

UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E DAS MISSÕES
CÂMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA

**A REPRESENTAÇÃO DA VOZ DE MINORIAS SEXUAIS NA
NARRATIVA DE CAIO FERNANDO ABREU E JOÃO GILBERTO
NOLL**

Mestranda: Leticia Sangaletti

Orientadora: Profa. Dra. Luana Teixeira Porto

Frederico Westphalen, julho de 2013.

Leticia Sangaletti

**A REPRESENTAÇÃO DA VOZ DE MINORIAS SEXUAIS NA
NARRATIVA DE CAIO FERNANDO ABREU E JOÃO GILBERTO
NOLL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Letras, área de concentração em Literatura Comparada, sob a orientação da Profa. Dra. Luana Teixeira Porto, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Frederico Westphalen, julho de 2013.

UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E DAS MISSÕES
CÂMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**A REPRESENTAÇÃO DA VOZ DE MINORIAS SEXUAIS NA
NARRATIVA DE CAIO FERNANDO ABREU E JOÃO GILBERTO
NOLL**

elaborada por

Leticia Sangaletti

como requisito parcial para a obtenção do grau de

Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Luana Teixeira Porto
Orientadora/Presidente

Profa. Dra. Márcia Ivana de lima e Silva (UFRGS)
1ª arguidora

Profa. Dra. Maria Thereza Veloso (URI)
2ª arguidora

Profa. Dra. Ana Paula Teixeira Porto (URI)
Membro Suplente

Dedico este trabalho à minha mãe Genoefa Zembruski Sangaletti, ao meu pai Valdir Sangaletti, meus irmãos Paulo Vitor e Maurício Sangaletti, ao meu namorado Renan Candaten, e à minha orientadora Luana Teixeira Porto.

AGRADECIMENTOS

Que meus agradecimentos cheguem na forma de um abraço, para quem, de alguma maneira, contribuiu para que este trabalho fosse concluído com resultados enriquecedores para a pesquisa acadêmica, aos estudos sobre homossexualidade, para a convergência entre literatura e jornalismo e também para o meu crescimento como ser humano.

Agradeço aos meus familiares, por proporcionarem que esse sonho se realizasse. À minha mãe, Genoefa, e ao meu pai Valdir, pelo amor, carinho, preocupação, companheirismo, por serem meu alicerce, meu amparo, a base para que eu seguisse sem pensar em desistir, e por possibilitarem que eu abdicasse do trabalho para estudar e concluir o mestrado em Letras.

Aos meus irmãos, Paulo Vitor e Maurício, que fizeram o que esteve ao seu alcance para me auxiliar no meu percurso acadêmico, entendendo as minhas faltas como irmã, mas sempre torcendo pelo meu sucesso.

Ao meu namorado Renan, pela compreensão nos momentos de ausência, pelo apoio incondicional, pelas palavras de incentivo, por acreditar em mim e fazer com que eu confiasse mais na minha capacidade.

Um agradecimento especial a uma docente exemplar, que não mede esforços apelo melhor: Profa. Dra. Luana Teixeira Porto, pela brilhante orientação, pela generosidade, confiança, incentivo, apoio, compreensão, paciência, dedicação e atenção. Além de guiar meus passos para a elaboração deste trabalho, foi uma grande amiga, companheira e até mesmo enfermeira.

Ainda no meio acadêmico, agradeço aos professores que concordaram em contribuir com o meu texto, avaliando na qualificação da dissertação. Agradeço a Profa. Dra. Maria Thereza Velozo, pela leitura atenta e minuciosa do meu trabalho, pelos apontamentos teóricos e também pela colaboração para a melhoria formal, estética e literária. Ao Prof Dr. João Luís Ourique, agradeço a disponibilidade de participação do exame de qualificação através de vídeoconferência e pelas sugestões teóricas que contribuíram para a discussão da problemática proposta nessa dissertação.

Não posso deixar de fora desse agradecimento os amigos que compartilharam comigo os momentos de dificuldade. À Larissa Bortoluzzi Rigo,

amiga leal, companheira de graduação em Jornalismo, e que enfrentou comigo o mestrado em Letras. Agradeço a amizade, o companheirismo, o ombro amigo, a cumplicidade, o respeito e a confiança, sempre ao meu lado, rindo, chorando, com uma palavra de incentivo, de apoio, de força e de fé. À minha amiga Mariana Della Mea Correa, que, em muitos momentos, interveio com uma cuia de chimarrão, para que eu desse uma pausa nos estudos, socializando e descansando a cabeça, para dar novamente fôlego às pesquisas. Aos colegas Jaci Luft Seidel, Denise Menezes Guerra, Girvani Seitel e Larissa Paula Tirloni, pela amizade, coleguismo, parceria, pelas trocas de materiais, pelo compartilhamento de dúvidas, dificuldades, mas também pelos momentos de alegrias e felicidade.

Agradeço também, aos docentes do mestrado em Letras, pelo incentivo e por contribuírem para a ampliação de meus conhecimentos e para o meu crescimento pessoal e profissional.

A CAPES, pela bolsa integral de estudos.

E a Deus, a quem recorri, através de orações, nos momentos de dificuldade e medo, por ter me iluminado, por me conceder fé e força para continuar minha caminhada.

RESUMO

Este trabalho discute a representação de minorias sexuais na literatura contemporânea, refletindo sobre como a voz de grupos subalternos é construída em romances de autores brasileiros contemporâneos. O estudo busca investigar como as vozes de minorias sexuais sinalizam a vivência de uma “sexualidade dissidente” no contexto da sociedade patriarcal e ainda avaliar o potencial crítico e estético de romances que tematizam a homossexualidade. Para essa reflexão, são analisados os romances *Onde andar* de Caio Fernando Abreu, *Dulce Veiga*, de Caio Fernando Abreu, e *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, textos que são examinados à luz da teoria *Queer* e de estudos sobre relações entre Literatura e Sociedade. Observamos em nosso estudo que os romances dos dois autores apresentam recursos estéticos e formais distintos para a problematização da homossexualidade. O romance de Caio Fernando Abreu serve-se da fragmentação na narrativa para introduzir a voz homossexual, e na narrativa percebe-se uma visão de que o discurso homofóbico pode mascarar-se, assumindo novas e intolerantes vozes, às vezes até mesmo homoeroticamente inclinadas. Já o texto de João Gilberto Noll opta por uma estética linear, com inúmeros recursos literários, acentuando de forma mais direta a presença da voz ex-cêntrica quanto à sexualidade. Além disso, observa-se que a visão comum de sexo e gênero não é racionalizada na narrativa, tendo em vista que os conceitos clássicos de “homem” e “mulher” perdem o espaço para uma nova figura que se forma pelo corpo desde a infância e busca na prática criar um lugar à margem para si.

Palavras-chave: Homossexualidade; Teoria *queer*; Caio Fernando Abreu; João Gilberto Noll.

ABSTRACT

This paper discusses the representation of sexual minorities in contemporary literature, reflecting how the voice of subaltern groups is built in Brazilian authors' romances. The research intends to investigate how the voices of sexual minorities signal the experience of a "dissident sexuality" in the context of the patriarchal society and measure the critical and aesthetic potential of romances that thematize homosexuality. For this reflection, we have studied the romances *Where is Dulce Veiga*, by Caio Fernando Abreu, and *Gestures and Caress*, by João Gilberto Noll, texts that are analyzed with the *queer* theory and studies about relations between literature and society. We've observed the two writers' romances show different formal and aesthetic resources for the problematization of homosexuality. Caio's romance uses the fragmentation in the narrative to introduce the homosexual voice, and in the narrative we notice an idea that the homophobic speech can be masked, assuming new and intolerant voices, even homoerotically inclined. And João Gilberto's text chooses a linear aesthetic, with many literary resources, showing, in a direct way, the presence of the eccentric voice in relation to sexuality. Besides, we've noticed the general vision about sex and gender isn't rationalized in the narrative, considering that the classical concepts about "man" and "woman" lose space to a new image that has been formed on the body since childhood and intends, in the practice, to create a place to himself.

Keywords: homosexuality; *queer* theory; Caio Fernando Abreu; João Gilberto Noll.

SUMÁRIO

VOZES DE MINORIAS SEXUAIS NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA PROPOSTA DE LEITURA	09
1. LITERATURA E MINORIAS SEXUAIS	22
1.1 A literatura de minorias sexuais: perspectivas teórico críticas	22
1.2 As vozes homossexuais na sociedade patriarcal	38
1.3 A teoria <i>queer</i>	47
2. A VOZ HOMOSSEXUAL EM CAIO FERNANDO ABREU	56
2.1 A literatura de Caio Fernando Abreu	56
2.2 A perspectiva <i>Queer</i> nos textos de Caio Fernando Abreu	66
2.3 <i>Onde andar</i> á <i>Dulce Veiga</i> : a voz homossexual dissimulada	74
2.3.1 Uma apresentação do romance	74
2.3.2 A caracterização de personagens <i>queer</i>	79
2.4 Recursos estéticos, formais e literários em <i>Onde andar</i> á <i>Dulce Veiga</i> ?	95
3. A HOMOSSEXUALIDADE NA OBRA DE JOÃO GILBERTO NOLL	113
3.1 A produção e recepção da narrativa de Noll	113
3.2 A voz homossexual nas narrativas de Noll	123
3.3 <i>Acenos e Afagos</i> : a presença de vozes homossexuais	127
3.3.1 Uma apresentação do romance	127
3.3.2 A caracterização de personagens <i>queer</i>	132
3.4 Recursos estéticos, formais e literários em <i>Acenos e Afagos</i> ?	147
ONDE ANDARÁ O ACENO CRÍTICO DAS OBRAS LITERÁRIAS COM VOZES HOMOSSEXUAIS?	157
REFERÊNCIAS	163

VOZES DE MINORIAS SEXUAIS NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA PROPOSTA DE LEITURA

Vozes minoritárias são representadas na literatura de formas bastante distintas, porque notamos refletida, no campo artístico, a imagem do espaço social em que vivemos, um espaço em que a exclusão de minorias sociais, como mulheres, idosos, homossexuais, negros e pobres, é recorrente de uma prática existente na sociedade vigente. No contexto brasileiro, a presença de personagens ou narradores que expressam uma visão ou posição acerca da sexualidade não-normativa, que se opõe à heterossexualidade tida em sociedades tradicionais como uma regra social, tem motivado o exame crítico de textos literários que abordam a representação da homossexualidade. Nessa perspectiva, esta dissertação analisa a presença de personagens homossexuais no romance contemporâneo brasileiro com base na leitura crítica de duas obras de escritores gaúchos, procurando verificar os elementos estéticos e formais utilizados na produção das narrativas ao construir tais vozes. Tendo em vista a atenção dada pelo campo literário aos fatores sociais do contexto da homossexualidade, vimos a importância de estudar esse tema com mais profundidade, refletindo sobre a combinação temática e estética dos textos.

A exclusão social decorrente da imposição da heteronormatividade, que é um dos princípios impostos e difundidos pelo patriarcado e que prega identidades fixas, fundamentadas em bases religiosas, possui uma forte influência sobre a sociedade no que diz respeito às relações entre homem e mulher consideradas como padrão e firmadas através do sacramento do matrimônio. Para David Willian Foster (2000), crítico e estudioso da cultura e literatura latino-americanas e da sexualidade, o patriarcado defende a questão das identidades fixas, excluindo desse sistema de pensamento a identidade de *gays* e *lésbicas*, cuja sexualidade muitas vezes deixa de ser assumida, já que pertencem a uma categoria considerada inferior e condenada, tendo em vista que transgridem as regras impostas pela sociedade tradicional:

Las identidades pueden concebirse como fijas o como estratégicas. Ha sido muy importante en nuestra vida social subscribir a identidades fijas, sean de índole nacional (ista), étnica\racial, lingüística o sexual y, a veces, la sangre corre como resultado de la imposición, la transgresión, la opresión de estas identidades (FOSTER, 2000, p. 39).

Nessa perspectiva do contexto patriarcal, um dos preceitos vigentes é o que institui a mulher como um ser inferior ao homem, como subordinada, devendo servi-lo e satisfazê-lo sexualmente, conceber filhos e ser fiel, com respeito e obediência. Também os homossexuais tendem a sofrer preconceito e discriminação social por parte de uma sociedade em que vigora a heteronormatividade e que pratica violência contra pessoas excêntricas¹.

A heteronormatividade, de acordo com Foster (2000), é concebida como práticas e códigos heterossexuais, sustentada pelo casamento monogâmico, amor romântico, fidelidade conjugal e constituição de família nuclear, reforçado pelo heterossexismo compulsório, que legitima as premissas heterossexuais. Considerando isso, podemos pensar em uma relação entre o preconceito contra homossexuais e a degradação da imagem feminina exercida através de ações de repressão sexual, realizadas pelo sexo masculino. Esse padrão repressivo é imposto pela sociedade patriarcal através de violência simbólica.

Em muitos casos, essa violência que oprime os dominados sai do campo teórico e se concretiza na violência física, através de estupros e espancamentos, tanto de mulheres, como também de homens que exercem o seu desejo homoerótico. Sobre essa prática repressiva, Marilena Chauí (1991) afirma que a repressão sexual pode ser considerada como um conjunto de interdições, normas, valores, regras estabelecidas histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade. São fatores que são observados ao longo da história da humanidade, quando, por muito tempo, a mulher fora submissa aos caprichos masculinos e não possuía os mesmos direitos que os homens. Desse modo, podemos conceber que, na lógica da heteronormatividade sustentada pelo patriarcado, o sexo masculino se apodera desse conjunto de fatores característicos da repressão sexual para

¹ Dados estatísticos comprovam que há uma intolerância social quanto a práticas não-normativas em relação à sexualidade. De acordo com a notícia divulgada no dia 8 de janeiro de 2013 pelo Instituto de Defesa dos Direitos Humanos (IDDH), dados divulgados pela Secretaria de Desenvolvimento Humano do Governo Federal, o serviço de denúncia Disque 100, de janeiro a novembro de 2012, recebeu, em média, oito denúncias por dia contra a população LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros). Ao todo, foram denunciados 2.830 casos de violência. O Relatório sobre Violência Homofóbica no Brasil, divulgado pela SDH, informou que, de janeiro a dezembro de 2011, 6.809 violações de direitos humanos foram relatadas ao Disque 100, à Central de Atendimento à Mulher e à Ouvidoria do Sistema Único de Saúde (SUS). Segundo a secretaria, tais violações envolveram 1.713 pessoas, média de 3,97 violações por vítima. Só o Disque 100 recebeu 4.614 denúncias de homofobia em 2011. A própria SDH reconhece que as notificações não correspondem à totalidade dos casos de violência homofóbica, tendo em vista que muitas ações violentas não são relatadas.

comandar a sexualidade feminina, avaliada como frágil, e também a homossexualidade, que possui traços considerados femininos pela sociedade normativa vigente.

