em contato com uma produção literária que não segue as características gerais que comentamos nos parágrafos acima. São contos cujas fábulas não envolvem situações de violência, agressão ou a agitação dos grandes centros urbanos, os conflitos dos personagens envolvem questões polêmicas de situações amorosas e dramáticas. O que demonstra a maneira diversificada da perspectiva de criação literária do autor mineiro.

Nessa obra, o conto “Família”, dá vida à personagem Dora, moça de família, orfã de mãe e educada em colégio interno de freiras; a relação entre a personagem e o pai, Ernestino, é um dos pontos de tensão da narrativa, narrada em terceira pessoa e inteiramente escrita no discurso indireto. O desejo homoerótico da protagonista é o conflito central da narrativa que aborda muitas questões históricas e contemporâneas referentes à diversidade sexual, tema que é recorrente na obra de Rubem Fonseca, de maneira central, como os conflitos e chantagens da personagem travesti, Viveca, no conto “Dia dos namorados”, ou de maneira secundária em personagens de menos importância para o cerne da ficção, como o personagem Vitor Freitas, do romance *Agosto*.

No primeiro parágrafo de “Família”, explica-se que Ernestino e sua Esposa, Dora, desejavam ter muitos filhos, “desde que o primeiro a nascer fosse do sexo masculino.” (FONSECA, 2004, p. 624). Esse desejo do casal de personagens reflete uma tradição das famílias patriarcais, desde a Antiguidade, passando pelas narrativas bíblicas, em que os primogênitos eram, por excelência, favorecidos pelos pais, eram herdeiros de coroas e impérios, consagrados com bênçãos, o que não foi reservado com igualdade para os bebês do sexo feminino.

A narrativa também expõe de imediato uma tragédia: o narrador conta que a protagonista, Dora, recebera esse nome em homenagem à mãe que morrera ao dar à luz à filha. Logo, o desejo do casal, além de frustrado (devido ao nascimento de uma mulher), é marcado por uma fatalidade. O nome dela, Dora, já traz em sua constituição morfológica, a palavra ‘dor’, instaurando o sentido de que o sofrimento para tal sujeito ficcional é inevitável, seu nome já trouxera nele a materialização dessa ideia. A personagem principal, portanto, surge em meio a esses fatos. A partir daí, o conto concentra-se numa espécie de síntese da vida dela.

Aos seis anos, Dora fora estudar em colégio interno, mantendo contato com o pai apenas aos domingos. Os primeiros meses de vida na escola foram de intenso tormento para a garota que chorava todos os dias; no entanto, com o tempo, fora aprendendo a gostar do internato e dos rituais católicos – boa parte da obra é preocupada em descrever com detalhes o dia-a-dia da protagonista na escola, com sua farda de saia rodada azul marinho e blusa azul-claro.

A vigilância e o pudor dominavam as ações na escola como fica evidente pela descrição da hora do banho:

As alunas tomavam banho em boxes abertos, vestidas com uma camisola de algodão sem mangas e sem gola. Quando terminavam, uma freira colocava uma toalha aberta na frente do boxe para a aluna poder tirar a camisola e se enxugar sem que a sua nudez fosse vista; depois a aluna punha um roupão e subia para o dormitório, se curvava ao lado da sua cama e vestia meio escondida o uniforme. (FONSECA, 2004, p. 626).

Sendo um colégio interno confessional, a moral e a pudicícia eram prioridades imprescindíveis. O cuidado para que a nudez não fosse revelada era tão intenso, que a camisola de banho era a única vestimenta sem mangas e sem gola usada no colégio; apesar da repressão, Dora fazia tudo com boa vontade, uma vez que as regras foram muito bem internalizadas pela menina, sendo parte do cotidiano.

No colégio a protagonista conheceu Eunice, sua melhor amiga e com a qual possuía intimidades mal-vistas pelas freiras: “Sempre que possível ficavam de mãos dadas, cochichando e rindo. As freiras chamavam tal comportamento de bêtise e procuravam contê-las, mas sem recriminá-las por isso”. (FONSECA, 2004, p. 626). O termo francês, “bêtise³⁸”, que significa estupidez, era a palavra usada para rechaçar o

³⁸ A palavra francesa “bêtise” equivale, em português, pela semelhança entre o radical, à palavra “bestice” também associada à “besta” e “bestialidade”. O termo usado pelas freiras carrega consigo o valor negativo que vê o homoerotismo como um comportamento animalesco e doentio.

comportamento das personagens, que iria muito além da amizade: “Quando o curso ginásial terminou, elas se abraçaram chorando e disseram que nunca deixariam de se amar.” (FONSECA, 2004, p. 626).

Assim como outras narrativas brasileiras de temática homoerótica, o conto de Fonseca apresenta a sexualidade transgressora de suas personagens no contexto de internato e espaços homosociais como ocorre em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, em *O internato*, de Paulo Hecker Filho, nos contos “O testamento de Jônatas deixado a David” e “Nem Romeu nem Julieta”, ambos de 1976, de João Silvério Trevisan, e, mesmo que numa perspectiva diferenciada, em *Bom-Crioulo*. Cabe destaque entre essas associações, o conto “Irmã Cibele e a menina”, do contista cearense Moreira Campos, publicado em 1978. A fábula dessa narrativa também apresenta uma personagem órfã que por ocasião da morte da mãe é levada a um espaço de homosociabilidade, neste caso, um orfanato feminino, também comandado por freiras como no conto “Família”.

A personagem adolescente não é nomeada no conto, apenas mencionada como “a menina”. Assustada no novo ambiente, porém aplicada nas atividades de costura do orfanato, a menina chama atenção, pela sua beleza e pelos longos cabelos, da irmã Cibele. A freira estava sempre a acarinhar a garota, dar-lhe atenção e elogiar seus trabalhos de costura, até que se apresenta o clímax do conto e da relação entre essas duas personagens:

Irmã Cibele alcançou a menina no corredor do dormitório, depois de ainda consultar pela porta onde há a cortina. Estava muito em cima da menina, e sem palavras, que foram articuladas num sopro.

– Seus seios estão ficando lindos...

A menina propriamente não se surpreendeu. Teve receio, porque também olhou para os lados, para a porta da cortina. Tremia. Irmã Cibele também tremia e ofegava, as narinas acesas. Quis ver-lhe os seios, e ela mesma os procurava, as mãos muito ágeis. Perdia a cabeça. Beijou-os, e agora os sugava, babando-se e repetindo incoerências:

– Ahnn!

A sensação da menina foi de cócegas. Quis encolher-se. A excitação começou a empolgá-la, levantava-a nas pontas dos pés: a língua de Irmã Cibele era ativa e morna, os dentes mordiam com muita delicadeza, quase roíam. Um rumor qualquer? Irmã Cibele recompôs a menina, compôs-se a ela mesma e marchou rápida pelo corredor em direção à capela, os olhos baixos, naquele jeito seu de os escorregar pelo chão. (MOREIRA CAMPOS, 2007, p. 103-103).

O homoerotismo entre as duas personagens é explicitado apenas nessa passagem do texto, mas configura nas entrelinhas desde a chegada da menina e da aproximação de irmã Cibele. O estado ofegante das personagens reflete a apreensão pelo medo de serem

vistas ao executar a carícia proibida, reflete o medo de que o gozo desejado fosse descoberto, ao mesmo tempo em que denuncia o êxtase erótico (“babando-se e repetindo incoerências”) sentido pela freira. Dessa forma, a representação de relações homoeróticas em narrativas ambientadas em espaços homosociais (internatos, conventos, marinha, mosteiros, seminários) também é recorrente quando essas personagens são femininas.

A cena erótica desvela a obsessão da irmã Cibele pelos seios da menina, a ponto de sugá-los, provocando prazeres desconhecidos para ela até então; assim como no primeiro capítulo, mencionamos a fascinação da personagem Bembem pelo pênis do parceiro, quando lemos passagens que descrevem momentos de intimidade entre mulheres, geralmente, as personagens femininas revelam grande concentração de prazer nos seios da companheira³⁹.

Corroborando a recorrente estratégia de ambientação das relações homoeróticas em internatos, seminários, enfim espaços homosociais na literatura, Mott (1987), Trevisan (2000) e Green (2000) afirmam que os estudos no Brasil que se propuseram descrever a “homossexualidade”, no fim do século XIX e primeira metade do século XX, apontaram esses espaços homosociais como propiciadores da “pederastia”. Parafrazeando Mott (1987), o primeiro desses estudos que se referiu ao homoerotismo feminino foi *Atentados ao pudor*, de 1894, do jurista José Viveiros de Castro, cuja opinião sobre os internatos femininos apontava para uma visão preconceituosa de que o desejo sexual de uma mulher por outra era como uma doença que se alastrava e que, em colégios internos, essa possibilidade era ainda maior, dadas as condições de convivência mais próxima com a outra do mesmo sexo e dos laços de intimidade mais fortalecidos.