Como as práticas homossexuais são consideradas “anormais” pela sociedade patriarcal, os homossexuais são estigmatizados, de modo a vivenciar situações constrangedoras e excludentes. São tratados como se fossem indivíduos “menores” socialmente, por estarem subvertendo a ordem de uma sociedade heteronormativa, que acaba tornando-os indivíduos desacreditados, estigmatizados, depreciados e excluídos socialmente (GOFFMAN, 1988).

Diante de práticas de segregação e exclusão social contra homossexuais, para enfrentar essa opressão originária dos preceitos patriarcais, nos anos 1950, surgiu um movimento homossexual norte-americano, que deu, mesmo que de forma bastante discreta, um novo fôlego para as lutas homossexuais². Porém, somente quando surgiu o movimento *queer*, no final da década de 1960, a luta dos homossexuais que buscavam seu espaço começou a se fortalecer.

Nesse prisma, os estudos acerca da sexualidade avançam quando o *queer* vira um conceito que emerge de modo a sustentar maiores reflexões. É a teoria *queer* que aparece para proporcionar outro viés a respeito dos princípios da heteronormatividade, gerando uma nova articulação da noção de sujeito, possibilitando um avanço acerca das reflexões sobre homossexualidade.

Uma das premissas fundamentais desse conceito é a “de definir a identidade não como um todo acabado, mas sim como um processo de fazer-se eternamente reiterado” (ALÓS, 2010, p. 854). De acordo com o pesquisador, os fundamentos de uma poética *queer*, cristalizam a homocultura como um lugar reconhecido em torno da homossexualidade, e através da institucionalização de um espaço plural de tendências teóricas e metodológicas, contribuem para a emergência de uma epistemologia *queer*, percebida como uma política de conhecimento.

² Na noite de 28 de junho de 1969, no bairro de Greenwich Village em Nova Iorque, o mais popular bar *gay*, *Stonewall Inn*, estava repleto de *gays*, lésbicas, travestis e *drags queens* que lamentavam a morte da diva Judy Garland, a eterna Dorothy do filme *O mágico de Oz*, que estava sendo velada naquele dia. Em meio ao ambiente de comoção, a polícia invadiu o bar naquela noite para realizar uma batida de rotina. Inconformados com a repressão policial, os frequentadores do bar lideraram, naquela madrugada e nas quatro noites seguidas, uma rebelião que resultou no espancamento e prisão de dezenas de manifestantes. A rebelião de Stonewall se tornou um marco da luta por respeito e direitos da população homossexual. MELO (2012, s.p.)

Com o crescimento desse movimento que reivindica os direitos de homossexuais, *gays* e lésbicas, muitas obras artísticas começaram a dar voz às minorias discriminadas, através de filmes, músicas, livros e obras de arte, que representam vozes da homossexualidade.

No que tange à literatura, Alós (2010) explica que quando concebida como instituição, ela possibilita a representação dos sujeitos e ainda funciona como uma das relações sociais que os produz. Para o estudioso é necessário compreendê-la não só como elaboração estética, mas também como artefato cultural e como veículo de representações simbólicas e valores sociais. Desse modo, postula o pesquisador, o artefato literário é muito além do que a voz singular de um artista, mas é também a expressão de uma determinada perspectiva e de um determinado conjunto de interesses. Assim, as tensões geradas por premissas das teorias *gays*, lésbicas e feministas são, conforme o autor, extremamente produtivas para a ampliação de novas estratégias textuais e intertextuais, de modo a afligir as bases dos estereótipos sexuais cristalizados na cultura.

Na literatura brasileira do século XIX, por exemplo, o homossexual é representado como um ser que desvia a norma pertinente ao masculino: a heteronormatividade, *O ateneu*, de Raul Pompéia, 1888, e *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, são duas obras clássicas da literatura brasileira, que podemos usar como exemplos para ilustrar tal fato. Essas vozes, cujos primeiros registros datam de 1800, aparecem de forma mais intensa na literatura brasileira especialmente nas produções contemporâneas.

Escritores como Samuel Rawet, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll estão no *hall* de literatos que, na segunda metade do século XX e início do XXI, abordam a homossexualidade no contexto da literatura brasileira. Os contos “O encontro” (1967), “O terreno de uma polegada quadrada” (1969) e “As palavras” (1981), de Rawet, do livro *Contos e novelas reunidos*, publicado em 2004, fazem parte dessas produções que possuem temática homossexual. Dentre as produções de Abreu, contos como “Sargento Garcia” e “Terça-feira gorda”, do livro *Morangos mofados*, publicado em 1982, e ainda “Linda, uma história horrível”, de *Os Dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, trazem como temática central a homossexualidade em contraponto à questão heteronormativa da sociedade vigente. Noll, por sua vez, aborda a homossexualidade em seus romances *A céu aberto* (1996), *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), e coloca a temática como ponto

a ser discutido na produção literária contemporânea. Além de contos e romances, a homossexualidade é assunto de poemas como “Reencontro na Cidade Baixa” e “Onde estará meu amor?”, de Rafael Luz Serafim (2005), no livro *Outros sabores: poesias* (2005), ou ainda “Milonga”, de Ítalo Moriconi, publicado na obra *Buenos Aires*, de 1999.

Considerando que a temática da homossexualidade tem sido explorada por diferentes autores da literatura nos séculos XIX a XXI, torna-se importante pontuar que, na esteira de produções de minorias sexuais, analisar textos literários que abordam o universo da chamada homocultura³ implica uma reflexão sobre o valor estético e não apenas temático dessas produções. A perspectiva temática, na maioria das vezes, refere-se à problematização da sexualidade excêntrica, aquela que não atende aos padrões da heteronormatividade, e o olhar sobre a perspectiva formal deve buscar responder como os autores problematizam as vozes minoritárias quanto à sexualidade. Tal reflexão mostra-se necessária para que os textos que abordam a homoafetividade⁴ na literatura sejam reconhecidos como textos que apresentam valor estético em associação à pertinência da temática que desenvolvem sob pena de não “classificar” os textos apenas segundo um critério de relevância social em virtude do tema exposto.

Sob esse viés, procuramos analisar narrativas de diferentes autores da literatura brasileira contemporânea, que tematizam a homossexualidade, focalizando a reflexão sobre a representação das minorias sexuais em romances brasileiros da segunda metade do século XX e início do século XXI. Nesse sentido, a proposta desta dissertação é investigar como as obras podem desenvolver uma tendência conteudística e construir uma narrativa com elaboração estética, relacionando literatura e meio social. Essa perspectiva crítica está amparada nas reflexões de Antonio Candido e Walter Benjamin.

³A noção de homocultura emerge de uma dinâmica discursiva ao imbricar homoerotismo e cultura como uma rede de conversações que comporta a maleabilidade dos argumentos acerca das minorias sexuais. Neste veio, consideramos o território dos estudos homoeróticos, homossexuais, *gays*, lésbicos, bissexuais, transgêneros, *queers* e suas subjacências. (SANTOS; GARCIA, 2002, p.7)

⁴O termo homoafetividade trata-se de neologismo, criado pela Desembargadora Maria Berenice Dias, (2005) na sua obra *União homossexual: o preconceito e a justiça*, com objetivo de afastar a conotação depreciativa de todas as expressões que identificam as relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo, buscando evidenciar que essas uniões nada mais são do que vínculos de afetividade e muitas vezes têm por objetivo a constituição de família. Neste trabalho, a expressão “homoafetividade” é empregada no sentido proposto por Dias.

O estudioso da Escola de Frankfurt, Benjamin, em seu livro *Magia e técnica, arte e política* (1985), coloca em debate a relação entre a tendência social e a qualidade de uma obra literária, e a relação entre forma e conteúdo. Para ele, é impossível trabalhar forma literária e contexto social separadamente, assim, a produção artística de boa qualidade seria aquela que agrega valores sociais e estéticos com o objetivo de provocar uma reflexão a respeito da situação presente, tendo em vista que a “tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária” (BENJAMIN, 1985, p. 121).

Candido (1985) expõe, em *Literatura e Sociedade*, considerações feitas por Lukács e Theodor Adorno, a partir das quais entendemos que a tendência utilizada nos estudos literários é a de encontrar o social representado na obra literária de modo a atingir a formalização do conteúdo sob outro ponto de vista. Além disso, Candido (1985) questiona qual a influência que o meio social exerce sobre uma obra de arte e de que modo a obra de arte influencia o meio, a fim de entender como se dá a estética moderna. O autor afirma que, na produção artística, é importante se considerar a posição do artista, a configuração da obra e o público:

fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam com momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 1985, p. 4).

De acordo com Candido (1985), é esta a perspectiva que difere os campos de abordagem da sociologia da literatura, que possui o intuito de compreender a relação entre a obra e os meios sociais, descuidando os fatores estéticos, e ainda a crítica literária, que considera a dimensão estética, estabelecendo a constituição dos elementos que organizam a obra. Nas palavras do crítico:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação interhumana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. (CANDIDO, 1985, p. 15)

Nesse sentido, é importante observarmos, no processo de análise literária, se o texto exterioriza denúncias ou mostra-se indiferente a acontecimentos sociais, se há ou não intencionalidade artística, quais os recursos utilizados para tal produção e se o texto provoca no ato de leitura uma sensação de estranhamento ou de prazer. Além disso, é imprescindível notarmos se a narrativa provoca uma perspectiva de enfrentamento ou de aceitação da sexualidade dita dissidente, se promove ou não uma visão crítica acerca da intolerância a práticas homoafetivas registradas no texto literário.

Sob essa perspectiva, entendemos que a importância da pesquisa se dá pela necessidade de se discutir, no contexto dos estudos sobre a literatura, o valor literário das produções que tematizam a sexualidade excêntrica, já que uma das funções da crítica literária é avaliar, com critérios de ordem estética e social, o valor dos textos no contexto em que estão inseridos. Além disso, pensar o valor estético de narrativas da homossexualidade acarreta também discutir os rótulos atribuídos a muitas produções, como “literatura gay”, expressão que carrega uma mensagem subliminar: produção literária menor, porque acentua o tema e minimiza o potencial criativo e literário dos textos.⁵

Ao pensar o valor das obras literárias que de alguma forma abordam a homossexualidade, vale tomar de empréstimo observações de Foster (2000) e Kerber (2011). Segundo esta autora, impulsionados por movimentos feministas, alguns homossexuais, inconformados com os preceitos heteronormativos e patriarcais, excludentes e preconceituosos, passaram a lutar contra essas normas. É assim que surge o movimento *queer*, na década de 80, nos Estados Unidos. Já Foster (2000) estabelece que a perspectiva *queer* tem fundamento em uma epistemologia aberta, que rejeita as definições fixas determinadas pelo patriarcado e suas definições de sexualidade. Além disso, a teoria não propõe a elaboração de

⁵ Sobre essa atribuição de valores, Louro (2004, p.542) declara que as minorias nunca poderiam ser traduzidas como uma inferioridade numérica, mas sim como maiorias silenciosas que, ao se politizar, convertem o gueto em território e o estigma em orgulho – *gay*, étnico e de gênero. Sua visibilidade acaba tendo um efeito contraditório, já que de um lado, alguns setores sociais passam a demonstrar crescente aceitação da pluralidade sexual, até mesmo consumindo alguns de seus produtos culturais; em contraponto, setores mais tradicionais continuam na posição oposta, com a realização de campanhas de retomadas de valores tradicionais da família e até mesmo manifestações agressivas e violentas fisicamente. Nessa perspectiva, é importante assinalarmos a diversidade de classes minoritárias, como a questão da orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade e etnia. Louro (2004) apresenta duas situações vigentes no que tange à percepção dessa diversidade: alguns aceitam essa pluralidade sexual e consomem seus produtos culturais, e outros reagem com repulsa e agressividade, já que seguem valores tradicionais da sociedade heteronormativa.

uma narrativa mestra, tendo em vista que admite a mais ampla variedade possível de interpretações e de modelos de conhecimento que podem romper com o autoritarismo.

Considerando a ideologia libertária procurada pelo movimento *queer*, procuramos, neste trabalho, estudar a representação da voz de minorias sexuais em narrativas literárias brasileiras contemporâneas e observar quais elementos estéticos e formais foram utilizados para sua produção, de modo a representar a voz homossexual na narrativa. Além disso, pretendemos ainda: refletir sobre a produção literária brasileira contemporânea que representa minorias sexuais, considerando aspectos temáticos e formais e a relação entre literatura brasileira e crítica social; verificar de que maneira as vozes de minorias sexuais são apresentadas nos romances *Onde andaré Dulce Veiga*, de Caio Fernando Abreu, e *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll; constatar quais são os elementos e recursos estéticos utilizados para representar as vozes homossexuais nas narrativas estudadas e observar se acentuam uma perspectiva crítico-social acerca da temática; averiguar que imagem da sociedade brasileira quanto à homossexualidade é sinalizada através dessas vozes homossexuais; identificar semelhanças e diferenças na representação de vozes homossexuais nos dois romances; contribuir para os estudos literários sobre autores contemporâneos, sob uma perspectiva crítico-social, que os situam no hall de grandes autores brasileiros; observar de que forma os dois romances dialogam entre si e com condicionamentos histórico-sociais a fim de estabelecer uma leitura entre os textos analisados, de modo a constatar o que a leitura de Caio Fernando Abreu contribui para a leitura de João Gilberto Noll, e vice-versa.

Ao abordar a representação de minorias sexuais na literatura contemporânea, refletindo como a voz de grupos subalternos é construída em romances de autores brasileiros do século XX e XXI, este estudo investiga como as vozes de minorias sexuais sinalizam uma insubordinação à heterossexualidade no contexto da sociedade patriarcal, observando o potencial crítico e estético de romances que tematizam a homossexualidade.

O embasamento da pesquisa constrói-se por meio de estudos calcados em leituras teóricas sobre crítica social, literatura e sociedade, teoria *queer*, heteronormatividade e sociedade patriarcal. A análise e a interpretação dos romances envolvidos no estudo, com reflexões acerca da crítica e da estética

existente nos textos literários de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, são realizadas para verificar se há uma construção crítica em suas narrativas, de modo a representar problemáticas da sociedade brasileira contemporânea, evidenciadas por meio de elementos estéticos.

Com relação à essa representação de problemáticas sociais, Adorno (1991), em “*Engagement*”, afirma que as obras de arte devem ter relação com o contexto de sua produção, sendo então, uma arte engajada, que “esforça-se por uma atitude” (p.54). Conforme o estudioso, a inovação artística no engajamento torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, de modo a buscar ansiosamente uma mudança de comportamento. Para Adorno, “Todo engajamento em favor do mundo deve dar seu aviso prévio, para que se faça justiça à ideia de uma obra de arte engajada” (p.67). Nesse sentido, selecionamos literatos que buscam um lugar de fala marginal como contexto da suas produções, de modo a problematizar questões sociais, tornando sua literatura engajada.

Os escritores foram escolhidos pela representatividade de suas obras na literatura brasileira contemporânea. Apesar da importância, seus textos vêm recebendo relativamente pouca atenção de pesquisadores, estudiosos e críticos literários, especialmente no que tange às pesquisas que evidenciam o teor social dos textos. Além disso, dentre os poucos estudos sobre a crítica existentes em textos de temática homossexual, a maioria se utiliza de contos como objetos de estudo. Dessa forma, entendemos que o estudo da temática em romances pode contribuir para o campo literário, no sentido de compreender como a temática homossexual é desenvolvida, se é ou não explícita e, ainda, identificar como textos de Abreu e Noll promulgam uma visão de mundo baseadas em valores e ideologias que pregam a liberdade, seja ela sexual ou política. Dessa forma, o estudo torna-se pertinente para a construção de sentido dos textos, associando tendência estética à social, permitindo a delimitação de importância no cenário literário brasileiro.

Nossa investigação está fundamentada na pesquisa de material bibliográfico sobre o tema e na submissão do material aos procedimentos comparativos e descritivos. A primeira etapa diz respeito ao mapeamento dos conceitos teóricos sobre literatura de minorias sexuais, à homossexualidade na visão do patriarcado e, finalmente, a teoria que servirá de base para análise, a teoria *queer*, tendo em vista que queremos analisar aspectos teórico-críticos, estruturais e estéticos, sob a perspectiva *queer*.

O procedimento comparativo se justifica tendo em vista que, conforme Carvalhal (2010), esta perspectiva teórica designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas e concede um vasto campo de atuação. Porém, a estudiosa explica que é importante atentarmos ao fato de que a literatura comparada não pode ser concebida apenas como sinônimo de comparação, isso porque “não existe apenas *uma* orientação a ser seguida, que, por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico” (CARVALHAL, 2010, p.6, grifo da autora).

Seguindo esta linha de raciocínio, a autora afirma que a comparação toma ares de método quando é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise e tomando a investigação como um estudo comparado. Conforme Carvalhal:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim. (CARVALHAL, 2010, p.6, grifo da autora).

Dessa maneira, entendemos que essa perspectiva teórico-metodológica é pertinente, pois aponta para uma abordagem interpretativa que consiste nos estudos comparativos de obras de diferentes escritores, diferentes narrativas, entretanto, da mesma temática.

A escolha por uma metodologia de estudo comparatista surgiu da necessidade de contribuir para os estudos que abrangem as minorias sexuais na literatura brasileira contemporânea, de modo a evidenciar de que maneira os escritores abordam a temática homossexual em suas obras, identificando semelhanças e diferenças de abordagem. Essa perspectiva de conjugar uma análise de mais de um escritor ainda se mostra pertinente porque, apesar de ser uma temática importante, que deve ser debatida e observada com um olhar mais crítico, ainda tem sido pouco estudada e, quando pesquisada, fica restrita ao ambiente acadêmico das universidades.

Dessa forma, ao realizar este estudo, poderemos contribuir, em termos críticos, para entender se esses textos que abordam a homossexualidade, utilizam-se de elementos estéticos para apontar uma crítica social ou se apenas estão

presentes na obra para contar uma história, sem o propósito de margear uma reflexão acerca de uma problematização da sexualidade excêntrica que atinge a população homossexual.

Para isso, propomos uma discussão de como são e quais são os elementos de ordem estética utilizados para evidenciar a temática homoerótica, e se é construída uma crítica à sociedade heteronormativa vigente. Além disso, queremos entender de que forma a sociedade brasileira aparece representada nas obras, para compreender que imagens dessa sociedade, com relação à sexualidade, são sinalizadas por essas vozes de minorias sexuais.

Essa proposição nos interessa, pois tende a contribuir para os estudos acadêmicos que dão conta de apresentar o alerta da literatura no que tange à intolerância social, no que diz respeito às minorias sexuais e à necessidade de haver uma humanização diante das relações sociais. Isso sinaliza um interesse em desvendar a perspectiva crítico-social dos dois autores estudados ao abordar a homossexualidade.

Tendo em vista pesquisas, – como a de dissertação de mestrado de Karine Studzinski Kerber, que investigou a perspectiva *queer* em contos de Caio Fernando Abreu, e a dissertação de Giuliano Hartman, sobre identidade na obra *Céu Aberto*, de João Gilberto Noll, ou ainda o trabalho sobre o sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll, de Daniel Barretto da Silva – que abordam minorias sexuais por meio da análise de contos e romances, especialmente dos escritores do nosso *corpus* de estudo, buscamos preencher a lacuna existente no que diz respeito às pesquisas sobre seus romances pouco estudados, podendo colaborar para o entendimento das obras estudadas.

Além disso, analisaremos a relação estabelecida pelos autores entre literatura e sociedade nas produções selecionadas, de modo a identificar se há um conflito social nas obras, e se ele pode ser problematizado sob uma visão crítica que contesta valores, posições e preconceitos característicos de uma comunidade social conservadora. Nessa perspectiva, acreditamos que acompanhar a representação da voz de minorias sexuais pode nos proporcionar respostas quanto à produção literária, através da análise que abrangerá aspectos conteudísticos e formais.

Dessa forma, a proposta do estudo consiste na busca de relações entre literatura e sociedade no desvendamento da representação das vozes homossexuais em dois romances brasileiros contemporâneos, o que faz a

proposição desta pesquisa inserir-se na linha de pesquisa de Ficção, História e Memória do Programa de Mestrado em Letras da Universidade, tendo em vista que serão examinadas obras ficcionais que abordam situações e temáticas recorrentes à sociedade brasileira contemporânea.

O percurso deste trabalho segue a organicidade de três capítulos. O primeiro, “Literatura e Minorias Sexuais”, faz um apanhado geral sobre as teorias que abarcam a presença e abordagem das minorias sexuais na literatura. A primeira seção do capítulo, “A perspectiva teórico-crítica da literatura de minorias sexuais”, traz a voz de estudiosos sobre o percurso da temática homossexual na literatura, apresentando obras e estudos que abarcam em seu contexto o assunto. O segundo subcapítulo traça um paralelo entre a homossexualidade e sociedade patriarcal, tendo em vista que os indivíduos que não seguem as normas impostas pelo patriarcado são julgados pela sociedade, sofrendo preconceitos, violências e exclusão social. Já o terceiro subtítulo do capítulo apresenta a teoria *queer*, utilizada como base teórica para analisar as obras que compõe o *corpus* desta pesquisa.

No segundo capítulo, “A voz homossexual em Caio Fernando Abreu”, apresentamos um apanhado da obra do escritor gaúcho. O primeiro subcapítulo, “A literatura de Caio Fernando Abreu”, apresenta a trajetória do escritor gaúcho e faz uma breve revisão crítica a respeito do seu trabalho. A próxima seção, “A perspectiva *Queer* nos textos de Caio Fernando Abreu”, mostra que a teoria em questão pode ser explorada para compreender vários outros textos literários do autor, além de evidenciar sua pertinência na leitura de alguns contos. No terceiro item do segundo capítulo, temos a análise do romance: “*Onde andaré Dulce Veiga: a voz homossexual dissimulada*” é a seção na qual analisamos a presença da homossexualidade no romance com embasamento teórico nos estudos *queer*, apresentando um novo olhar sobre a obra. Findando este capítulo, apresentamos “Recursos estéticos, formais e literários em *Onde andaré Dulce Veiga?*”, tópico em que a questão formal e estética do romance de Caio Fernando Abreu é abordada, de modo a observar que elementos o escritor utiliza na composição da obra, que convergem com a temática do romance.

Em “A homossexualidade em João Gilberto Noll”, nosso terceiro capítulo, fazemos a apresentação e análise da obra do escritor. No primeiro item do segundo capítulo, “A produção e recepção da narrativa de Noll”, abordamos a trajetória literária do autor, e expomos uma breve revisão crítica sobre seu trabalho. O

próximo subcapítulo, “A voz homossexual nas narrativas de Noll”, abarca como a teoria *queer* pode ser pertinente para a compreensão das narrativas do escritor, além de evidenciar sua presença na leitura de alguns textos. Na próxima seção, “*Acenos e Afagos*: a voz homossexual evidenciada”, analisamos como a homossexualidade está presente no romance, com embasamento da teoria *queer*. Para encerrar o terceiro capítulo, questões formais e estéticas da obra literária de João Gilberto Noll, e elementos utilizados na construção da obra e que dialogam com o tema do romance, serão evidenciados na seção “Recursos estéticos, formais e literários em *Acenos e Afagos*”.

Por fim, apresentamos as reflexões finais, em seção em que são apresentados os resultados da pesquisa realizada com as obras *Onde andaré Dulce Veiga*, de Caio Fernando Abreu, e *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, retomando o referencial teórico abordado no primeiro capítulo. Além disso, a conclusão abarca um exercício comparativo, em que são evidenciadas as semelhanças e diferenças entre as obras dos escritores, no que tange à temática, recursos estéticos, formais e literários, além de como a voz homossexual aparece em ambos romances.

1. LITERATURA E MINORIAS SEXUAIS

1.1. A literatura de minorias sexuais: perspectiva teórico-crítica

A leitura dos romances *Onde andar*á Dulce Veiga e *Acenos e Afagos* permite-nos mergulhar na narrativa contemporânea brasileira, produzida no Rio Grande do Sul, por escritores que viveram na mesma época, mas que nos apresentam diferentes visões sobre a sociedade vigente, com relação à temática homoerótica, muito abordada por Abreu, em seus contos e novelas, e por Noll, em seus romances.

As narrativas dos dois autores foram selecionadas por construírem um diálogo com o meio social, o que possibilita reconhecer uma convergência entre a literatura e a sociedade, porque as obras utilizam diálogos e personagens que se aproximam da representação do cotidiano, para seu processo de composição, através de aspectos estéticos e conteudísticos que simulam uma reflexão sobre a sociedade em geral, como a questão do preconceito contra homossexuais, a violência gerada sobre eles, as instituições de poder no comando da sociedade, as normas patriarcais que regem o meio, além de também abordarem problemas sociais, como desemprego.

Ao atentar para a relação entre obra e sociedade, o crítico literário Alfredo Bosi (2002) problematiza a questão dos reflexos sociais nas obras literárias. O estudioso aponta que a vida em sociedade é explorada pelo narrador, em textos em prosa, através de valores que rejeitam ou condenam antivalores. Nessa perspectiva, os fatos da representação são refletidos através da concretude dos valores do homem, comprovados por meio das suas ações e posturas dentro do campo ético. O romancista, por sua vez, possui liberdade para trabalhar com fatos e com o verossímil, já que a escrita possibilita essa opção. Nas palavras de Bosi (2002):

O narrador cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal, ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia da resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio (BOSI, 2002, p. 121).

O romance e narrador, desse modo, possuem uma liberdade, já que o literato também a tem. Isso provoca uma subjetivação, que permite ao leitor acompanhar e

interpretar a complexidade da consciência, dos personagens e também do narrador em primeira pessoa.

Nessa perspectiva, Bosi (2002) indica dois planos sobre resistência combinada com a narrativa. O primeiro plano compreende a resistência como um termo unido à arte e/ou cultura entre os anos de 1930 e 1950, época que abrange a Segunda Guerra Mundial e o período pós-guerra. Nesse contexto, quando intelectuais unem-se a populares, surge a literatura de resistência que coincide com a estética neo-realista, cujos conteúdos baseiam-se em resistência e engajamento. De acordo com o estudioso, a ficção torna-se uma reprodução da linguagem oral ou do discurso politizado, dando nova aparência ao campo da literatura.

O segundo plano, por sua vez, está relacionado ao ponto de vista e à estilização da linguagem. É a resistência como forma imanente de escrita. Conforme Bosi (2002), o romance deixa de ser uma constante do cotidiano social, mas do adverso discurso ideológico proferido pelo homem. Nas palavras do autor,

o romance “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos e automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem apologia conformista da “vida como ela é”... A escrita da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que “essa vida com ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente contrário da vida plena e digna de ser vivida (BOSI, 2002, p. 130).

Nessa perspectiva, a narrativa que resiste à presença do neo-realismo na narrativa, que critica hábitos e costumes paralisados, ou adormecidos, passa problematizar o mundo, a vida, de forma crítica e analítica. Assim, se a narrativa mostra “a vida como ela é”, aponta para a mesmice e os achismos que norteiam um dia-a-dia hipnotizado que se opõe à vida plena. Conforme Bosi (2002), mesmo que o Realismo buscasse representar tipos sociais, estes só recebiam uma identidade e eram reconhecidos quando descritos a partir da sua nacionalidade, raça, classe social, profissão, entre outros, fatores que criavam um estereótipo aproximando-os de outros indivíduos.

Seguindo essa esteira, Bosi (2002) acredita que a narrativa abrange uma vida verdadeira, que atinge o sentido real. Isso porque a escrita resistente apura o que foi

dito anteriormente e o que foi calado, em um passado distante, em um cotidiano simples, prosaico, silenciado por medo ou outro sentimento. Para o autor “aqui são os valores mais autênticos e mais sofridos que abrem caminho e conseguem aflorar à superfície do texto ficcional” (BOSI, 2002, p. 135). Assim, a literatura é entendida como um imaginário, o qual pode se tornar o espaço em que a verdade é exigida.