Assim, o conto de Rubem Fonseca insere suas personagens lésbicas num espaço que historicamente foi associado às práticas homoeróticas. No caso de Eunice e Dora, o internato proporcionou a criação de ligações afetivas muito fortes, não necessariamente uma relação que envolvesse a pulsão sexual e erótica. Quando adultas, as amigas cursaram Direito e, depois de formadas, passaram a advogar juntas “causas pertinentes ao direito da família” (FONSECA, 2004, p. 627).

Inicialmente o narrador apresenta de maneira sutil que há uma relação homoerótica entre as duas personagens, afirmando que, às vezes, Dora dormia na casa

³⁹ Nas obras *O efeito urano*, de Fernanda Young, “A espanhola”, de Fátima Mesquita e muitas obras de Cassandra Rios nas quais a relação homoerótica feminina é centralizada como tema, pode-se observar esse aspecto, como ocorre nos romances *As traças* e *Eu sou uma lésbica*.

de Eunice ao que o pai reclamava pela filha deixá-lo sozinho com uma empregada, e ao mencionar os constantes encontros entre elas.

A tensão entre a protagonista e o pai, a que nos referimos anteriormente, consistia no fato de Ernestino sonhar que a filha lhe desse um neto homem, “que com o tempo assumisse os negócios e continuasse a tradição da família”. (FONSECA, 2004, p. 627).

Todavia, a protagonista recusava todos os pretendentes, o que entristecia o pai que, com o tempo, descobrira uma grave doença neurológica que lhe tomaria o fôlego de vida. Quando soube da enfermidade, o pai afirmou que não morreria antes de ver a filha casada e com um filho, a fez prometer-lhe que não o deixaria morrer sem ter alegria de ver o neto. Naquele dia, Dora foi dormir na casa de Eunice:

A amiga mandara fazer calças largas de algodão iguais às que usavam no colégio de freiras, e que não existiam para ser compradas nas lojas. Vestidas apenas com essas calças, que apesar de toscas, ou talvez por isso, tornavam ainda mais atraentes os seus corpos delgados, as duas fizeram amor com um ardor muito intenso. Isso sim, é bêtise, disse Eunice, e as duas riram muito. Depois, Dora contou a Eunice a conversa que tivera com o pai, acrescentando que ele estava cada vez mais obstinado em seu desejo de vê-la casada e ter um neto. As duas permaneceram o resto da noite tomando vinho branco e falando desse assunto, e da frustração de não poder morar na mesma casa, acordar juntas, cozinhar, viajar, viver juntas o tempo todo das suas vidas, serem as duas uma família. (FONSECA, 2004, p. 628).

Nessa altura da narrativa, a relação lesbiana é explicitada pelo narrador, inclusive revelando fantasias sexuais entre as duas personagens lesbianas através do uso das calças de algodão iguais às que vestiam no internato, onde elas iniciaram o relacionamento.

Outro aspecto relevante é o sentimento de frustração das personagens por serem impedidas de constituírem família juntas, relacionando assim o título do conto e o fato de as duas exercerem a advocacia em prol do direito de família. O narrador enumera coordenadamente uma série de expressões (“não poder morar na mesma casa, acordar juntas, cozinhar, viajar, viver juntas”) para demonstrar a privação das personagens devido ao rechaço social contra o homoerotismo, que também implica na privação de direitos para gays e lésbicas. O tom desse fragmento parece mesmo soar como uma reivindicação em prol dos direitos das minorias sexuais e em favor da promoção da tolerância, a partir das personagens envolvidas que se sentem coagidas por causa do

conflito familiar entre Dora e Ernestino e frustradas por não poderem viver abertamente o relacionamento homoerótico.

Ernestino foi definhando cada vez mais, não conseguia mais andar e precisou dos cuidados de um enfermeiro, a angústia da filha aumentava ao ver o sofrimento do pai:

O passatempo preferido de Ernestino, em casa ou quando ele saía com Dora em sua cadeira de rodas para passear na praça, era interrogar a filha sobre os seus pretendentes e escolher o nome que o neto teria. Dora participava dessas conversas tentando manter a mesma paciência dos seus tempos de colégio interno, mas não conseguia deixar de se sentir exausta e infeliz, pois o pai sempre terminava a conversa dizendo que apenas esperava ela se casar e ter um filho para morrer em paz. (FONSECA, 2004, p. 628).

É relevante ressaltar que em nenhum momento a personagem ousa enfrentar o pai ou decepcioná-lo diretamente, haja vista o estado patológico deste e o sofrimento dele diante da espera do casamento; Dora vivia o dilema entre casar-se e engravidar para satisfazer a vontade do pai ou contar-lhe sobre seu amor por Eunice. Mais uma vez, o narrador ressalta o estado de infelicidade da personagem lesbiana diante desse dilema e da constante prática de esconder do genitor sua orientação sexual. Infelicidade bastante recorrente na história de muitos sujeitos homoeróticos os quais vivenciam entraves envolvendo o grupo familiar e a própria “homossexualidade”.

É interessante observar como esses conflitos da “realidade” dos sujeitos gays são plasmados pela literatura, o conflito familiar, por exemplo, discutido aqui a partir do conto “A Moralista” [1957], de Dinah Silveira de Queirós aponta para uma recorrência desse aspecto, como também ocorre no conto “Fábula” (1976), de Gasparino Damata. As narrativas infanto-juvenis⁴⁰ que abordam a temática da diversidade sexual apontam como um dos conflitos principais dos protagonistas a dificuldade de aceitação da família do comportamento diferente ou quando é a família que é diferente (homoparental) e sofre discriminação de demais personagens, quando não dos próprios filhos. (Cf. PINTO, 2008; FERNANDES, 2010).

No conto de Rubem Fonseca, a resolução do conflito surge a partir da frase presente ao fim do trecho:

Após cada uma das suas cada vez mais raras noites de bêtise as duas amantes sempre voltavam a esse tema, como conseguir que Ernestino morresse em paz. E a maneira de resolver esse delicado e angustiante

⁴⁰ Referimos-nos às obras: *É proibido miar*, de Pedro Bandeira; *O gato que gostava de cenoura*, de Rubem Alves; *O menino que brincava de ser*, de Georgina da Costa Martins; *Menino ama menino*, de Marilene Godinho; *Olivia tem dois papais*, de Márcia Leite; *Meus dois pais*, Walcyr Carrasco.

problema era sempre a mesma, uma solução final, por elas considerada um gesto de amor absoluto. *A morte era sempre uma bênção para os doentes desenganados.* (FONSECA, 2004, p. 628, itálico nosso).

O enfermeiro recebeu um período de férias e, ao invés de contratar outro, a própria Dora decidiu cuidar do pai; passava todos os dias e noites ao lado dele, o que o emocionou bastante, ainda mais porque ela prometeu que se casaria e teria um filho logo que o pai melhorasse um pouco da doença.

Transcorrido um mês, Ernestino morreu de uma súbita insuficiência respiratória. O médico confirmou que aquela era mesmo uma doença insidiosa de difícil prognóstico. No enterro Dora e Eunice choraram muito. O sofrimento de Dora foi tão grande que ela teve que ser internada num hospital para se recuperar. (FONSECA, 2004, p. 628).

Apesar da morte iminente de Ernestino, o narrador direciona o leitor a perceber que Dora assassinara o pai. Alguns fatos nos ajudam a construir essa interpretação: primeiro, a frase citada no parágrafo anterior que é apontada como uma solução pelas amantes para findar o sofrimento do enfermo; segundo, o fato de Ernestino estar sob os cuidados da filha quando ocorreu a parada respiratória; terceiro, o luto e o sofrimento exagerado de Dora após a morte do pai: sentimento de luto ou também de culpa pela atitude tomada? Apesar da incerteza, acreditamos que, de fato, Dora assassinou o pai, quer para libertá-lo da espera do casamento dela, quer para libertar-se da obrigação de casar com um homem e ter um filho. Nesses expedientes, libertação dupla: da dor e da figura do pai que a oprimia.

O luto de Dora foi longo e muito doloroso, mas o conto apresenta desfecho feliz: “Dora e Eunice foram morar juntas e adotaram um menino a quem deram o nome de Ernestino. O menino cresceu e as pessoas, os novos amigos que elas fizeram, diziam que ele era a cara da mãe” (FONSECA, 2004, p. 628).