Dessa forma, amparados em estudos de Candido (1985), pensamos que, além de examinar a influência e reflexos do meio social sobre a literatura, devemos, principalmente, observar como o fator sociológico responde às obras. O autor acredita ser possível fazer uma reflexão sobre como a realidade social se torna um artefato participante da estrutura da obra literária. Dessa forma, seria possível observar como a sociedade influencia a produção da obra e como esta representa a sociedade.

Na mesma perspectiva de Candido (1985), Anatol Rosenfeld (1970) avalia a relação direta do fato literário com fatores que se manifestam de alguma forma na obra, como as condições socioculturais gerais, posição social que é específica de cada autor e a interdependência que pode ocorrer entre autor e gostos que são variados e específicos do público receptor. Para o estudioso, tais fatores influenciam a relação entre a literatura e as obras de arte, e o que as faz convergir é a língua, um fator sociocultural, que colabora na relação entre a estrutura da sociedade e a forma de deciframos a realidade social.

Não podemos negar a importância da literatura como manifestação cultural, pois ela é considerada um instrumento de transmissão de conhecimentos e cultura de um povo. Nessa perspectiva, Kerber (2011) afirma que a literatura é a arte do imaginar e do criar e possui uma autonomia para agregar inúmeras e diversas significações aos textos, sem necessitar informar algo ou ainda ser plenamente condizente com a realidade. Dessa forma, os textos literários possuem liberdade para reconstruir a linguagem e atribuir a ela significados jamais pensados, de modo a assumir um caráter mais dinâmico que possibilita estabelecer novas relações de sentido, por meio da utilização da linguagem poética.

Para Terry Eagleton (1978), as obras literárias são “formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo e como tais têm relações com a forma dominante de ver o mundo que é a ‘mentalidade social ou ideologia de uma época’” (p. 118). Tal ideologia é, conforme o teórico, produto das relações sociais concretas estabelecidas entre os homens em um determinado tempo e lugar, “é o modo como

essas relações de classe são sentidas, legitimadas e perpetuadas” (p. 118). Desse modo, o texto literário não transmite somente a voz do artista, mas também é a expressão de determinada perspectiva ou conjunto de interesses.

Nessa perspectiva, é possível entender que a literatura promove o cruzamento com outras formas de arte ou conhecimento, abrindo-se para outras formas de experiência humana, de modo a possibilitar mudanças no ensino e no conhecimento humano. A instituição responsável por promover tais mudanças e desmistificar rótulos pejorativos é a academia, através de suas reflexões, que devem demonstrar a importância da literatura de modo a humanizar seus leitores. Sobre o fator humanizador, Candido (1995) ressalta:

Entendo por humanização, o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995, p. 249).

Para o estudioso, o desenvolvimento da análise sobre a formação da literatura, abarca percepções da constituição do contexto cultural e social do processo de produção, recepção e transmissão das obras literárias, que promovem um sistema que envolve produtores, obras e seus leitores, compreendidas por ele como condições mínimas para possibilitar a existência do fenômeno literário.

Candido (1985) ainda argumenta que o estudo literário pode pautar-se em uma abordagem interpretativa em que o elemento social é analisado como um elemento da própria construção artística, que é estudado no nível explicativo, e não ilustrativo, tornando-se, desse modo, um elemento interno que desempenha funções na estrutura da obra literária. De acordo com o teórico, a relação estabelecida nesse tipo de análise leva em conta fatores internos e externos, de modo a propor uma fusão do texto com o contexto, com o objetivo de chegar ao equilíbrio entre ambos os elementos. Nas palavras do autor:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar na matéria do livro a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos

periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado anteriormente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros (CANDIDO, 1985, p.07).

Dessa forma, buscar, no texto literário, a sociedade, suas características e os fatos mais relevantes representados, não se justifica por si só. Sob a mesma perspectiva, Theodor Adorno (1983) argumenta, em seu ensaio sobre a lírica e a sociedade, que o teor social de um texto pode se realizar apenas pela linguagem, já que ela também possui uma função social, por ser social. É imprescindível, nessa esteira, considerar o contexto social, procurando indícios da representação da sociedade na voz do narrador e dos personagens, valorizando a sua qualidade estética. Isso porque a sociedade adquire relevância quando se torna parte integrante da narrativa, e, ao representar minorias sociais, por exemplo, o viés social se evidencia no texto.

As minorias sociais são coletividades que sofrem preconceito, discriminação e até mesmo estigmatização, o que resulta em inúmeras formas de desigualdade ou exclusão sociais, sejam elas físicas ou psicológicas. Dentre essas minorias, encontram-se os negros, indígenas, mulheres, imigrantes, idosos, trabalhadores de ruas, portadores de deficiências, homossexuais.

Para a pesquisadora da literatura Regina Dalcastagnè (2008), os estudos literários estão cada vez mais preocupados com os problemas relacionados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais, além de discutir as questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade na representação literária. A teórica explica que tais fatores apontam para o crescente debate na literatura brasileira acerca dos grupos marginalizados, que são compreendidos como “todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério” (DALCASTAGNÉ, 2008, p.78).

De acordo a estudiosa, a narrativa brasileira apresenta uma marcante ausência quase integral de representantes das classes populares, tanto no que tange a produtores literários, quanto às personagens. Essa ausência, porém, não se trata apenas da literatura. Nas palavras da autora:

Não se trata, na verdade, de algo exclusivo do campo literário. As classes populares possuem menor capacidade de acesso a todas as esferas de produção discursiva: estão sub-representadas no parlamento, na mídia, no ambiente acadêmico. O que não é uma coincidência, mas um índice poderoso de sua subalternidade (DALCASTAGNÈ, 2008, p.78).

Nessa perspectiva, conforme a pesquisadora, os que são objetivamente excluídos da expressão literária e do universo do fazer literário, tendo em vista o domínio precário de certas formas de expressão, não creem que seriam também capazes de produzir literatura. Isso acontece porque, conforme Dalcastagnè, a definição de “literatura” exclui as suas formas de expressão, circunscrevendo um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, deixando outros à margem. Nas palavras da autora:

Quase sempre expropriado na vida econômica e social, ao integrante do subalterno lhe é roubada ainda a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizando. Perde, com isso, uma pluralidade de perspectivas que a enriqueceria. Diante dessa questão fica claro que não há uma solução que se esgote dentro do campo literário – trata-se de um problema mais amplo, próprio de uma sociedade marcada por desigualdades. No entanto, da mesma forma que é possível pensar na democratização da sociedade, incluindo novas vozes na política e na mídia, podemos imaginar a democratização da literatura. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 78)

Compreendemos, desse modo, que a representação literária de grupos marginalizados sofre impasses, e a literatura acaba servindo tanto para marginalizar tais indivíduos já considerados subalternos na sociedade, quanto para servir como forma de pensar uma maneira democrática de politizar essas vozes excluídas, dando espaço à elas.

Para a teórica, a preocupação com a diversidade de tais vozes, não se trata mero “modismo acadêmico”, mas deve ser considerada algo com importância política, isso porque a representação artística repercute no debate político, já que pode permitir um acesso à ponto de vista do mais rico e expressivo, do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito. Além disso, a injustiça social possui duas facetas, uma econômica e outra cultural. Nas palavras da autora:

Isto significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela redistribuição da riqueza como pelo reconhecimento das múltiplas

expressões culturais dos grupos subalternos: o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por trabalhadores, mulheres, negros, índios, gays, deficientes. A literatura é um espaço para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda retém. Daí a necessidade de democratizar o fazer literário – o que, no caso brasileiro, inclui a universalização do acesso às ferramentas do ofício, isto é, o saber ler e escrever (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 103)

Entendemos, desse modo, que para Dalcastagnè (2008), é necessário democratizar o fazer literário, tendo em vista que a literatura é um espaço de manifestação, em que minorias sociais podem ser representadas através de suas manifestações culturais e experiências sociais. Santos e Wielewicki (2009), por sua vez, questionam qual a representação feita por esses sujeitos e para eles, já que a cultura dominante acaba por apagar a cultura subalterna. Sobre isso, os estudiosos postulam:

Miscigenados, excluídos, marginalizados, confundidos. Ao longo desses 500 anos de “existência” do Brasil, que representação os índios, negros e homossexuais sustentam no contexto do que somos no universo da literatura brasileira? Por que ainda hoje hesitamos/evitamos agregar textos produzidos por esses grupos ao conjunto dos nossos bens simbólicos? Este capítulo objetiva apresentar e discutir produções literárias diversas que a instituição exclui de seu campo de legitimidade ou que são minorizadas pela instituição acadêmica por representarem uma reação contra o sistema dominante ou se comparadas à literatura oficial brasileira, contêm elementos e características não compatíveis com a mesma (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 337).

Tais produções que abordam minorias sociais fazem parte da chamada literatura marginal, segundo o conceito apontado e problematizado pelo crítico literário Sergius Gonzaga (1981). O estudioso acredita que o problema dessas produções está ligado mais à escolha de protagonistas, situações e cenários do que à adesão a uma linguagem experimentalista. Nas palavras do autor, as minorias concentram “sua rebeldia” em um “momento em que tentam enquadrar no *corpus* artístico, as frações eliminadas do processo de produção capitalista” (GONZAGA, 1981, p. 151). Assim, podemos entender, de acordo com o autor, que a problemática da produção marginal acontece, entre outros motivos, a partir da representação de sujeitos à margem do sistema capitalista, como os negros, índios e mulheres.

Dentre as minorias representadas na literatura, encontra-se também a de homossexuais. Conforme Barcellos (2006), sua construção literária já nasce rotulada como marginal e destinada à massa, por apresentar elementos constitutivos não condizentes ao que é esperado de um texto literário, como a linguagem informal e

vulgar. Todavia, a utilização desses termos é proposital, tendo em vista que algumas das obras possuem um cunho de crítica social e se utilizam desses elementos para chamar a atenção do leitor para a temática homoerótica.

Dessa forma, a análise de produções literárias inseridas no rol dos “estudos gay-lésbicos”⁶ brasileiros, manifesta que tais produções devem proporcionar reflexões calcadas em seu valor social e não baseadas em rótulos preconceituosos que minimizam ou anulam o potencial estético das narrativas. Por isso, essa representação de minorias sexuais é questionada por Santos e Wielewicki (2009), que acreditam que os produtos da cultura subalterna foram apagados, no que tange à sua produção literária, além de serem de certa forma ignorados ou esquecidos, por literatos brasileiros: “Mas na verdade é que atravessamos um longo período de silêncio, durante o qual os escritores brasileiros não se incomodavam com a realidade das chamadas minorias sexuais” (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 337).

Para Miranda e Garcia (2012, p. 6), porém, atualmente as chamadas minorias sexuais estão muito mais manifestas, o que torna mais evidente e exasperada a luta entre elas e os grupos normativos. No que tange à literatura, o estudioso de literatura homoerótica Luiz Foureaux de Souza Jr. (2007) afirma que o discurso do homoerotismo dilui fronteiras, agrega perspectivas, integra abordagens, articula discursividades, que rompem barreiras pré-estabelecidas e fixadas pelo patriarcado, além de representar vivências pessoais e práticas sociais.

Além disso, Souza Jr. (2007) considera a literatura como um objeto que instiga “o desejo, o mundo dos afetos, sensações e sentimentos e atua sobre a libido, o erotismo, a sensibilidade, influenciando na relação entre os homens e os seus objetos de desejo” (SOUZA JR., 2009, p. 10), já que não se atém apenas a um contexto específico, e, sim, abrange as mais diversas peculiaridades existentes na cultura em questão, possibilitando uma proporção maior de representações e interpretações.

No que tange ao aspecto cultural dos textos literários, Alós (2010) afirma que são artefatos culturais e tecnologias discursivas que produzem e disseminam crenças e valores no espaço social. Nas palavras do autor,

⁶ De acordo com Denilson Lopes, (2004) os estudos gays, lésbicos e transgêneros são áreas interdisciplinares de estudos que surgiram após os anos 1960, na academia norte-americana com o estabelecimento de disciplinas, programas, centros, realização de congressos. Lopes explica que nos anos 90 essa área sofreu crítica pela teoria estudos *queer*, ao retomar uma radicalidade política na contraposição a uma visão integrativa que o termo *gay* assumiu na sociedade norte-americana.

Na medida em que subjetividades e corpos relegados à condição de abjetos usurpam o lugar de autoria, o lugar da produção de capital simbólico e produzem, através de personagens e narradores, percepções de mundo alternativas nas quais as possibilidades eróticas são exploradas, analisadas e redimensionadas, tais corpos interferem performativamente no espaço social. (ALÓS, 2010, p. 32)

Na mesma perspectiva de Alós, Kerber (2011, p. 38) acredita que o homoerotismo, como temática literária, ostenta uma função relevante, já que possui “um caráter inovador e liberal, não impondo nenhum modelo pré-determinado que valide apenas as relações entre pessoas de sexos opostos”. No campo literário, esse posicionamento do tema facilita a análise de certas obras, tendo em vista que possui uma flexibilidade identitária, que reconhece e legitima todos os tipos de relações sexuais.

Desse modo, os textos homoeróticos buscam discutir a homossexualidade de duas formas: dentro de um contexto moral e/ou religioso, em que se expõe como transgressão à ordem vigente, e dentro de um contexto da literatura contemporânea, buscando uma identidade homossexual positiva, vinda de uma elaboração de sensibilidades homoeróticas mais complexas. (SANTOS; WIELEWICKI, 2009).

Obras com temática homoerótica fazem parte da história da literatura. Já os termos que designam “literatura homoerótica” ou “literatura *gay*” estão diretamente ligados ao movimento de emancipação política da comunidade homossexual que aconteceu no fim dos anos 1960 e que trouxe reflexos como a criação de espaços de convivência homossexual cada vez mais numerosos, um mercado de produtos *gay*, coleções de livros para homossexuais, lésbicas e transexuais e manifestações públicas.

Nesse contexto, de acordo com Kerber (2011), o homoerotismo – concebido inicialmente como patologia ou perversão –, adquiriu com o tempo um caráter mais discursivo, firmando-se como temática e atingindo estruturas moralmente conservadoras da sociedade, inclusive, adentrando a literatura. Nesse âmbito, o homossexualismo⁷ passou a definir duas categorias: a homoerótica e a *gay*.

⁷ É importante deixarmos claro que os termos homossexualidade e homossexualismo são diferentes. Homossexualismo é um termo patológico que denota o homossexual como doente. É ofensivo e está em desuso, por isso fora substituído por homossexualidade, que denota uma variante da sexualidade humana. Como a autora citada utiliza o termo “homossexualismo”, preferimos manter a grafia original do seu texto.

Para o estudioso da literatura, Warley Matias de Souza (2010), a categoria homoerótica caracteriza-se por não necessitar ser escrita ou produzida por *gays*, tampouco direcionada a eles, permitindo, assim, que qualquer escritor possa privilegiar o desejo homoerótico independente da identidade, ignorando as questões políticas. O também pesquisador da temática Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2009) define a categoria *gay* como a escrita por *gays*, em que sua identidade é muito valorizada. No plano geral da obra, a sua temática, a sua vivência e seus desejos podem ser lidos, configurando, assim, o que afirma Trevisan (2006) de que o produto desta categoria surge das experiências e das vivências próprias do universo *gay*.

Responsáveis por legitimar as definições de literatura *gay* e homoerótica, os estudos culturais e os estudos literários entram em cena. Aos estudos literários fica a função de representar os textos de temática homossexual, tendo em vista que tais estudos desvinculam-se de questões políticas e sociais. A literatura *gay*, por sua vez, fica associada diretamente aos estudos culturais, já que abrange as minorias sociais, dando-lhes voz. (KERBER, 2011).

Isso porque, conforme Reis (1992), as obras minoritárias em geral não atendem às ambições da elite literária, já que fazem parte de um grupo segregado socialmente e fora do poder. Fato que pode ser observado, conforme o crítico, ao observarmos as obras canônicas da literatura ocidental, pois perceberemos a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais, culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos, do cânon literário, já que este é construído com base em pilares do patriarcalismo e da moral cristã.

Essa realidade vai começar a mudar nos anos de 1970, com o surgimento da homotextualidade⁸. Esse elemento surge para contribuir com a análise da sexualidade, partindo da narrativa dos textos, e não se baseando nos escritores. Dessa forma, é possível desvincular as narrativas de uma identidade *gay*, na qual o que importa é a ascensão do desejo homoerótico, que independe de identidades. (SOUZA, 2010).

As vozes homossexuais encontradas em narrativas de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll apareceram com maior visibilidade na produção literária

⁸ Tal conceito parece haver sido assimilado por estudiosos do homoerotismo, sejam eles dos estudos literários ou dos estudos culturais. Verifica-se, no entanto, que o mesmo é usado de forma um tanto ampla. Textos com temática homoerótica são chamados de “homotextos”, independente de uma teorização em torno de sua estrutura. (SOUZA, 2010, p. 58)

brasileira contemporânea. Porém, inúmeras representações dessas vozes surgiram no decorrer da história da literatura, especialmente a partir dos anos 1800, com os romances já consagrados *Bom-crioulo* e *O Ateneu*, apontando que tal temática e vozes não são exclusivas da literatura contemporânea.

A obra *Um homem gasto* (1885), de L.L., pseudônimo do médico Lourenço Ferreira da Silva Leal, embora não possua a homossexualidade como temática principal, é uma das primeiras obras a retratar o homoerotismo na literatura brasileira. A narrativa conta a história de um homem que se entrega de corpo e alma à libertinagem e aos excessos sexuais com outros homens. Tal exagero deixa-o incapaz de praticar relações sexuais e, após seu casamento, não conseguindo consumá-lo e não cumprindo suas funções matrimoniais com a esposa, procura inúmeros médicos para resolver o seu problema. O personagem acaba enlouquecendo e suicidando-se, em virtude de os medicamentos serem ineficientes. Isso acontece, pois, ao obter uma queda do potencial sexual, e conseqüentemente, sentindo-se com a masculinidade diminuída, o homem não vê outra alternativa para si senão a morte.

Em *O ateneu* (1888), de Raul Pompeia, podemos encontrar episódios de homossexualidade masculina evidenciados. Nesta obra, o homoerotismo não é o tema principal, mas, nas entrelinhas do enredo, é possível perceber que sua prática é condenada. O livro conta a história do narrador-personagem, Sérgio, que é enviado pelos pais a um colégio interno aos 11 anos. O garoto sente a necessidade de encontrar um protetor para si e, ignorando conselhos recebidos de colegas, de não receber amparo de pessoas mais velhas, acaba se envolvendo com Sanches, que possuía a função de zelar pelo comportamento dos outros, tendo em vista que era mais velho. Sanches se aproveita da sua posição e assedia Sérgio, propondo-lhe práticas indecentes, que representam desvios de conduta. A narrativa dá destaque para o caso do banho e o afogamento de Sérgio. Na cena, o menino é salvo por Sanches, que se torna o principal suspeito de ter causado o acidente intencionalmente. Sérgio se aproxima do colega, grato pelo salvamento, e se favorece pelo ótimo desempenho escolar dele, que era o primeiro da turma, melhora o seu rendimento nas notas. Mas a relação entre os dois se torna indelicada para Sérgio mediante as insinuações de Sanches, que o assedia sexualmente.

Cenas de homossexualidade feminina aparecem em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, em que é apresentada a relação sexual entre os personagens

Pombinha e sua madrinha Léonie. Pombinha, que era considerada pela vizinhança do cortiço como uma jovem com bons costumes e valores morais, transgride tais princípios ao se relacionar sexualmente com uma mulher, sendo ainda corrompida pelo ambiente imoral em que vive. No texto, a jovem era chamada de “menina de boa família”, antes de se deixar corromper, o que pode ser um indício de que a homossexualidade era considerada doença. No caso da sexualidade feminina, há uma iniciação sexual lesbiana, já que a afilhada Pombinha é iniciada sexualmente pela madrinha, que depois a introduz no mundo da prostituição. Além do caso de homossexualidade feminina, há também o personagem Albino, que representa, de acordo com Kerber (2011), uma inversão sexual, tendo em vista seus trejeitos e comportamentos afeminados. Com isso, o personagem sofre preconceito pela sua orientação sexual.

O livro *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, é considerado a primeira obra brasileira que aborda homoerotismo como temática principal. O texto literário narra o romance entre Amaro, um negro ex-escravo, e Aleixo, um jovem loiro, ambos marinheiros. Durante a narrativa, podemos perceber traços estereotipados por meio das diferenças características entre os personagens, já que o bom crioulo é relacionado a figuras viris e másculas, e Aleixo é associado à fragilidade feminina. Amaro é apresentado como forte, possui músculos viçosos. Já Aleixo possui olhos azuis e lábios grossos e vermelhos, é descrito como tímido, ingênuo, com olhos claros de um azul garço e lábios grossos e muito vermelhos (CAMINHA, 1983). Além disso, o personagem Aleixo é apresentado com afeminado, fraco, com um cabelo que caía até o pescoço mole e fino, seu corpo se encaixa no estereótipo vinculado ao perfil feminino, já que usa requieiros de fêmea, sua saúde é frágil e sente-se mal por qualquer coisa. Essa ideia da fragilidade feminina é confirmada por Whitaker (1989), que afirma que os comportamentos que se esperam de meninas estão relacionados a traços de timidez, recato, fragilidade, emotividade, suavidade, sentimentalidade, afetividade, romantismo, dependência, passividade, delicadeza, vaidade, entre outros.

Mário de Andrade, em *Contos novos* (1947), publicado postumamente, apresenta o conto “Frederico Paciência”. O texto traz a história do descobrimento da sexualidade de Juca, o narrador-personagem, e de Frederico Paciência. O primeiro é descrito como preguiçoso, fraco e feio, possui tendência para vícios e acaba apaixonando-se pelo segundo, que é perfeito, tudo o que Juca gostaria de ser. Uma

forte amizade é construída, e Juca sente-se culpado por sentir um amor que muitas vezes ele pensa ser correspondido, mas que é indefinido. Em virtude da aproximação de ambos, insinuações sobre a homossexualidade dos amigos começam a surgir, deixando Frederico Paciência irritado, e ele acaba agredindo um colega que o provocou, insultando-o com uma brincadeira desagradável, que indicava homossexualidade. Os personagens sentem desejo homossexual um pelo outro, porém, reprimem-se, pois sabem que a sociedade e principalmente a igreja não aceitam tal transgressão. Assim, os amigos se afastam, e Juca, aos 16 anos, inicia sua vida sexual com mulheres e Frederico mantém-se puro.

No que diz respeito à produção poética, vários escritores brasileiros escrevem sobre a temática homossexual. Na poesia “Romeu e eu”, por exemplo, Glauco Mattoso (2004) apresenta um sujeito-lírico que aborda abertamente a repressão da sociedade contra a prática da relação homoafetiva. Logo na primeira estrofe isso aparece claro, quando o sujeito-lírico diz que o pai não deixa, o diretor proíbe e a esquerda se opõe à “brincadeira” entre os meninos. Fica evidente o preconceito existente na sociedade, que os rotula como “diferentes”, impedindo aproximação, apesar de eles se considerarem iguais: “sua vontade igual à minha,/mas nos fazem diferentes”.

Já na pequena poesia “Primavera de Eduardo” (2005), de Tom Zine, encontramos explicitamente a presença da relação homossexual, quando o sujeito-lírico conta que, no mês de setembro, Eduardo, o “personagem” principal, que está sendo velado, transou com vários homens diferentes, mas que nenhum deles comparecera ao seu velório, embora seu túmulo estivesse cheio de flores. Tal fato pode indicar que Eduardo era uma pessoa que suscitava nos homens com quem se relacionava sentimentos afetivos, o que aponta que não havia apenas relações sexuais entre eles. Além disso, tais personagens não poderiam aparecer, pois estariam revelando sua condição homossexual.

Em “Helena e João (Atração interpessoal)” (1976), Galdino Pereira Netto apresenta o título com nomes masculinos, e, no corpo da poesia, “personagens” femininas – Helena e Joana –, que se relacionam afetivamente e aos poucos vão descobrindo o sentimento que possuem uma pela outra. A ideia de trabalhar os nomes masculinos no título da poesia e no corpo do texto utilizar personagens femininos para a narração da história em forma de poesia pode indicar que o sentimento homoafetivo pode surgir tanto entre homens quanto entre mulheres.

Além disso, o título também sugere que o amor não obedece a gêneros e sexualidades pré-definidas, ele pode acontecer através de relações interpessoais, com pessoas do mesmo sexo.

Esse breve apanhado de alguns textos que apresentam vozes homossexuais indica que a temática tem sido explorada em textos literários. E as razões para isso podem ser variadas, e uma delas se relaciona ao mercado editorial, outra pode estar ligada ao valor político das produções. Conforme a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda (s/d), a diversificação da produção para homossexuais pode ser considerada um critério forte de mercado, por meio do qual se afirmaram minorias que eram pouco ouvidas. Para ela, do ponto de vista político, a afirmação *gay* ou homoerótica coloca em debate novas questões teóricas e literárias. Nas palavras da teórica,

Do ponto de vista literário, não vejo na linguagem dita *gay* nada de muito diferenciado das formas e estilos da produção ficcional ou poética; vejo, sim, uma diferença clara no projeto político desta produção, que flagra e denuncia algumas *caixas pretas* da subjetividade masculina 'ortodoxa' através da encenação agressiva da sexualidade ou da valorização da 'inteligência afetiva' como forma cognitiva e produtiva. (HOLLANDA, ano VI, p. 49)

Para a estudiosa, o que difere as obras ficcionais ou poéticas de temática heterossexual das produções de temática homossexual é apenas o ponto de vista político, já que o projeto estético e estrutural pode ser observado em ambas as produções. Para Joviano (2009), por sua vez, a crítica literária questiona a existência ou não de uma arte homossexual, que se distingue das demais artes por ser marcada por elementos específicos. Para Trevisan (2006), esses elementos são características – multiplicidade de temáticas, abordagens e estilos – que também aparecem na poética heterossexual.

Desse modo, podemos conceber que a diferença entre a literatura *gay* e a tradicional está na narração sobre situações que envolvem pessoas do mesmo sexo. Ao observarmos as transformações da sociedade, no que diz respeito à aceitação da homossexualidade, percebemos que estas narrativas tornaram tais personagens narrados quase que comuns não só na literatura, mas em narrativas fílmicas e televisivas do mundo heteronormativo.

Nesta esteira, Trevisan (2006) afirma que há uma abordagem ligada ao suposto modo de ser *gay* (alegre e jovial, em inglês), divertido e irreverente. Porém,

em contraponto, considera uma produção impregnada de culpa, que exprime a marca de um espírito torturado e sofrido. O autor também aponta para uma abordagem em que o conteúdo homoerótico enfatiza a relação carnal entre homens, e também uma literatura dedicada ao amor, em que o foco do texto está nas relações de paixão entre homens, traços que aparecem também na produção literária tradicional.

Dessa forma, observamos que a produção artística homossexual é diversa e apresenta diferentes desdobramentos estéticos, bem como possibilidades de existência humana. Sobre isso, Joviano postula:

Assim, tal como na policromia da bandeira do arco-íris, a literatura e a arte homossexual também expressam a diversidade do ser, não podendo assim ser determinada por características a priori, pois não existe nem no mundo heterossexual, nem no *gay* uma identidade fixa, imóvel, não atravessada por devires. (JOVIANO, 2009, p. 4)

E é através deste projeto político de diversidade identitária, que surge, entre os anos de 1960 e 1970, a literatura *gay*, que, de acordo com Barcellos (2006), denunciou estruturas literárias e culturais homofóbicas e buscou representar positivamente as relações entre pessoas do mesmo sexo. Além disso, o texto parte, muitas vezes, da realidade dos sujeitos, não só se baseando em situações fictícias: “A literatura explora criticamente as diferentes textualizações culturais que, em si, já não são interpretações da realidade” (BARCELOS, 2006, p. 44). Nessa mesma perspectiva, Péret (s/d) aborda a representação dessas minorias na literatura:

A experiência de vida e a denúncia da violência impingida contra os indivíduos que deslocam o desejo do seu lugar convencional e apresentam formas de amar não hegemônicas são temas que estão presentes na literatura latino-americana desde o século 19. Porém, tanto no Brasil quanto nos demais países do continente sul-americano, foi a partir de 1970 que uma produção efetivamente comprometida com a temática e as demandas das minorias sexuais se consolidou. Esse período marca a emergência de um conjunto de escritores que desestrutura os alicerces literários de culturas nacionais extremamente patriarcal, católicas e homofóbicas. (PÉRET, s/d, s/p)

Dessa forma, compreendemos que a literatura de minorias sexuais surge de modo a questionar, problematizar e representar a repressão sexual que a sociedade de preceitos patriarcais impõe. Seguindo a mesma reflexão, Barcellos (2006) acredita que a cultura homoerótica também proporciona uma pluralidade ideológica

e axiológica, que valoriza as experiências vivenciadas, possibilitando a representação de suas particularidades, limites, projetos e utopias.