As personagens lésbicas dessa obra trazem uma perspectiva bastante contemporânea dos modos de vida homoeróticos. Elas, desde muito novas, expressam amor e fraternidade uma pela outra. A amizade é o primeiro vínculo afetivo que, com o passar do tempo, transforma-se em uma parceria homoerótica duradoura. A constituição da família pelas personagens, a adoção e a homoparentalidade eram (e ainda são) temas que se apresentavam ainda de maneira muito singela na década de 1990, o que denuncia o caráter subversivo do conto.

O próprio título já aponta a questão da família, mas só no desfecho é que essa família de fato vem ser trazida à tona por completo: a homoparentalidade é uma ruptura

no modelo de família tradicional, e o conto constrói uma visão positivo-afirmativa dessa ruptura como uma possibilidade de novas maneiras de pensar a constituição familiar, uma quebra que desemboca em um fator positivo e de libertação, como afirma Barcellos (2006), o homoerotismo “como transgressão social, demolição das barreiras entre classes, portanto libertação do indivíduo” (FERNANDEZ citado por BARCELLOS, 2006, p. 135).

Essa libertação se dá, inclusive, na suspeita jogada pelo narrador da atitude de Dora assassinar o pai. Dessa forma, é construída a ideia de que toda barreira imposta à relação lesbiana de Dora e Eunice deveria ser derrubada, ainda que através de meios ilícitos. A morte do pai, portanto, também pode ser entendida como libertação do ponto de vista simbólico. Se pensarmos que o Pai constitui um forte símbolo da tradição e do patriarcado, como Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 678) afirmam, dentre outros significados, o pai representa a figura inibidora, castradora e reguladora, assim, a anulação dele implica em transgressão, em liberdade.

Quanto à constituição física e comportamental das personagens é possível perceber que não se pauta ou se associa à imagem estereotipada, descartando pressupostos discriminatórios e preconceituosos, pelo contrário, há uma aceitação e também uma reivindicação de igualdade para com as questões homoeróticas. Dessa forma, é possível perceber a considerável mudança na abordagem da relação homoerótica e na construção da personagem lésbica, se compararmos com o conto de João do Rio, publicado no início do século XX.

Dessa forma, a abordagem da relação homoerótica, nesse conto, constrói uma visão positivo-afirmativa através da postura das personagens que rompem simbólica e materialmente com o patriarcado (a morte do pai), o narrador as apresenta de maneira higienizada, livre dos estereótipos. O desfecho para as personagens concretiza uma visão bem à frente de seu tempo, haja vista a questão da homoparentalidade configurar um tema tabu, rodeado de preconceitos, aspecto que ainda não foi superado juridicamente no Brasil até a primeira década do século XXI.

Essa obra de Rubem Fonseca, portanto, caracteriza uma perspectiva bastante inovadora da visibilidade do desejo homoerótico na sociedade e seus impactos nas esferas pessoal e pública. O conto incorpora reivindicações de uma consciência gay que foi sendo engendrada após a década de 1960 e que consolida a ideia da higienização na construção das personagens, isto é, sem marcas de estereotipia (tendência das obras de ficção das Edições GLS), desfechos felizes e que promovem um olhar de esperança para

os sujeitos homoeróticos que podem enfrentar a opressão patriarcal, podem ser felizes e ousar dizer o nome do seu amor.

Considerações finais

Diante das reflexões tecidas sobre as narrativas no objetivo de apresentar a trajetória na configuração do desejo homoerótico na literatura brasileira, sendo tomada exclusivamente pelo gênero conto, apontamos algumas considerações finais que sumarizam possíveis relações entre os textos e esclarecem nosso pensamento na discussão em pauta.

Ao longo do trabalho, sistematizamos diacronicamente o contexto histórico do Brasil do século XX, destacando fatos marcantes de cada década do período a que pertence cada conto em particular demonstram como a sociedade “encarava” as relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo e como essas mesmas relações eram trazidas à tona nos textos literários; procuramos pautar os avanços que foram conquistados nesse campo e os textos literários publicados no intuito de perceber em que medida as transformações socioculturais influenciaram na maneira de configurar a personagem homoerótica na literatura brasileira.

Se levarmos em consideração a afirmação de Gagnon (2006, p. 67) de que “À medida que surge uma nova geração, a cultura sexual sentida ou vivenciada e o cenário sexual do passado tornam-se mais distantes” e de que a linguagem é parte irredutível da vida social, não há como negar que é previsível que a literatura acompanhe as transformações sociais na medida em que estas se aproximam, no âmbito da intimidade, de uma maior liberdade sexual ao fim do século XX (Cf. GIDDENS, 1993), e, conforme mostramos em nossa discussão, os textos literários passam a se libertar do jugo condenatório e a narrar o desejo homoerótico de maneira mais aberta e positivo-afirmativa, além de sua produção quantitativa que aumenta consideravelmente com o passar dos anos, como pudemos evidenciar em outro momento (Cf. FERNANDES, 2009).

Todavia, essas questões são bastante complexas e relativas: a literatura nem sempre incorpora os avanços que a sociedade assistiu em relação à “homossexualidade”, nem somente corresponde ao ranço discriminatório. Conforme fomos percorrendo a trajetória da configuração do desejo homoerótico no corpus, pudemos observar casos curiosos, como o dos contos que narram em diferentes décadas – 1906, 1947 e 1969 – o desejo homoerótico sublimado através da amizade, estratégia que até os dias atuais é recorrente na literatura que centraliza a temática, bem como, há textos que constituem uma transgressão, como em “Menino do Gouveia”, pois foi escrito quando o contexto

social era tão devastador e adverso ao homoerotismo e, mesmo assim, dá vida a uma personagem que, na maioria dos aspectos de sua personalidade, subverte a visão negativista (de doente, criminoso, pecaminoso) até então reservada aos “sodomitas”.

Corremos o risco de abordar de maneira geral a condição de personagens masculinas e femininas homoeróticas, não porque tínhamos o intuito de descrever minuciosamente as nuances de cada um dos gêneros, e sim porque acreditamos que, apesar de distintos, os sujeitos ficcionais que carregam consigo a marca do homoerotismo problematizam aspectos que são inerentes àqueles que amam seus iguais como um todo.

O perfil variado das personagens ilustra essa consideração, pois o leque de textos nos fornece uma multiplicidade de personas que guardam consigo nuances específicas de conflitos relacionados ao “sujeito homoerótico” como um todo, seja ele masculino ou feminino: da característica de temer a revelação pública da própria “homossexualidade”, mantendo-se no “armário”⁴¹; a reivindicação de poder expressar carícias em público; a revolta de não poder formar uma família com um parceiro (a) do mesmo sexo, da dificuldade de aceitação por travestir-se e assumir identidade social do sexo oposto, essas são muitas das questões que podem ser suscitadas a partir da leitura das personagens que habitam o corpus de nossa análise.

Essa multiplicidade de conflitos é resultante da pluralidade de perfis que têm os sujeitos homoeróticos que são plasmados na ficção de maneira muito diversa entre si, refletindo individualidades que os dispersam e, ao mesmo tempo, os agrupam pelas idiossincrasias de um coletivo diverso e fluído, como afirma Trevisan (2000, p. 35): “Se as padronizações culturais da sexualidade muitas vezes reduzem o desejo a fôrmas não intercambiáveis, a natureza de cada indivíduo pode propor o contrário: um universo desejanter quase ilimitado na sua inventividade”. Daí ser tão difícil discorrer sobre os sujeitos homoeróticos generalizadamente, portanto, vamos, agrupar semelhanças, comparar distinções e colher possíveis resultados, observando o caminho percorrido na trajetória da intimidade da personagem homoerótica na contística brasileira do século XX.

⁴¹ Termo usado como metáfora para dizer respeito ao estado em que um indivíduo não assume a “homossexualidade” publicamente.

Sobre amor e amizade ou sobre o medo de amar das personagens homoeróticas

A tensão entre sentir um desejo físico “homossexual” e a negação do mesmo por parte das personagens foi um dos aspectos mais recorrentes entre os sujeitos ficcionais das narrativas escolhidas. Dos dez contos, quatro dão vida a personagens que se opõem ao próprio desejo pelo outro do mesmo sexo, todas são masculinas. Dessas quatro obras, três – a saber, “Pílades e Orestes” [1906], de Machado de Assis, “Frederico Paciência” [1947], de Mário de Andrade e “Paixão segundo João” [1969], de Dalton Trevisan – envolvem relações de amizade nas quais o amor homoerótico é sublimado e negado devido ao medo que os sujeitos ficcionais têm de enfrentar a ordem masculinista.

Nos protagonistas desses contos – Quintanilha, Juca e João – há uma auto-opressão que os impede de “dar um passo à frente” na aceitação do próprio desejo, quando os discutimos isoladamente, mostramos como eles estão constantemente se policiando para evitar o contato físico com seus “amigos” por quem estão nitidamente apaixonados.