Além disso, é interessante destacarmos as produções eróticas e pornográficas existentes na produção literária homossexual, mas não exclusivas dela, já que também é recorrente em produções cujas vozes são heterossexuais e tendo em vista que a promiscuidade presente em algumas obras é um elemento da sexualidade humana e não constitutivo da identidade homossexual. Sobre isso, Trevisan (2000) afirma que há uma linha tênue entre os dois tipos de produções (homossexual e heterossexual), tendo em vista que a crueza e sofisticação não servem por si só, para distingui-los, lembra que tais conceitos não devem ser tratados de forma estanque e pondera que o que deve ser levado em consideração é a qualidade da representação estética.

Nesse prisma, Santos e Wielewicki (2005) analisam a literatura homoerótica produzida na década de 80 e 90 do século XX e observam que essa escrita reflete a experiência do mostrar-se e impor-se enquanto sujeito portador de direitos. De acordo com os teóricos, uma revisão histórica da literatura homoerótica pode suscitar um levantamento que aponte para a misoginia, a homofobia, o heteroxismo, entre outros.

É nesse contexto que surge o envolvimento-político literário de movimentos de militantes homoeróticos, que procuram chamar a atenção para a temática da homotextualidade. É o caso da *Edições GLS (gays, lésbicas e simpatizantes)*, selo criado pela empresa paulista *Summus Editorial*, em 1998, para oportunizar aos escritores brasileiros da temática homossexual uma melhor receptividade no campo literário.⁹

Conforme Santos e Wielewicki (2005), o primeiro trabalho de pesquisa sobre a homotextualidade literária brasileira é o livro *Devassos no paraíso* (1986), no qual Silverio Trevisan oferece uma completa história da homossexualidade, com um recorte que inicia no período Brasil colônia e vai até o fim do milênio. Seguindo o mesmo prisma, em 1999 James Green publica a obra *Além do carnaval: o homossexualismo no Brasil do século XX*.

⁹No ano de 2000, a editora de produções literárias homoerótica promoveu um concurso de contos, do qual foi construída a obra *Triunfo dos pelos*, com prefácio assinado pelo estudioso e crítico literário Silvério Trevisan. A editora Record, dois anos antes, publicou a coleção *Contraluz*, que reuniu poesias, romances, contos, biografias e ensaios, com temática sexual para o público leitor GLS.

Conforme Joviano (2009), no final do século XX, escritores como Caio Fernando Abreu e Nelson Luiz de Carvalho possibilitaram uma leitura diferenciada acerca da forma de ver o corpo homoerótico na literatura. Dessa forma, é possível observarmos que os textos literários que utilizam temáticas homoeróticas permitem aos leitores um questionamento acerca dos pressupostos e argumentos biológicos que justifiquem formas sociais, que legitimam a opressão e a desigualdade de sexo e gênero. (TREVISAN, 2006).

Compreendemos que a representação de minorias sexuais na literatura pode indicar atos desumanos, violentos e preconceituosos praticados contra homossexuais. Essa violência, seja ela simbólica ou física, só se realiza porque a sociedade de base patriarcal possui normas que consideram as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo errôneas e anormais. É sobre esse cenário de patriarcalismo que vamos discorrer na próxima seção.

1.2. As vozes homossexuais na sociedade patriarcal

Um dos principais motivos que influenciaram homossexuais a não assumirem a sua opção sexual pode ser atribuído ao medo e à insegurança gerados pela forte influência dos princípios impostos e difundidos pela sociedade patriarcal, que acreditava nas identidades fixas, com bases religiosas, em que eram consideradas como padrão as relações entre homem e mulher, firmadas por meio do sacramento do matrimônio.

O patriarcado, em que operam valores heteronormativos, acreditava na fixação de identidades e incentivava a constituição de núcleo familiar, por meio do sacramento do casamento monogâmico e heterossexual, com a finalidade de perpetuar a espécie humana (KERBER, 2011). Desse modo, a relação sexual que não seguia este objetivo era considerada, conforme Herbert Marcuse (1975), como perversão e não atendia aos objetivos reprodutórios alcançados com o sexo entre homem e mulher, não sendo legitimadas e nem aceitas.

Esses preceitos do patriarcado eram modelos a serem seguidos, simbolizavam o poder, a norma, a disciplina e a autoridade e eram exercidos pelo sexo masculino, dominador da mulher, que era considerada inferior ao homem e não

possuía reconhecimento social como ele. Conforme Marcuse, é dessa superioridade masculina que surge a repressão:

[a] repressão é um fenômeno histórico. A subjugação efetiva dos instintos, mediante controles repressivos não é imposta pela natureza, mas pelo homem. O pai primordial, como arquétipo da dominação, inicia a reação em cadeia de escravização, rebelião e dominação reforçada, que caracteriza a história da civilização. (MARCUSE, 1975, p. 36-37)

Desse modo, podemos conceber que há muito tempo o homem, pai, que se afirmou historicamente como superior, exerce o controle dos demais sujeitos familiares, e a sociedade foi a grande responsável por essa superioridade masculina, tendo em vista que possibilitava aos homens se autoafirmarem, já que era imposto um modelo de dominação aceito e respeitado por todos. De acordo com Marcuse (1975), o pai chegava a monopolizar o prazer, utilizando como justificava para isso a proteção, segurança e o amor:

O pai estabeleceu a ordem da sexualidade reprodutiva e, assim é, na sua pessoa, o gênero que cria e preserva todos os indivíduos. O patriarca, pai e tirano em um só indivíduo, une o sexo e a ordem, o prazer e a realidade; suscita o amor e ódio; garante as bases biológica e sociológica de que depende a história da humanidade (MARCUSE, 1975, p. 72-73).

Dessa forma, a superioridade masculina se consolida, intensificando a repressão, principalmente sobre a figura da mulher, e repassando para a sociedade uma visão machista e masculinizada da sua função de macho reprodutor. É uma visão que perdurou por muito tempo e ainda é exercida atualmente no Brasil, tendo em vista que a repressão do homem sobre a mulher chegou a possibilitar a criação da Lei Maria da Penha (2006), que surge para proteger as mulheres da violência doméstica, seja esta de cunho físico ou psicológico, praticadas pelo sexo masculino sobre o feminino.

Essa realidade passou por inúmeras mudanças e transformações ao longo da história da humanidade. Em consonância com o contexto sócio-histórico apresentado, a construção da ideia de sexualidade, conforme Michel Foucault (1984), iniciou ainda na Grécia antiga, quando os gregos utilizavam diversos termos para indicar gestos ou atos sexuais e para aludir a essas relações. Do século V ao III a.C., eles aceitavam sem rejeição comportamentos sexuais sem determinar o que era normal ou anormal.

Ainda de acordo com Foucault (1984), essa construção da sexualidade feita pelos gregos permitia a relação sexual entre homens e rapazes e aceitava a busca do prazer sexual fora do casamento, porém não aceitava a submissão de um homem a outro. Além disso, considerava as relações entre homens privilegiadas, pois possuíam um caráter pedagógico e não reconheciam o prazer sexual como um mal ou pecado.

Os gregos não opunham, como duas escolhas excludentes, como dois tipos de comportamento radicalmente diferentes, o amor ao seu próprio sexo ao amor pelo sexo oposto. As linhas de demarcação não seguiam uma tal fronteira. A oposição entre um homem temperante e senhor de si e aquele que se entregava aos prazeres era, do ponto de vista da moral, muito mais importante daquilo que distinguia, entre elas, as categorias de prazer às quais era possível consagrar-se mais livremente. Ter costumes frouxos consistia em não saber resistir nem às mulheres nem aos rapazes, sem que este último caso fosse mais grave do que o outro (FOUCAULT, 1984, p. 167).

De acordo com Foucault (1984), era comum a prática sexual entre homens e rapazes, porém o homem não admitia, fisicamente ou espiritualmente, semelhanças com o sexo feminino. Quando viravam adultos, a posição de passividade sexual a outros homens devia ser abandonada, pois era considerada vergonhosa, tendo em vista a submissão existente. Conforme o estudioso, o amado não deve ceder aos seus desejos, diferentemente do seu amado, de modo a aprender a ter domínio de si. Quando isso acontecia, estaria provado o poder sobre si próprio, podendo então ter domínio da cidade, conseguindo uma posição de poder na pólis.

Outra estudiosa que corrobora a significação que o período histórico representa para esse contexto é Karine Studzinski Kerber (2011), que afirma que esse quadro liberal vai mudar na Idade Média, com a ascensão do Cristianismo. A Igreja passou a considerar o sexo um assunto proibido:

Era um assunto proibido e protegido principalmente pela Igreja, que queria a todo custo mantê-lo oculto e longe dos olhos dos indivíduos. A dominação sobre essa questão era tamanha, que chegou ao ponto de ela estabelecer e indicar quais posições sexuais eram permitidas durante as relações. Situações como o sexo oral ou anal eram proibidas, convertendo-se em práticas antinaturais e pecaminosas, pois propiciavam apenas o prazer e não a reprodução. Quem ousasse ir contra essas normas, era severamente punido, podendo até mesmo ser preso (KERBER, 2011, p. 18-19).

Já no final do século XVI, há uma mudança na forma de entender a sexualidade, possibilitando a propagação e a introdução de várias de suas formas e

despertando o interesse na sociedade que já não aceitava o silêncio sobre o assunto. Conforme Foucault (1984), nos séculos XVI e XVII, volta a repressão à sexualidade, que determina proibição e censura ao discurso relacionado ao sexo.

O século XVII continua com a questão do poder predominante: a Igreja, após o Concílio de Trento, passa a considerar o sexo como o pecado da carne e exige que a confissão seja completa, como modo de purificação. Essa prática é intensificada com a Contrarreforma, quando os países católicos intensificam a confissão anual como norma para “um exame de consciência para uma penitência dos pecados da carne, além, é claro, de suas formas de insinuações” (KERBER, 2011, p. 20).

De acordo com a estudiosa, a repressão, o poder, o sexo como discurso e a obrigatoriedade confessional adentram o século XVIII, período em que se valorizou o discurso sobre a sexualidade, com o intuito de que essa valorização intensificasse, reorientasse e modificasse o próprio desejo. Assim, a confissão obrigatória deveria diminuir a incidência de sexo antes do casamento, inibindo qualquer prática sexual que fosse considerada pecado, através da repressão religiosa, velada sob um discurso que pregava a moral e os bons costumes.

No século XIX, ocorreram mudanças a respeito da sexualidade. É quando surgem as “heterogeneidades sexuais”, caracterizadas por uma “dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação das ‘perversões’” (KERBER, 2011, p. 44). Essa dispersão de sexualidades acabou desestabilizando as relações convencionais como o casamento, única estrutura capaz de reproduzir novos seres e que também exercia a repressão patriarcal, em que o homem era superior à mulher.

De acordo com Andrade (2011), antes da ascensão burguesa e do Iluminismo, a posição da mulher era inferior ao homem tanto nos costumes sociais quanto nos culturais. Além disso, os cientistas daquela época acreditavam que biologicamente o masculino era o único sexo na espécie humana e consideravam a mulher como um homem invertido e inferior, por isso reprimido. Conforme o estudioso, esse quadro idealista começou a mudar quando os republicanos propuseram a igualdade racional entre homem e mulher, porém o sexo masculino procurou se legitimar como superior:

A partir daí surgiu o preconceito de que a mulher era o sexo frágil, que, portanto, não podia participar de atividades autoritárias da sociedade, já que não tinha vocação para isto. As pessoas do sexo masculino que demonstrassem atitudes femininas também eram consideradas sexo frágil, logo, vistas como subordinadas ao homem da mesma forma. (ANDRADE, 2011, p. 25)

No Brasil, a normalização da heterossexualidade tem contribuído para o processo de exclusão de determinados grupos, e também, possivelmente, propicia a restrição e marginalizar a discussão sobre a identidade homossexual. Remetendo-nos ao século XVIII, por exemplo, quando na ausência de um termo que distinguisse as diferenças de sexualidade, a medicina classificava os homossexuais como invertidos sexuais.

Conforme a perspectiva foucaultiana, a definição de sexualidade recebeu maior atenção na metade final do século XIX, quando se tornou questão central para os Estados. Essa concepção nos remete à evolução da sexualidade, que acontece paralelamente ao pensamento sobre a moral social e sexual, que, de acordo com Pereira (2008), formaram novos sistemas de valores e comportamentos, em função da mobilidade social que aconteceu a partir da implantação do capitalismo. Assim, surgem novas experiências de vida e de prática sexual, possibilitando uma nova forma de liberação da sexualidade.

Dessa forma, é possível pensarmos em identidades, que, mesmo não fazendo parte do padrão de conduta incitado pelo patriarcado, propõem em suas relações diversão e prazer, além de destacar a arbitrariedade e artificialidade das normas da sociedade vigente. Nesse contexto, é imprescindível destacarmos que, mesmo com a evolução da humanidade e com uma dinâmica social contemporânea que se modifica intensamente, essa noção de família exemplar, fundamentada no patriarcado e na relação heterossexual, insiste em prevalecer como modelo normativo. Dessa forma, iniciou-se a busca por uma descentralização desse modelo familiar, de modo que ela se construa sobre laços afetivos, independente de sexo.

Esse novo cenário possivelmente se dá por meio de indivíduos, que, através de suas identidades, cruzam fronteiras – geográficas e simbólicas – e resistem à pressão de uma parcela da sociedade por uma identidade fixa. Nesse contexto, a identidade sexual, marcada pela oposição hetero/homossexual, é evidenciada por não seguir oposições binárias e pela dificuldade de categorização. Isso porque há

diversas possibilidades de manifestações da sexualidade entre o hetero e o homo, que fogem a conceitos e padronizações de natureza biológica.