Muitos aspectos nessas personagens e nas histórias delas são semelhantes, para além da tensão entre desejo homoerótico e amizade masculina na relação dos protagonistas. Essa amizade é, na verdade, uma saída para a manutenção dos vínculos afetivos sem que a condenação social interfira. Ambos sofrem o descontentamento pela não-realização do desejo homoerótico, refletindo num estado emocional de infelicidade e de melancolia, algo que é nitidamente percebido nas personagens Quintanilha e João, cuja existência na esfera diégética limita-se a dedicar atenção e cuidado aos amigos, daí crescem os sentimentos de posse, de paternidade, de cumplicidade, todos típicos de relações amorosas.

Os conflitos pelos quais as personagens sofrem também são semelhantes: todos sofreram comentários maliciosos de personagens secundárias: foi nessa ocasião que Quintanilha e Gonçalves receberam os epítetos “casadinhos de frescos” e “Pílades e Orestes”, foi também nesse sentido que ocorreu a briga colegial entre Juca, Frederico e o colega que feriu a “amizade” dos dois; já no conto de Trevisan (1995) é a personagem Maria que causa o desconforto aos amigos. Interessante notar que em todas essas relações de amizade entre as personagens, de fato, há o desejo homoerótico incrustado nos olhares, nos toques, na atenção dispensada, tanto que demais sujeitos ficcionais percebem tal fato e, ao percebê-lo, emitem opiniões preconceituosas contra os

protagonistas, porém esse desejo não sai do plano das intenções e das vontades, uma vez que não há concretização física de intercurso sexual entre eles.

O medo de uma aproximação mais erótica e as interdições sociais que rechaçam esse desejo são os motivos de não haver essa concretização. Os protagonistas Quintanilha e Gonçalves, Juca e Frederico, e Pedro e João (nesse caso, apenas João) experimentam o que chamamos ao longo das análises de negação do desejo homoerótico, haja vista o temor diante das imposições sociais.

Não é à-toa que a relação amizade e desejo homoerótico entre homens se tornasse uma imagem tão recorrente na literatura. Outros contos brasileiros constroem relações nos mesmos trâmites gerais que as das obras discutidas, textos como “Uma amizade sincera”, de Clarice Lispector, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” e “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu, “O Amigo do meu tio” e “Testamento de Jônatas deixado a David”, de João Silvério Trevisan e “Meu amigo”, de Luiz Vilela são exemplos de textos cujas personagens sofrem a tensão entre amizade e desejo homoerótico.

No âmbito dessa discussão, Popp (1992 citado por Barcellos, 2006) distingue quatro formas de relação entre o homoerotismo e a amizade na literatura: amizade como forma de transfiguração de um desejo negado; a amizade como forma camuflada da relação homoerótica em um contexto sociocultural adverso; a amizade como um marcador de insinuação ao homoerotismo num contexto de temática evidente de existências marginais; e por fim, a amizade como forma prolongada de aliança entre homens num contexto utópico. (POPP, 1992 citado por BARCELLOS, 2006, p. 18-19).

É preciso ressaltar que essa divisão pensada por Popp (1992) parte de uma leitura específica de obras literárias em contexto diferente do brasileiro. A nosso ver, a representação do homoerotismo através da amizade, nas obras que mencionamos, parece ser uma mescla dessas divisões, haja vista que, por um lado a amizade entre personagens constitui uma forma transfigurada de desejo homoerótico negado, e esse desejo é negado, justamente porque a narrativa é ambientada em um contexto adverso à abertura para as relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo, contexto, aliás, que só não será adverso numa perspectiva futurista, se prestarmos atenção às estatísticas sobre violência contra “homossexuais” no Brasil e no mundo. (Cf. Mott & Cerqueira, 2001).

Acreditamos que essa maneira de configurar o desejo homoerótico, mais ou menos camuflado, através das relações de amizade nessas obras corresponde a um

aspecto da realidade vivenciado por muitos sujeitos que optaram por não viver livremente a própria “homossexualidade”. Além disso, expor a temática da diversidade sexual nunca foi tarefa fácil e essas obras procuraram não só apresentá-la com sutileza e maestria, mas também apresentar o sofrimento que causa a auto-opressão e a prisão daqueles que se mantêm no “armário” até mesmo para si próprios. É o medo ou o pânico homoerótico de que fala Sedgwick (2003) quando analisa a condição dos sujeitos gays que vivem o dilema entre assumir publicamente ou não a própria “homossexualidade” e que, segundo ela, o “armário é a estrutura que melhor sintetiza a opressão [...]” (SEDGWICK, 2003, p. 11). Opressão, para ela, que parte tanto da sociedade ao impedir simbolicamente a expressão dos sujeitos homoeroticamente inclinados quanto do próprio indivíduo que se vê forçado, diante das forças externas da tradição que insistem em rotular e enquadrar os sujeitos em definições⁴² que segregam o normal e o anormal. Nas personagens com as quais estamos lidando, essa condição é dolorosa, desencadeando em sentimentos de incompletude, impotência e infelicidade.

A descoberta do desejo homoerótico

“Sair do armário” é outro aspecto da intimidade da personagem homoerótica⁴³. Por vezes, sujeitos ficcionais na fase da adolescência configuram na literatura de temática homoerótica o que Barcellos (2006) denomina de *Eros adolescente*, um período de descoberta dos desejos sexuais e a passagem por ritos de iniciação no amor homoerótico. A personagem Bembem, de “O menino do Gouveia”, é quem melhor exemplifica essa característica nas obras que compõem nosso corpus.

De maneira bem humorada ele narra a própria estória e constrói uma auto-imagem sem pudores, através, inclusive, da linguagem chula e repleta de termos “proibidos” pela moral. O conto, como mencionamos, rompe com as expectativas para uma produção do início do século XX também por ser uma publicação pornográfica e cujo objetivo fundava-se na excitação dos leitores com descrições de cenas de sexo.

⁴² Como Sedgwick parte da perspectiva *queer*, nesse famoso ensaio, a pesquisadora norte-americana critica a política de visibilidade na postura dos grupos de militância gay que incentivam que os sujeitos “saíam do armário”.

⁴³ Outros contos como “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu, “A espanhola”, de Fátima Mesquita também exploram o momento de descoberta do prazer homoerótico por parte de personagens adolescentes.

A postura de Bembem em relação ao próprio desejo é, talvez, a questão mais interessante do texto, uma vez que não há hesitações, não há medo, não há ressalvas em relação ao que lhe provoca prazer. O que evidentemente falta nas outras personagens adolescentes Juca e Frederico e na personagem anônima de “A Moralista” (2007). Nesses últimos, a negação do próprio desejo chega a consequências extremistas: a separação dos amigos, no conto de Andrade (1969) e a morte para o rapaz de trejeitos efeminados e delicados que procurara a protagonista em busca de auxílio. Essa configuração aponta, assim, para uma esfera de denúncia em que o sujeito homoerótico é apresentado como escória social e indesejado no meio familiar.

Estereótipos

Uma preocupação nossa foi a observação, no perfil das personagens, se estas eram construídas com base nos estereótipos preconceituosos tão incrustados nos discursos homofóbicos e que também se faz presente na literatura de diversas formas. Isso não quer dizer que toda tipificação seja negativa e denote discriminação, como aponta Nunan (2003, p. 61):

O estereótipo, em si, pode ser entendido como um comportamento funcional e adaptativo, pois com frequência é uma forma de simplificar e agilizar nossa visão do mundo, julgando pessoas ou situações em termos de categorias. Como vivemos sobrecarregados de informações, tendemos a nos poupar de gastos desnecessários de tempo e de energia cognitivas e utilizamos o estereótipo como um atalho para entender o complexo mundo que nos rodeia, particularmente quando estamos em situações ambíguas, apressados, distraídos, preocupados, inseguros, cansados, emocionalmente excitados, quando somos jovens demais para absorver a diversidade ou se estamos julgando indivíduos desconhecidos. Assim, esse atalho pode ser correto, incorreto, positivo, neutro ou negativo. A consequência negativa do estereótipo, no entanto, está nas generalizações incorretas que rotulam as pessoas e não permitem que estas sejam enxergadas (e tratadas) como indivíduos singulares com características próprias, negando-lhes direitos morais e legais.

Dessa forma, acreditamos que a construção da personagem homoerótica com base no estereótipo do gay efeminado e da lésbica masculinizada só adquire denotações negativistas quando há não apenas a apresentação da personagem nesses trâmites, mas uma série de outras investidas textuais (por exemplo, o uso de adjetivos que caracterizam pejorativamente a personagem homoerótica através das falas de outras

personagens ou do próprio narrador) que emitem uma valoração discriminatória do sujeito pelo seu desejo homoerótico e pelo seu comportamento que não segue o padrão aceito⁴⁴.

A personagem Elisa, do conto “História de gente alegre”, é apresentada como um sujeito estranho e monstruoso, não obstante, as vestimentas masculinas e o comportamento masculinizado também compõem a protagonista do conto de João do Rio. Vista de forma inferiorizada pelas demais personagens do conto, a moça é vista sob uma leitura filtrada pelo barão de Belfort que atribui uma imagem bastante negativa à mulher lésbica. Nesse sentido, a criação literária não só reflete uma visão preconceituosa como também reforça tal concepção, cristalizando a ideia de que a lesbiana atende necessariamente a um perfil andrógino, feio e asqueroso, praticante de um vício perigoso que a leva à insanidade após a relação sexual traumática com Elsa.

A personagem Bembem alcança o nível extremo de afetação e efeminação, a ponto da concentração da libido do garoto estar exclusivamente ligada ao ânus, anulando, assim, a função do pênis, configurando hiperbolicamente a efeminação até do prazer do jovem “puto matriculado”. No entanto, não é a relação entre o comportamento efeminado dele que traz em si uma imagem negativista, mas a perpetuação da visão de que o sujeito homoerótico sempre vai estar associado à prostituição. Assim como Elisa, Bembem não desfruta dos prazeres simplesmente por uma questão da própria subjetividade, mas porque ele “toma dentro por vocação”, porque nasceu para fazer aquilo como se fosse uma profissão, daí o emprego do termo “puto” (o qual foi explicado conforme análise no primeiro capítulo). Bembem é categórico ao afirmar “[...]nasci para isso como outros nascem para músicos, militares, poetas ou até políticos.” (MALUCO, 1914, p. 4), reforçando a ideia preconceituosa de que aqueles que sentem “na carne” a pulsão do desejo físico “homossexual” são pervertidos e doentes, promíscuos e viciados em sexo.

Por outro lado, se pensarmos no contexto histórico em que essas duas obras foram produzidas, o fato de configurar as personagens homoeróticas associadas a espaços de prostituição corresponde a um dado da realidade que foi muito presente na vida das “tribades” e “sodomitas” que viveram nos primórdios do século XX. Isolados

⁴⁴ Um grande exemplo da quebra ou da resignificação dos estereótipos de “homossexuais” na literatura brasileira de temática homoerótica são os contos “Marta em março” e “Um clarão do escuro”, de Fátima Mesquita (1998), nos quais personagens lésbicas são hiperbolicamente masculinizadas, mas esse perfil é valorizado e apresentado como um aspecto atraente delas, proporcionando um olhar de aceitação para as performances de gênero *camp*.

da família (recordemos que tanto Elisa quanto Bembem rompem com os laços familiares ao adotar a “vida de gente alegre”) e rejeitados pela sociedade, o que os impedia de conseguir empregos com mais facilidade, a obtenção de renda para se manter alimentado e com moradia se deu, muitas vezes, através do próprio corpo, aspecto que muitos anos depois se repetiria com o maior desenvolvimento das cidades e com a maior quantidade de travestis a assumir sua condição perante a sociedade.

O fato de o pênis de Bembem estar sempre flácido e não fornecer nenhum prazer à personagem também revela um dado curioso sobre a visão de como o ser humano processa o prazer sexual. Queremos dizer que, nesse sentido, a obra avança em relação à percepção do senso comum sobre o gozo erótico, segundo a qual, o prazer se concentra exclusivamente nos órgãos genitais. Ao contrário, conforme já se tem divulgado através de pesquisas variadas (Cf. Giddens, 1993), o prazer e o desejo encontram-se na emoção psíquica. Dessa forma, a obra de Maluco (1914) parece também estar à frente de seu tempo nesse aspecto quando evidencia, na personagem Bembem, que os instrumentos de satisfação erótica são delimitados não pela biologia do sujeito, mas pelo sistema nervoso /psíquico a que se relaciona.

Já em relação ao garoto do conto “A Moralista”, a cidade de Laterra (espaço físico maior da fábula) é, com efeito, uma metonímia da sociedade como um todo a condenar o comportamento efeminado do jovem sem nome. Ao colocar as mãos na cintura e andar rebolando, essa personagem sofre a discriminação social e familiar, até que a Moralista comece a modificar seu comportamento “vergonhoso”.

As personagens Bianchi, do conto “A grande atração”, e Gina, do conto “Ruiva”, por outro lado, incorporam o comportamento efeminado como parte de seu modo de vida que procura assemelhar-se na aparência da figura feminina. O estereótipo efeminado, portanto, não materializa nessas personagens uma característica negativa em si, mas uma configuração que procura representar uma tônica da realidade. No conto de Raimundo Magalhães Júnior (1969), o narrador transmite uma série de apreciações negativas sobre o comportamento e as vestimentas de Bianchi, lançando um olhar deveras discriminatório para essa personagem.

O teor homofóbico, de certa forma, sempre está presente nas obras, demonstrando os conflitos pelos quais os sujeitos homoeróticos, configurados nas personagens, sofrem. Em relação às personagens travestis, esses conflitos são mais perceptíveis, pois não há como ocultar a “homossexualidade” da sociedade, ela está materializada no corpo andrógino dos seres de papel.

É interessante perceber que nesses dois personagens não há conflitos internos quanto ao embate entre viver ou não o desejo homoerótico. Destemidos, ambos abrem mão da vida “masculina” para travestir-se e viver livremente o exercício de sua sexualidade.

O estereótipo da passividade das travestis é problematizado na estória das duas personagens: Bianchi deixa de lado o papel de vítima abusada e explorada financeiramente e torna-se vilão ao provocar o acidente do homem amado, ainda que arrependa-se de ter ferido o amante, sua atitude provoca uma reviravolta em “A Grande Atração” (1969). Gina, por sua vez, ao desvendar o mundo cosmopolita das noites paulistanas, também aprende que nas relações sexuais entre travestis e seus amantes (clientes ou não) a posição passiva não é a única a ser ocupada. Dessa forma, ainda que muito sutilmente, essas duas personagens quebram um pouco das opiniões e crenças convencionais que se têm a respeito das travestis.

A ausência do perfil estereotipado também chama atenção nos seres de papel com os quais nos deparamos. Nos sujeitos ficcionais homens, a virilidade e a postura, como diz o narrador-personagem do conto de Caio Fernando Abreu (2005), de que “[...] não parecia bicha nem nada” (ABREU, 2005, p. 57) esteve presente com maior recorrência, sobretudo nas obras publicadas após a segunda metade do século XX. Esse dado demonstra um considerável avanço na maneira dos autores transmitirem esse tema através dos textos literários, pois, se pensarmos nas concepções quistas predominantes nas épocas em que essas narrativas foram publicadas, apresentar personagens homoeróticas era demasiado arriscado. Lembremos do exemplo da recepção de *Bom-Crioulo* no Brasil do fim do século XIX, um romance que reserva um papel bastante decadente e animalesco aos seus protagonistas homoeróticos e, mesmo assim, foi proibido e rechaçado pela elite intelectual da época.

O perfil não estereotipado também confere uma visão positivo-afirmativa e higienizada às personagens lésbicas de Rubem Fonseca que esbanjam feminilidade e (homo)erotismo sem pautar-se na masculinização. Se compararmos as personagens dessa narrativa do fim do século com as de João do Rio (1969), podemos perceber as mudanças no sentido de conceber a “homossexualidade” mais abertamente e quebrar estereótipos preconceituosos. A maneira de construir as personagens é singular de suas distinções. Desde o século XIX, cultivou-se a crença de que toda “tribade” possuía comportamento e aparência masculinizada. Não se admitia beleza nessas mulheres, assim, Elisa, do conto de João do Rio é um modelo de estereótipo de como a lésbica era

pensada naquela época: cabelos curtos, vestia-se como homem, e saciava seus desejos em lugares de prostituição, Elsa, na perspectiva do conto, fora apenas uma vítima do “suplício diabólico” provocado por Elisa. No conto de Fonseca as personagens não são construídas com base em estereótipos, nem sua subjetividade reprimida ou negativizada, com efeito, uma mudança, um avanço na maneira de interpretar o sujeito e o desejo homoeróticos.

A morte, a violência e o desejo homoerótico

Além de vítimas da discriminação e do preconceito, da inferiorização social, a morte, as situações de violência e os desfechos trágicos foram acontecimentos recorrentes na “vida” dos seres de papel com os quais nos deparamos nesse trajeto pela contística brasileira do século XX, a partir do corpus escolhido.