Entre essas regras estabelecidas pela sociedade patriarcal, Foster (2000) conceitua a heteronormatividade como práticas e códigos heterossexuais que são sustentadas pelo casamento monogâmico, amor romântico, fidelidade conjugal e constituição de família nuclear. Sobre isso, Kerber (2010) destaca que a questão do estereótipo criado sobre o poder, a suposta supremacia masculina, em que o homem é o todo poderoso, o macho, o corajoso, deve ser debatida com relação às causas e origens da homossexualidade:

Esse estereótipo criado e cultivado pela sociedade, que é extremamente machista, acaba inibindo e impedindo que muitos indivíduos deixem sua sexualidade aflorar, o que acaba causando uma grande frustração pelo receio de ser julgado e condenado por aqueles que não sabem respeitar o livre arbítrio de cada um. Além disso, é cada vez mais frequente e constante o culto ao corpo - perfeito, sarado e malhado - bem como a imagem de homem ou mulher ideal, personificados num padrão de beleza descomunal, idealizado por muitos e alcançado por poucos (KERBER, 2010, s/p).

O modelo machista instituído pela sociedade supõe que todas as pessoas devam ser heterossexuais e as que não são sofrem preconceito social, sendo excluídas, ignoradas ou mesmo punidas. Nesse sentido, a exclusão de outras sexualidades, que não a heterossexual, a homofobia e a rejeição à homossexualidade passam a ser um problema decorrente dessa política patriarcal. É uma situação recorrente do processo social da heteronormatividade e que está sendo problematizada a partir dos estudos de sexualidade, especialmente sob a perspectiva da teoria *queer*.

Essa ideia corrobora o que postula Butler (1999), quando afirma que a heteronormatividade, que é um dos preceitos seguidos pela sociedade patriarcal, é parte do dispositivo da sexualidade e atua por meio da categoria sexo, possibilitando a construção de um padrão universal para a identificação sexual e classificando sexualidades que não fazem parte da norma social, como exceção à regra heterossexual. Nesta esteira, a teórica explica que, para que o sujeito do sexo normativo se constitua, é preciso que, ao mesmo tempo da identificação, aconteça uma não identificação, pois, ao possibilitar e incitar determinadas identificações sexuais, a heteronormatividade impede outras.

Tendo em vista que a sociedade patriarcal se assenta na heteronormatividade, é importante atentarmos para as afirmativas de Butler (1999). A teórica acredita que o imperativo heterossexual – a heteronormatividade –, impõe uma identificação sexuada a partir de características físicas, como a vagina ou o pênis. Nessa perspectiva, o sexo é uma norma regulatória indispensável para a transformação do corpo em sujeito, não sendo simplesmente “(...) aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável (...)” (BUTLER, 1999, p. 155).

De acordo com Alós (2011), a lógica heteronormativa, “que funciona como sustentáculo para o funcionamento da matriz heterossexual”, baseia-se em uma relação binária que também gera a “*oposição e a complementaridade*” (p. 44) dos gêneros masculino e feminino. Sobre a lógica da heteronormatividade, o estudioso postula:

A regulação do gênero dá-se, pois, a partir do discurso da reprodução e da manutenção da espécie, o qual, ao determinar papéis diferentes e não-intercambiáveis como única expressão sexual legítima. Assim, a lógica da reprodução legitima a sexualidade em uma única via – a heterossexualidade – a qual, por sua vez, determina os papéis de gênero considerados “viáveis” e aqueles que são considerados “impossibilidades lógicas”. (ALÓS, 2011, p. 44)

Nesta mesma linha de pensamento, Miskolci (2009) apresenta o conceito de heteronormatividade como pressuposto de algo que é considerado pela sociedade:

a heteronormatividade é um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. Assim, ela não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e “natural” da heterossexualidade (MISKOLCI, 2009, p. 156-157).

Seguindo essa perspectiva, compreendemos que a heteronormatividade legitima apenas a relação sexual entre homem e mulher, já que é a única que tem o poder da reprodução humana, marginalizando, desta forma, qualquer relação que não se encaixe nas normas impostas pela sociedade. Nesse sentido, podemos pontuar também o fato de que a mulher não tinha o direito de sentir prazer com o sexo, mas apenas era usada para reprodução e concepção. Foucault, em *A história*

da sexualidade (1988), afirma que essa marginalização surgiu e progrediu com a ascensão do capitalismo, quando o prazer acaba por possuir o fim específico de procriação.

Nesse contexto, acaba sendo estabelecida a moral da burguesia cristã, em que a relação entre homem e mulher transforma-se em regra social, em que o casamento serve de exemplo oficial do relacionamento afetivo a ser seguido. Como decorrência disso, a homossexualidade passou a ser vista, dentro do contexto moral e religioso, como submersa por ideias de pecado, perversão e anomalia, e transgressão à heteronormatividade, sendo reprimida a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo.

No que tange às relações homossexuais, Giddens (1993) explica que, os homens homossexuais normalmente dispõem de muitos parceiros, o que pode tornar o relacionamento temporário, “é comum os homossexuais masculinos terem uma diversidade de parceiros sexuais, com os quais o contato pode ser apenas passageiro” (GIDDENS, 1993, p. 24). Ainda nas palavras do autor:

Poderia parecer que encontramos aqui um universo social de um movimento desmedido da sexualidade masculina, em que encontros de uma noite transformaram-se em coitos casuais de dez minutos. Mas, na verdade, uma alta proporção de homens *gays*, e a maioria das mulheres lésbicas, estão todo o tempo em uma relação de co-habitação com um parceiro. (GIDDENS, 1993, p. 25)

Considerando-se que muitos homens *gays* estabelecem vínculos sexuais de longo prazo um com o outro, não se deve exagerar nos contrastes entre a homossexualidade feminina e a masculina. Isso porque, apesar de as relações possuírem tendência a serem curtas e puramente sexuais, existem indivíduos que estabelecem vínculos de longo prazo um com o outro.

De acordo com Chauí (1991), a sexualidade faz parte de todas as etapas da vida do ser humano, mas, em virtude das regras estabelecidas pela própria sociedade, histórica e culturalmente, é um tema tímido e quieto. Para a estudiosa, “a repressão sexual pode ser considerada como um conjunto de interdições permissões, normas, valores, regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade” (CHAUÍ, 1991, p. 9). A teórica ainda explica que, no século XIX, o indivíduo homossexual era considerado um depravado, praticante de uma sexualidade doentia, irregular, anormal e antinatural.

Essa repressão sofrida pelos homossexuais, para Chauí (1991), é uma tendência nas sociedades em geral, já que o patriarcado nega a possibilidade de um indivíduo cultivar práticas sexuais que não sigam as normas estabelecidas. Como forma de elucidar a repressão sexual em diferentes contextos históricos, a autora chama a atenção para o fato de que há, de certa maneira, uma inclinação da sociedade em encontrar justificativas que possam explicar tais condutas diferentes. Nas palavras da pesquisadora:

Encaradas pelo ângulo moral, as práticas e ideias sexuais que não se conformam aos padrões morais vigentes são considerados *vícios*, pois os seus contrários, os padrões, são tratados como *virtudes* (...) Na perspectiva moral, portanto, as racionalizações que justificam a repressão sexual, ligam-se às ideias de hábito para o vício (uma espécie de segunda natureza), de impulso incontrolável causado por uma imperfeição (um defeito que gera uma conduta quase instintivamente viciosa) e de corrupção e desvio de normas (portanto, algo deliberado). Nos três sentidos, há referência à norma (CHAUÍ, 1991, p.118).

Dessa forma, entendemos que a prática homossexual ganha *status* de transgressão por se opor a normas e, assim, a estigmatização passa a ser uma forma de reprimir o “vício”, sendo os indivíduos “condenados publicamente e sinalizados, isto é, marcados para que os demais membros da sociedade possam dispor de instrumentos para identificar os viciosos ‘naturais’, corruptos e depravados” (1991, p. 119). Marilena Chauí comenta ainda que na, sociedade brasileira, a “moralização do sexo” é estabelecida pela família e pelo trabalho, que recebem dominação do Estado, configurando uma ligação entre controle estatal e controle sexual, tendo em vista que “super-repressão” estabelece um “conjunto de restrições e de imposições que têm como finalidade obter e conservar a dominação”. (1991, p. 156)

De acordo com Melo *et al* (2012), essa moralização do sexo faz com que o indivíduo homoafetivo se confronte com o poder disciplinador, que “silencia, ou exclui, ou ainda dá possibilidades de inclusão, visibilidade e legitimidade social a partir de regras a serem adotadas e modelos a serem seguidos” (s/d), o que acaba inibindo o seu desejo subjetivo, já que ele está parcialmente submetido às entidades repressivas.

Nesse contexto, com base em conceitos e práticas de sexualidade heteronormativa, surge a teoria *queer* para lutar contra o preconceito à diversidade sexual, e buscar mais espaço na sociedade. Sobre essa perspectiva crítica, que

possui origem inglesa e teria origem nos insultos e xingamentos que se faziam às pessoas *gays* e lésbicas, conheceremos mais na seção a seguir, na qual mostraremos que o uso pejorativo do termo *queer* fora convertido e virou uma forma de “elogio” a uma condição de sexualidade “estranha” à norma, diferente do natural, enfim, como marca do que constitui a sexualidade humana: algo estranho.

1.3. A teoria *queer*

Para a tarefa de analisar os textos de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, buscamos a teoria *queer* como perspectiva teórica, tendo em vista o engajamento social da teoria, que questiona e enfrenta a sociedade patriarcal e heteronormativa, ao naturalizar a associação entre heterossexualidade e reprodução. Conforme Miranda e Garcia (2012), a ideia de utilizar o termo *queer* pelos teóricos partiu da condição de positivar os sentimentos de repulsa, humilhação, de forma pejorativa, a que são submetidos os homossexuais, ao serem agredidos e insultados pela sociedade heteronormativa.

A teoria *queer*, foi adotada no início dos anos 1990 pela vanguarda dos estudos *gays*, vinculada à teoria cultural e aos movimentos políticos para libertação dos *gays* – uma relação entre os Estudos Culturais e o Pós-estruturalismo francês –, com o intuito de questionar, problematizar, radicalizar e ativar minorias sexuais excluídas da sociedade patriarcal e heteronormativa, abordando seu contexto de diversidade e multiplicidade.

Dessa forma, acabou tornando-se um espaço de questionamento da cultura heteronormativa, que se baseia na negação das relações homossexuais e também da construção cultural da sexualidade. Esse campo de estudo – da mesma forma que o feminismo – possui uma eficácia calcada na sua ligação com os movimentos sociais de libertação e dos debates relacionados a estratégias e conceitos apropriados para seu emprego.

Além disso, esses estudos têm o objetivo de propor uma crítica aos discursos hegemônicos da cultura ocidental. Conforme Miranda e Garcia (2012), sua origem está atrelada às mudanças sociais, culturais e políticas que ocorreram em meados do século XX, quando problemáticas homossexuais entraram em confronto com a dinâmica institucional normativa. Essas pesquisas foram reconhecidas pelos

Estudos Culturais britânicos, que refutavam as diferenças entre as culturas erudita e popular, porém davam ênfase às experiências dos grupos sociais historicamente subalternizados e explorados. Sobre isso Miskolci (2009) afirma que a relação com o pós-estruturalismo francês proporcionou a problematização das concepções clássicas de sujeito, identidade, agência e identificação, em virtude de a teoria *queer* buscar a representação de forma excêntrica e radical das diversas identidades dos sujeitos existentes.

De acordo com Miskolci (2009), os primeiros teóricos *queer* não aceitaram a lógica minorizante dos estudos sócio-antropológicos, com o objetivo de favorecer uma teoria que questionasse os pressupostos normalizadores. Esse fato justifica a escolha do termo *queer* para autodenominar os estudos, tendo em vista que o xingamento que denotava anormalidade, perversão e desvio, teria o propósito de destacar o compromisso em desenvolver um novo olhar analítico sobre a sexualidade.

O termo inglês *queer* é muito antigo e originalmente possuía uma conotação “negativa e agressiva contra aqueles que rompiam normas de gênero e sexualidade” (MISKOLCI, 2009, p. 182). No que diz respeito aos movimentos sociais identitários, as análises *queer* mostram que estes grupos atuam a partir das representações sociais vigentes, expressando a demanda dos sujeitos por reconhecimento, o que acaba criando um contraste com a proposta teórica *queer*, que, para o estudioso, tem o objetivo de apontar as fraturas nos sujeitos, seu caráter efêmero e contextual, embora o papel do *queer* não seja o de desqualificar os movimentos identitários.

Conforme Miskolci (2009), a expressão teoria *queer* foi atribuída a Teresa de Lauretis, em uma conferência na Califórnia, em fevereiro de 1990, quando a estudiosa empregou a denominação *Queer Theory* para contrastar o empreendimento *queer* com os estudos *gays* e *lésbicos*. Posteriormente o termo ganharia mais destaque, a partir do artigo “*Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*” publicado pela teórica em 1991, na revista *Differences*. Porém, três anos após a publicação, a autora considerou o conceito carente de significado e o refutou. Em 1994, a autora declarou sua posição no artigo intitulado “*Habit Changes*”:

Quanto à “teoria *queer*”, a minha insistente especificação *lésbica* pode ser encarada como um distanciamento daquilo que, desde que a sugeri enquanto hipótese de trabalho para os estudos *gays* e *lésbicos* nesta mesma revista cedo se transformou numa criatura conceptualmente vazia da indústria editorial (LAURETIS *apud* MIRANDA; GARCIA, 2012, p.2).

No que tange aos estudos *gays* e lésbicos citados por Lauretis, Denilson Lopes (2002) afirma que com um percurso pós anos 1960, precederam os estudos *queer*, porém sofreram crítica e acabaram sendo repensados:

Os estudos *gays*, lésbicos e transgêneros são áreas interdisciplinares de estudos emergentes na academia norte-americana pós os anos 60, com o estabelecimento de disciplinas, programas, centros, realização de congressos. Essa área sofre crítica nos anos 90 pela teoria dos estudos *queer*, ao retomar uma radicalidade política na contraposição a uma visão integrativa que o termo *gay* foi assumindo na sociedade norte-americana. O termo *queer* inclui simpatizantes e é paralelo ao interesse pelo transgênero, pela bissexualidade (LOPES, 2004, p. 64.).

Dessa forma, entendemos que, apesar de precederem a teoria *queer* e dar base à sua construção, os estudos *gays*, lésbicos e transgêneros acabam sendo considerados deficientes no que diz respeito à representação da multiplicidade sexual e ao combate à discriminação e exclusão social. É por isso que a teoria *queer* surge trazendo à tona novos conceitos, juízos, reflexões e lutas, em busca de igualdade para as identidades sexuais existentes na sociedade.