Em cada conto, evidentemente, somos postos diante de condições dolorosas diferentes. Todavia, de forma geral, a morte e as situações de violência podem partir, principalmente, de duas perspectivas: de punição da personagem como se ela merecesse a agressão por estar fora da “norma heterossexual” e ou de sensibilização, em que o foco do texto parece ser uma denúncia das péssimas condições de vida dos sujeitos homoeróticos. Há também uma hipótese de que a morte soa como um simples acidente ou incidente, sem nenhuma relação com questões de preconceito, discriminação, intolerância, porque no texto literário, sobretudo as mortes bem pensadas não são inocentes. Não vamos nos dedicar a essa terceira possibilidade, presente em outros contos de temática homoerótica, como por exemplo, “A peste” de João do Rio e “*When I fall in Love*”, de Silviano Santiago, nos quais a morte é, como outros fatores, uma fatalidade a que todos estão sujeitos.

Lembremos dos falecimentos nas narrativas discutidas: no conto que abre nossa discussão, Quintanilha morre vítima de uma bala perdida; na obra de João do Rio, Elsa falece misteriosamente no meio de uma relação sexual com Elisa; em “A Grande atração”, Bianchi vê, dolorosamente, a morte do homem amado, após um acidente no circo Politeama, causado pelo soprano; a morte do pai de Frederico Paciência foi o motivo para a reaproximação romântica entre ele e Juca; enforcado como o Judas bíblico, o moço de trejeitos efeminados de “A Moralista” é encontrado na cidade de Laterra; espancado e assassinado, o par amoroso do narrador-personagem anônimo de

“Terça-feira gorda” é vítima da discriminação e homofobia numa noite de carnaval; por fim, a morte do pai de Dora, configura um recomeço na vida das personagens lésbicas, representa o declínio da opressão heterossexual e a abertura para a perspectiva plural, como um novo na estória de Rubem Fonseca.

Em maior ou menor grau de importância nas fábulas dos contos, a morte só não se faz presente em três narrativas que compõem o corpus de análise deste trabalho. As que envolvem as personagens homoeróticas refletem a discriminação instaurada contra aqueles que ousam desafiar a heteronormatividade. É o caso das personagens que falecem nos contos “História de gente alegre”, “A Moralista” e “Terça-feira gorda”, todavia, à imagem da punição também subjaz a da sensibilização, uma vez que, vítimas das injustiças e discriminações sociais, essas personagens apontam para uma reavaliação dos paradigmas cristalizados que alocam o homoerotismo no campo da anormalidade e do proibido, obrigando o leitor a rever seus códigos de conduta e perceber que, apesar da tradição “hetero”, é possível conviver pacificamente com a visão “homo”, “trans”, “bi”, “queer”.

Traçar o mapa dessas representações demonstra a condição dolorosa das personagens gays e lésbicas que convivem com imposições variadas, afetando-as nas mais variadas instâncias de sua existência. Nesse sentido, esses contos são extremamente relevantes para a problematização da maneira como a sociedade “enxerga” o homoerotismo, promovendo um olhar mais ameno e tolerante da diversidade sexual.

Conflitos das personagens

As personagens dos contos, embora flagrados no limite temporal de um *flash* ou instante de sua existência também congregam divergências conforme se evolui na linha temporal. Segundo Moisés (2006), o enredo dos gêneros narrativos é composto por conflitos que são vividos pelos personagens. Dependendo do gênero, a quantidade de personagens e os conflitos que geram a *unidade ou célula dramática* variam: nos romances e novelas literárias são mais numerosos e complexos, enquanto no conto há apenas uma célula dramática em que a personagem tenta resolver seu conflito. Conforme o crítico:

O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente. (MOISÉS, 2006, p. 40).

A partir dessa consideração de Moisés (2006), podemos fazer associações aos contos que fizeram parte do corpus e os conflitos vivenciados pelos sujeitos ficcionais. Lembramos que ao iniciar nossa discussão, delimitamos que o foco de nossa observação seria o desejo homoerótico “vivido” pela personagem do conto brasileiro do século XX, por acreditar que essas duas categorias (personagem e desejo) estão diretamente relacionadas aos conflitos e aos sentidos que o texto de temática homoerótica apresenta e problematiza. Não por acaso, Moisés (2006, p. 49) ainda argumenta: “o que importa num conto é aquela(s) personagem(ns) em conflito [...]”. O que corrobora nossa investida analítica nas categorias mencionadas acima.

Como evidenciamos nos capítulos de análise, as personagens homoeróticas dos contos vivem, como toda personagem de ficção, segundo Moisés (2006), conflitos que, nessas obras especificamente, devido à temática, estão associados ao homoerotismo. O conflito se dá exatamente na relação que esses seres de papel estabelecem entre a própria sexualidade e as imposições sociais.

Podemos notar, nessas narrativas, transformações nos conflitos das personagens conforme o período de publicação dos textos e a intensidade de problematização da condição social do sujeito homoerótico. Por critérios de análise, seguindo a divisão de Moisés (2006) entre conflitos externos e internos, separamos os conflitos dos sujeitos ficcionais homoeróticos em sociais e sentimentais.

No primeiro, se enquadram os conflitos das personagens relacionados ao enfrentamento e resistência que faz à sociedade no que tange à “homossexualidade”; são entraves na relação da personagem com o outro, da não-aceitação, da discriminação que são trazidos da esfera real para a textual. Em maior ou menor grau, todas narrativas discutidas parecem problematizar esse aspecto social envolvendo o homoerotismo. O conto “Terça-feira gorda” (2005), por exemplo, cujas personagens são agredidas e uma delas é assassinada por causa da relação “homossexual”, revela um tom sensibilizador e chama atenção para este conflito social, do mesmo modo que o enfrentamento do preconceito e da discriminação por parte das personagens Bianchi e Gina. Assim

também, os conflitos vividos pelas personagens Dora e Eunice para conseguir constituir uma família.

No segundo, os conflitos que chamamos sentimentais, são relativos a entraves que ocorrem apenas no plano das mentes dos sujeitos ficcionais, eles estão relacionados à intimidade do indivíduo, aos sentimentos em relação a si mesmo e ao outro de seu afeto, como a descoberta de si na orientação afetivo-sexual, apresentada com humor em “O menino do Gouveia”. Outro exemplo de um conflito interno diz respeito à solidão das personagens que negam e sublimam o desejo homoerótico através da relação de amizade, como Juca e Frederico Paciência, Quintanilha e Gonçalves, e João. Nesses sujeitos ficcionais, os dilemas, além de atravessarem o âmbito social, estão incrustados no âmago de sua psicologia, fazendo com que haja uma confusão de sentimentos que os impulsiona a desejar e a negar esse desejo. Em “A Moralista”, a vontade de mudança por parte da personagem homoerótica também é um exemplo da tensão interna entre aceitar-se ou não como sujeito cuja pulsão sexual difere da maioria. Não obstante, as duas formas de conflito podem, inclusive, ocorrer em conjunto nas narrativas sem anular-se, mas complementando as situações de coação e de decisão em que muitas vezes se encontram as personagens.

As transformações das necessidades e anseios das personagens homoeróticas nos textos estudados dizem respeito, sobretudo, às mudanças que também ocorrem no contexto sociocultural. À medida que as publicações se aproximam do fim do século XX, a maioria experimenta uma abertura maior na abordagem do tema antes tido como tabu, assim, as imagens de carícias e relações sexuais entre personagens de mesmo sexo tornam-se mais recorrentes e detalhistas, mais engajadas e realistas.

Mário César Lugarinho (2008), em artigo no qual discute o surgimento da história da literatura de temática homoerótica no Brasil, percebe, com base numa discussão já postulada pelo crítico português Eduardo Pitta (2003), dois modos de o sujeito “homossexual” ser abordado na literatura de ficção: a representação e a subjetivação. Através do primeiro, escritores criavam personagens à sua maneira, sem considerar aspectos relacionados à vida dos sujeitos representados; na perspectiva do segundo modo, principalmente a partir da década de 1980, percebe-se a construção de personagens marcadas por uma subjetividade, mais próximas das reais condições de existência dos leitores, fato que provoca, no leitor, uma maior proximidade dele com o texto através da verossimilhança, entre fatos narrados e o mundo vivido.

Diferente dessa argumentação de Lugarinho (2008), nossa pesquisa evidencia que essa divisão entre representação e subjetivação é bastante relativista, uma vez que não ocorre uma “evolução” linear e “politicamente correta” conforme se aproxima do fim do século XX. É lugar comum olhar para um passado há 100 anos e afirmar que a literatura produzida naquele período apenas reforçou visões discriminatórias para com as minorias sexuais. Assim como não podemos negar que após as décadas de 1970 e 80 assistimos a mudanças significativas nas configurações homoeróticas na literatura brasileira, fruto das aberturas políticas, culturais e econômicas que a revolução sexual e a queda do Regime Militar proporcionaram ao Brasil.

Contudo, obras com as de Capadócio Maluco (1914), de Raimundo Magalhães Júnior (1969) e até mesmo os contos de João do Rio (1969) são demonstrações da capacidade de *subjetivação* – nas palavras de Lugarinho (2008) e Pitta (2003) – das personagens homoeróticas no início do século, que plasman de forma tão veemente aspectos da “realidade” dos homens e mulheres que se relacionavam afetiva e sexualmente com outros do mesmo sexo, ainda que essa configuração tenha que se pautar em aspectos nem sempre positivos e higienizados.

Últimas palavras

Não é novidade mencionar que estudar sobre a literatura brasileira é também reconhecer, como afirma Kothe (1997), o sistema excludente que relega ao silêncio textos com temas concebidos como “escabrosos”⁴⁵ e que fogem aos critérios de formação de nosso cânone literário, sempre baseado numa abordagem homofóbica e misógina, branca e econômica na seleção e inclusão de autores e obras.

Todavia, analisar a trajetória do desejo homoerótico sentido pela personagem de ficção do conto brasileiro publicado no recorte temporal do século XX, demonstra que a literatura acompanha as transformações e adaptações socioculturais na mesma medida em que subverte, em determinados casos, as normas vigentes. Dessa forma, corroboramos a argumentação de Compagnon (2001):

se a literatura pode ser vista como contribuição à ideologia dominante, “aparelho ideológico do Estado”, ou mesmo propaganda, pode-se, ao contrário, acentuar sua função subversiva, sobretudo depois da metade do século XIX e da voga da figura do artista maldito. É difícil

⁴⁵ Adjetivo usado por Alfredo Bosi (2006, p. 193) para se referir à temática homoerótica do romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha.

identificar Baudelaire, Rimbaud ou Lautréamont com os cúmplices da ordem estabelecida. A literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura. Segundo o modelo militar da vanguarda, ela precede o movimento, esclarece o povo. Trata-se do par imitação e inovação, dos antigos e dos modernos, ao qual voltaremos. (COMPAGNON, 2001, p. 37).

Acreditamos que a literatura de temática homoerótica, aqui tomada a partir do gênero conto, fornece esse caráter de ruptura de que fala o trecho acima. Do início ao fim do século XX, de maneira mais ou menos ousada, agressiva ou despuddorada, podemos observar obras literárias que buscaram ao menos quebrar o silêncio (mesmo de forma camuflada, nas obras em que o desejo homoerótico e a amizade geram uma ambiguidade na relação entre as personagens) de não se mencionar ou de não se representar os relacionamentos amorosos ou somente sexuais entre pessoas do mesmo sexo.

O silenciamento em torno dessas relações foi, como afirmou Foucault (1988), uma estratégia inicial de controlar “o uso dos prazeres” e gerar o código de conduta moral que rege os indivíduos quanto às formas de ser e agir até nas escolhas amorosas. Uma segunda investida nas relações entre poder e erotismo, ainda segundo a argumentação de Foucault (1984), foi produzir inúmeros discursos que regulassem as práticas sexuais e a vida íntima das pessoas, descrevendo o “bom” e o “ruim”, o “certo” e o “errado”.

Diante dessas dicotomias entre silenciamento e visibilidade, entre o adequado ou não na vida sexual das pessoas, a literatura cumpre um papel importante na manutenção de estruturas de pensamento ou na promoção de outras possibilidades de compreender o mundo a partir da via da subversão, como diz Compagnon (2001).

E a literatura brasileira, apesar de possuir sua parcela de obras que servem bem à manutenção de visões tradicionais quanto aos temas associados à sexualidade humana, nas obras estudadas em nossa discussão promove, na maioria dos contos, um olhar de reavaliação para com as dores, traumas e infelicidades que acometem as personagens homoeróticas. Ao passo em que também possibilita ao leitor deparar-se com sujeitos ficcionais “bem resolvidos” com relação à própria “homossexualidade” e ao exercício do prazer sem pudores agregados a valores morais e /ou religiosos.

Foi recorrente, ao longo do desenvolvimento do trabalho, discorrermos sobre as consequências que, muitas vezes, essas personagens sofrem por não abrir mão do direito

de amar o seu igual, bem como dos impactos que a privação desse direito podem causar na psique desses seres de papel.

As obras estudadas não omitem as dores e desventuras que ser um sujeito homoerótico desencadeia numa sociedade homofóbica. Os contos estudados demonstraram uma preocupação realista na construção de suas personagens, e das situações experimentadas por elas. Isso parece ter ficado bastante evidente, conforme comparávamos as atitudes das personagens com fatos correntes sobre o homoerotismo no contexto histórico brasileiro subjacente à publicação da narrativa.

Conforme apontou Silva (2008), estudar a história da literatura brasileira de temática homoerótica é também perceber as nuances da intimidade das pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo. Através dos contos, pudemos visualizar os pontos de encontro de sujeitos homoeróticos em grandes centros urbanos; adentramos na “nada alegre” vida da prostituição e do homoerotismo, ambos à margem e exílio social; compadecemos-nos das dores sofridas por essas personagens, da solidão que as acomete, dos medos que as afligem; compartilhamos também das alegrias, das aventuras amorosas, e espiamos pelas páginas dos livros cenas de relações sexuais capazes de deixar o leitor, nas palavras de Amador Ribeiro Neto (2006, p. 6), “com a carne em pé” – tamanha a força expressiva e verossimilhante desses encontros.

Esperamos ter alcançado o objetivo central aqui proposto, qual seja, de descrever e analisar o desejo homoerótico vivido pela personagem de ficção nos contos brasileiros escolhidos, tecendo formas de explicar os fatores que interferiam nessa configuração, através da construção dessas personagens, do contexto histórico e dos estudos acerca das representações de gênero e de sexualidades na e pela literatura.

Evidentemente, as considerações tecidas por nós não esgotam as possibilidades interpretativas e fortuna crítica que o corpus escolhido enseja. Antes, nossa contribuição constitui uma introdução à multiplicidade de aspectos que podem ser explorados nessa singela tentativa de mapear as configurações do desejo homoerótico na contística brasileira do século XX.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. Terça-feira gorda [1982]. In.: _____. *Morangos Mofados* Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 56-59.
- ANDRADE, Mário de. Frederico Paciência [1942]. In.: DAMATA, Gasparino (Org.). *Histórias do Amor Maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 81-100.
- ASSIS, Machado de. Pílades e Orestes [1903]. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 63-71.
- BANDEIRA, Manuel. *Bandeira de bolso: uma antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARCELLOS, J. C. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BEZERRA, C. E. Bom-Crioulo: um romance da literatura gay *made in Brazil*. In.: Revista *Bagoas: estudos gays – gêneros e sexualidades*. v. 1, n. 1 jul./dez. 2007. Natal: EDUFRN, 2007, p. 193-209.
- BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BLOOM, Allan. *Amor e amizade*. Tradução de J. E. Smith Caldas. São Paulo: Mandarim, 1996.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOUGNOUX, Daniel. Índices, ícones, símbolos. In.: _____. *Introdução às ciências da informação e da comunicação*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 63-91 (Comunicação de massa).
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2000. (Princípios).
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In.: _____. *Vários Escritos*. 4 ed. São Paulo: Duas cidades, 2004, p. 15-32.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Duas cidades, 2006.

_____. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARRERO, Raimundo. *Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. Literatura e homoerotismo: alteridade de paixão. In: VALE, Alexandre Fleming Câmara.; PAIVA, Antonio Crístian Saraiva (orgs.). *Estilísticas da sexualidade*. Campinas: Pontes, 2006, p. 229-239.

CASCAIS, António Fernando. Um nome que seja seu: dos estudos gays e lésbicos à teoria *queer*. In.: _____. (Org.). *Indisciplinar a teoria – estudos gays, lésbicos e queer*. Lisboa: Fenda Edições, 2004, p. 21-89.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Primeiros Passos)

CASTAÑEDA, Marina. *A experiência homossexual: explicações, conselhos para os homossexuais, sua família e seus terapeutas*. São Paulo: Girafa Editora, 2008.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.19-66.

CHEVALIER, Jean.; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação de Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

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

DAMATA, Gasparino (Org.). *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967.

DAMATA, Gasparino; AYALA, Walmir (Orgs.). *Poemas do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011

DOVER, Kenneth James. *A homossexualidade na Grécia antiga*. Trad. Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

DRAKE, Robert. *The Gay Canon*. Great books every gay man should read. New York: Anchor Books, 1998.

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

FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Edições GLS, 2004.

_____. *Era uma vez um casal diferente*. A temática homossexual na educação literária infanto-juvenil. São Paulo: Summus Editora, 2009.

FAVALLI, Clotilde Ferreira de Souza. *Caio Fernando Abreu*. 2 ed. Porto Alegre: IEL/ULBRA/AGE, 1995. (Autores gaúchos)

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Homoafetividade e conflitos na construção de identidade em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. In.: *Anais da XV Semana de Letras: Nas tessituras do texto – desafios para o ensino de língua e literatura*. Campina Grande: Editora Universitária da UEPB, 2010. CD-ROM.

_____. Pais, filhos e homoafetividade: diálogo entre gerações em narrativas estrangeiras de temática homoafetiva para crianças. In: *Anais do III Encontro Nacional sobre Literatura Infanto-Juvenil e Ensino*. Campina Grande: Editora da UFCG, 2010. p. 229-242. CD-ROM.

_____. Reflexões sobre a narrativa brasileira de temática gay: 1980-2009. In.: CAMARGO, F. P.; SILVA, A. P. D. (Orgs.) *Configurações homoeróticas na literatura*. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 51-68.

FONSECA, Rubem. Família [1997]. In.: _____. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 624-628.

_____. Dia dos namorados. [1975] In.: RUFFATO, Luiz. (Org.) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 125-136.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In.: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). *Teoria literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: EDUEM, 2005, p. 33-56.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GAGNON, John H. Pesquisa sobre práticas sexuais e mudança social. In.: _____. *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*. Trad. Lucia Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: Garamond, 2006, p. 65-110

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios)

GANDILLAC, Maurice de. O amor na Idade Média. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 197-208.

GÓIS, João Bosco Hora. Desencontros: as relações entre os estudos sobre homossexualidade e os estudos de gênero no Brasil. In: LOPES, Denílson [et al]. *Imagem e diversidade sexual – estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004, p. 42-48.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: EDUSP, 1993

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

GREEN, James & POLITO, Ronald. *Frescos trópicos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Ed., 1997.

HOHLFELDT, Antonio C. *O conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KOTHE, Flávio. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor – aspectos cognitivos da leitura*. 4 ed. São Paulo: Pontes, 1995.

LANDA, Fábio. Os marionetes, o papagaio eletrônico e os astros indomáveis. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 383-398.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamem. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001

L. L. *Um homem gasto*: Episódio da história social do XIX século. Estudo naturalista. 2. ed. Rio de Janeiro: Matheus, Costa e Cia. 1885.

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

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria queer para língua portuguesa? In.: Revista *Gênero*, Niterói, v.1; n.2, 2001, p. 33-40.

_____. Nasce a literatura gay no Brasil: Reflexões para Luís Capucho. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária-UFPB/Autor Associado, 2008, p. 9-24.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *As mulheres de mantilha*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultural: Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1988.

MACIEL, Jessé dos Santos. “Píades e Orestes”: a sedução das faces mudas. In.: Revista Urutaguá. Nº 09, abr/mai/jun/jul/ 2006. Disponível em <<http://www.urutagua.uem.br/009/09maciel.htm>>. Acesso em 12 de agosto de 2007, às 14h17min.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A Grande Atração. In.: DAMATA, Gasparino (Org.). *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 202-211.

MALUCO, Capadócio. [pseudônimo]. O menino do Gouveia. In: *Contos rápidos*. Rio de Janeiro: Casa editora Cupido & Comp: Ilha de Vênus, 1914.

MARTINS, Julio César Monteiro. Ruiva [1978]. In.: RUFFATO, Luiz. (Org.) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007, p. 241-256.

MATOS, Gregório de. *Poemas satíricos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MESQUITA, Fátima. *Julieta e Julieta*. São Paulo: Summus, 1998.

MÍCCOLIS, Leila; DANIEL, Hebert. *Jacarés e Lobisomens*: dois ensaios sobre a homossexualidade. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2007a.

_____. *A criação literária: Prosa*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORENO, Cláudio. *O prazer das palavras*, v.1: um olhar bem humorado sobre a Língua Portuguesa. Porto Alegre: L&PM, 2007.

MOREIRA CAMPOS, José Maria. Irmã Cibele e a menina. [1978] In.: RUFFATO, Luiz. (Org.) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007, p. 99-104.

MOTT, Luiz. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MOTT, Luiz; ASSUNÇÃO, Aroldo. Gillete na carne: Etnografia das automutilações dos travestis da Bahia. In.: Temas IMESC (Instituto de Medicina Social e de Criminologia) – Sociedade, direito e saúde. São Paulo: 1987, p. 41-56.

MOTT, Luiz; CERQUEIRA, Marcelo. *CAUSA MORTIS: HOMOFOBIA - Violação dos Direitos Humanos e Assassinato de Homossexuais no Brasil*, 2000. Salvador: Editora do Grupo Gay da Bahia, 2001.

MOTTA, Severino. Supremo reconhece união estável homoafetiva. Disponível em:<<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/supremo+reconhece+uniao+estavel+homoafetiva/n1300151572835.html>>. Acesso em 10 de maio de 2011, às 22h46min.

NAPHY, William. *Born to be Gay*. História da homossexualidade. Trad. Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70, 2006.

NAVARRO-SWAIN, Tania. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Princípios).

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. O *Queer*, que é isso?: Tecnologia do corpo, gênero e sexualidade. In.: SILVA, Antonio de Pádua Dias (Org.). *Gênero em questão*: ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUEP, 2007, p. 323-340.

NUNAN, Adriana. *Homossexualidade*: do preconceito aos padrões de consumo. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.

PELÚCIO, Larissa. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 25, jul/dez. 2005. Disponível em: <[http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//Pagu/2005\(25\)/Pelucio.pdf](http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//Pagu/2005(25)/Pelucio.pdf)> Acesso em 13 de novembro de 2010, às 13h25min.

- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PINTO, Kyssia Rafaela Almeida. Aspectos da personagem gay na literatura para crianças. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (Org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008, p. 187-199.
- PITTA, Eduardo. *Fractura – A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Angelus Novus, 2003. (Marfim).
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In.: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 81-101.
- PROULX, Annie. *O segredo de Brokeback Mountain*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2006.
- QUEIRÓS, Dinah Silveira de. A Moralista. In.: RUFFATO, Luiz. (Org.) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007, p. 91-98.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In.: CANDIDO, Antonio [et al.]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 9-50.
- RIBEIRO NETO, Amador. Um livro e sua linguagem. Textos de desejos. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Sobre rapazes e homens*. Campina Grande: EDUEP, 2006, p. 7-13.
- RIO, João do. História de gente alegre. [1910] In.: DAMATA, Gasparino (Org.). *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 121-131.
- RUFFATO, Luiz. (Org.) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cenage Learning, 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Meu desejo é... In.: _____. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p.12-18.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Diálogo de signos. In.: GONÇALVES, Gláucia Renate.; RAVETTI, Graciela. (Orgs.) *Lugares críticos: línguas, culturas, literaturas*. Belo Horizonte: Orobó Edições, 1998, p. 83-88.
- SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, Tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Between men. In: RIKVIN, J. & RYAN, M. (eds.) *Theory of Literature: an Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 696-712.

_____. *Epistemologia do armário*. Trad. Ana R. Luís e Fernando Matos Oliveira. Lisboa: Angelus Novus, 2003. (Marfim).

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Considerações sobre uma literatura gay. In: SILVA, A. P. D.; ALMEIDA, M. L. L.; ARANHA, S. D. G. (Orgs.) *Literatura e lingüística – teoria, análise e prática*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2007, p. 29-40.

_____. Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay. In.: SILVA, A. P. D. (Org.) *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2008, p. 25-49.

_____. *Mulheres representadas na literatura de autoria feminina: vozes de permanência e poética da agressão*. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2000. (Princípios)

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de (Org.). *Literatura e Homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002.

SPARGO, Tamsim. *Foucault e a Teoria Queer*. Trad. Vladimir Freire. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006. (Encontros pós-modernos).

THOMÉ, Ricardo. *Eros proibido: as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Razão Cultural Editora, 2009.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Testamento de Jônatas deixado a David*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

TREVISAN, Dalton. Paixão segundo João [1969]. In.: _____. *Guerra conjugal*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 104-108.

WEEKS, Jeffrey. Introduction to Guy Hocquengham's Homosexual Desire. In.: RIVKIN, Julie and RYAN, Michel (eds). *Theory of Literature: an Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 692-696.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature – The Male Tradition*. London: Yale University Press, 1998.