Estudos de Michel Foucault (1988), sob a invenção dos homossexuais, e de Jacques Derrida (2004), sobre seu conceito de complementaridade e também a perspectiva metodológica da desconstrução, permitiram de certo modo um discurso inverso, em que homossexuais começaram a defender seus interesses, utilizando terminologias e categorias empregadas para sua marginalização.

Em *História da Sexualidade I* (1988), Foucault analisou a invenção do homossexual e apontou para o fato de que identidades sociais são efeitos da organização do conhecimento e que tal produção social de identidades é “naturalizada” nos saberes da classe dominante. Dessa forma, a sexualidade acabou tornando-se objeto de estudo de sexólogos, psiquiatras, psicanalistas, educadores, passando a ser descrita, regulada, saneada e normalizada, através da delimitação entre formas em aceitáveis ou perversas. Para Foucault (1988), é daí que surge a necessidade de inventar, no século XIX, para os processos sociais de regulação e normalização, a homossexualidade e o sujeito homossexual.

Os conceitos de complementaridade e da perspectiva metodológica da desconstrução, de Jacques Derrida (2004), também contribuíram para o desenvolvimento da teoria *queer*. No que tange à complementaridade, o teórico

explica que a organização de significados se dá através de diferenças, em uma dinâmica de presença e ausência. Isso significa que, na perspectiva de Derrida (2004), a heterossexualidade precisa da homossexualidade para sua definição. Por exemplo, um homem homofóbico define-se em oposição ao que ele não é: um homossexual.

Este procedimento analítico de Derrida (2004), chamado de desconstrução, aponta o que está implícito dentro de uma oposição binária. Nessa perspectiva, a desconstrução é uma forma de explicitar a alternância entre presença e ausência, e o efeito da interpretação desse jogo é a suplementaridade, tendo em vista que oposições binárias como a de hetero/homossexualidade são reatualizadas e reforçadas em todo ato de significação.

Com base nas contribuições teóricas de Foucault e Derrida, inúmeros estudiosos e pesquisadores começaram a explorar análises sociais, concebendo a sexualidade como um dispositivo histórico do poder. De acordo com Miscolski (2009), os teóricos *queer* compreendem a sexualidade como um dispositivo histórico do poder, um conjunto heterogêneo de discursos e práticas sociais, alusivo a uma rede que se estabelece entre diferentes elementos como a literatura, enunciados científicos, instituições e proposições morais.

As pesquisas da estudiosa Judith Butler sobre a teoria *queer* influenciaram muito o campo dos estudos literários e culturais, especialmente na teoria feminista e nos estudos *gays* e *lésbicos*, tendo em vista a abordagem da teoria, que utiliza o marginal, o que foi posto de lado como perverso, para analisar a construção cultural do centro: normatividade heterossexual. De acordo com a teórica, o termo *queer* degrada os indivíduos aos quais se refere: “*Queer* adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). Desse modo, propõe-se a dar um novo significado ao termo, passando a entendê-lo como uma prática contrária às normas socialmente aceitas.

Para Denilson Lopes (2002), a teoria *queer* entra em cena para retratar os novos entendimentos, reflexões, lutas em busca de igualdade e participação ativas dos diversos sujeitos sexuais existentes na atualidade, já que ele considera os estudos *gays* e *lésbicos*, anteriores à teoria *queer*, ineficientes com relação à representação da multiplicidade sexual e ao combate à discriminação e exclusão.

O estudioso da homossexualidade Alós (2007) explica que o termo carrega uma saturada carga política, que do inglês não pode ser traduzido para o português ou espanhol:

Queer, em inglês, significa bizarro, estranho, anormal. É também um potente vocábulo mobilizado pelo *hate speech* (o “discurso do ódio”), no sentido de agredir verbalmente *gays*, lésbicas, bissexuais e travestis. “sapatão”, “puto”, “bicha” e “viado” seriam traduções aproximadas para este sentido do termo em português, assim como “rosquete”, “maricón” e “marimacha” seriam alguns de seus correspondentes em castelhano. Falar em teoria *queer* é, pois, falar em um “teoria sapatão”, ou ainda, em um “teoria bicha” para se compreender e problematizar identidades sexuais” (ALÓS, 2007, p.26).

De acordo com o descrito por Alós (2007), apesar de não ter tradução literal nem para a língua portuguesa, nem para o espanhol, o vocábulo *queer* era usado para agredir verbalmente homossexuais, com termos que correspondiam a um questionamento à sexualidade heterossexual. Desse modo, os indivíduos *queers* podem ser considerados parte de minoriais sociais, já que não eram bem aceitos pela sociedade heteronormativa.

Louro (2004) esclarece o fato de a teoria *queer* ser a representação de uma minoria excluída que não ambiciona a estabilidade de uma sociedade centralizadora e normatizante, tendo em vista que busca liberdade e desafios. O termo *queer* é entendido como algo estranho, ridículo, raro, excêntrico, extraordinário, de modo a retratar, como afirma Louro (2004), uma situação de dúvida, questionamento, novidade, rebeldia e diversidade:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o ex-cêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referências; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível. *Queer* é um corpo estranho que incomoda perturba, provoca e fascina (LOURO, 2004, p. 57).

Tendo em vista o significado do termo, quem faz parte do movimento *queer*, causa o estranhamento e a repulsa dos indivíduos sociais que se julgam “normais”. Fator positivo aos olhos de Gamson (2002), que acredita que o *queer* é marginal, e que pode então proclamar uma identidade como minorias sexuais que estão em desacordo com o dominante, o legítimo, o normativo.

Segundo o pesquisador Lizandro Calegari (2008), a teoria *queer* foi adotada recentemente pela vanguarda dos estudos *gays*, cujo trabalho vincula-se aos movimentos políticos de libertação dos homossexuais. Torna-se, desse modo, um espaço de discussão não somente da construção cultural da sexualidade, mas também da própria cultura homoerótica, na qual se possa questionar, problematizar, transformar, radicalizar e ativar uma minoria excluída da sociedade centralizadora e heteronormativa. O *queer* representa, dessa forma, as minorias sexuais em sua diversidade e multiplicidade, levando em consideração todos os tipos e concepções de sexualidade, assim como o feminismo e versões dos estudos étnicos, ela obtém energia intelectual de sua ligação com os movimentos sociais de libertação dos princípios patriarcais e dos debates no interior desses movimentos sobre estratégias e conceitos apropriados.

Na relação com os Estudos Culturais, a teoria *queer* é parte de um conjunto de teorias subalternas, na quais se criticam discursos hegemônicos na cultura ocidental e que tiveram origem em meados do século XX. É nesse período que problemáticas surgidas fora da academia, em confronto com a normativa institucional, foram reconhecidas pelos Estudos Culturais britânicos com sua contestação das distinções hierárquicas, que diferenciavam cultura erudita e popular e ênfase na experiência dos grupos sociais historicamente subalternizados e explorados (MATTELART; NEVEU, 2004).

De acordo com Kerber (2010), o movimento *queer* repelia os conceitos patriarcais sobre a sexualidade, pregando uma erotização total do corpo, já que acreditava que qualquer parte dele poderia fornecer prazer, sendo por inteiro uma zona de satisfação. Além disso, os participantes afirmavam que os indivíduos poderiam usá-lo como bem quisessem, a fim de encontrar novas formas de sentir e de dar realização sexual e de contemplar o corpo. Sobre isso, Foster postula:

Se contempla necesariamente una reconsideración del cuerpo humano, urgida tanto por la necesidad de combatir la primacía obsesiva de la heterosexualidad en lo genital como única sede del placer legítimo y como metonimia rectora para establecer la identidad del individuo, como por la propuesta creciente de propiciar la erotización total del cuerpo (FOSTER, 2000, p. 17).

Desse modo, a teoria *queer* abre espaço para o indivíduo optar pela pluralidade de relações, constituindo modelos que rompem com o autoritarismo do

patriarcado. Assim, pode ser considerada uma busca, uma reconfiguração das identidades sexuais e uma transgressão às regras tradicionais dos relacionamentos estabelecidos pela sociedade, onde predomina o relacionamento homem\mulher.

É importante ponderar que o movimento *queer* não se destina apenas aos homossexuais, mas se adapta a qualquer indivíduo que discorde das normas e dos conceitos convencionais pregados pela sociedade como um todo, em que são preconizados o casamento, o sexo entre homem e mulher, a fidelidade, entre outros. Foster (2010) explica que o movimento *queer* não luta contra o heterossexismo em si, mas contra o heterossexismo compulsório, aquele que valoriza somente as relações sexuais convencionais, considerando o homossexualismo uma ameaça às ideologias políticas e religiosas:

Lo *Queer* se erige contra el heterossexismo compulsivo. No contra el heterossexismo en si [...]. El heterossexismo será una opción normalizadora por razones de recreación biológica y/o como consecuencia del peso de una determinada herencia sociocultural plasmada en múltiples ideologías políticas y religiosas. Pero la compulsión hacia el heterossexismo opera a fin de excluir la contemplación de cualquier otra opción disyuntiva o conyuntiva y se fundamenta más que nada en la premisa de que cualquier apartamiento de él amenaza la reproducción de la aza humana, de que la aza humana solo puede perpetuarse mediante una rigurosa imposición y el mantenimiento del heterossexismo compulsivo (FOSTER, 2000, p. 27).

Neste sentido, podemos conceber que o *queer* possibilita e estabelece a afirmação de um prazer erótico, no qual não há necessidade de amor ou relações sentimentais e conseqüentemente o heterossexismo compulsório, que vai sofrer a reação da teoria *queer*, já que inclui questões ou desejos sexuais, além de dinâmicas sociais que agregam maneiras de se vestir, aparência corporal, discurso, profissão, formas de ser no mundo, classe social.

Seguindo essa linha de pensamento, Foster (2000) afirma que essa reação da teoria *queer* se dá ao heterossexismo compulsório e não contra a heterossexualidade em si, tendo em vista que esta é também uma opção entre as outras. De acordo com o estudioso, a perspectiva se fundamenta numa epistemologia aberta que repudia as definições identitárias fixas, que são base para as definições de sexualidade do patriarcado. Além disso, a teoria em questão admite uma ampla diversidade de interpretações e de modelos de conhecimento que permitem o rompimento com o autoritarismo.

Nessa perspectiva, Goffman acredita que o homossexual vive uma situação de minoria, submetido à conduta social normatizante e seletiva da sociedade patriarcal, que o torna um indivíduo desacreditado, estigmatizado, depreciado e excluído. Nas palavras da autora:

A partir da subversão da ordem operada por uma relação homossexual, os homossexuais são invisibilizados e estigmatizados socialmente. O estigma se refere ao conjunto de atributos inscritos na identidade social de um indivíduo, os quais, em uma interação, podem desacreditá-lo/depreciá-lo, tornando-o um indivíduo “menor” socialmente. (GOFFMAN, 1988, p. 34)

Na busca de combater essa estigmatização social, a política *queer* adota uma perspectiva de “perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é ‘normal’, seja heterossexual ou homossexual. *Queer* não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (GAMSON, 2002, p 151.). Dessa forma, compreendemos que ser *queer* é poder expressar uma identidade, assumindo práticas e atitudes que estão em discordância com o que é normativo.

Assim, de acordo com a teoria *queer*, a homossexualidade não possui uma única causa ou uma única razão. Ela não deve ser concebida como uma doença ou um problema, tendo em vista que a homossexualidade se origina da combinação de aspectos físicos, sociais e biológicos e se caracteriza pela atração erótica entre pessoas do mesmo sexo. Além disso, também deve ser considerada a questão da marginalização, do preconceito e da discriminação enfrentados por aqueles que decidem assumir a sua identidade.

Nesse sentido, a teoria *queer* busca reavaliar a imagem do homem como macho, evidenciando que é uma idealização ilusória, irreal, e que cada indivíduo pode e deve se assumir sem disfarces ou máscaras. Nesta mesma linha do pensamento, observa Foster:

La exposición del cuerpo, visual o verbalmente, comprometido con prácticas negadas y repudiadas por el patriarcado, crea un campo de producción cultural privilegiada en lo que a revisar esquemas discursivos se refiere, un campo donde se puede suspender radicalmente la distinción clave, por ejemplo, entre quién hace y quién se deja hacer (FOSTER, 2000, p. 43).

Diante dessa proposição, fica claro que a teoria *queer* representa minorias. Contudo, é imprescindível assinalar a diversidade de classes minoritárias, como a questão da orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade e etnia. Desse modo,

entendemos a teoria *queer* como uma teoria em busca da afirmação da liberdade em relação à sexualidade, pois rompe regras, dilui paradigmas, reconstrói conceitos e constrói novos preceitos.

Os estudos *queer* buscam a libertação do patriarcado e a queda dos estereótipos pré-definidos que agregam ao homem uma função social muito grande, que lhe define como um sujeito forte e destemido, destinado ao casamento e responsável pela reprodução da espécie. E, quando esse ciclo - considerado “normal” - não se completa, ele acaba sofrendo uma intensa discriminação, uma vez que, ao ser julgado homossexual, não estará cumprindo com o seu papel de macho dominante, reprodutor da prole, responsável por cuidar da família, por sustentá-la, por educar os filhos, enfim, não estará sendo um homem que assume seus compromissos perante a sociedade e que não segue os valores morais estabelecidos pelo patriarcado (KERBER, 2011).

Para abordar essa tríade de minorias sexuais, sociedade patriarcal e teoria *queer* na literatura, apresentamos a seguir o primeiro escritor a se analisado no decorrer deste trabalho, para então construir um exercício de interpretação que busca conciliar a perspectiva conteudística e estética. Caio Fernando Abreu é reconhecido por abordar a temática homoerótica em inúmeras de suas obras, especialmente nos contos. Ao estudarmos o romance *Onde andará Dulce Veiga*, será possível discutir de que forma as vozes homossexuais são abordadas e construídas pelo autor nessa narrativa.

2. A VOZ HOMOSSEXUAL EM CAIO FERNANDO ABREU

2.1 A literatura de Caio Fernando Abreu

Com um currículo que percorre a literatura até o jornalismo, Caio Fernando Abreu atuou como jornalista e escritor, transitou entre a prosa e a poesia, com produções que abrangem gêneros literários como poemas, contos, romances e crônicas. O escritor nasceu em Santiago, Rio Grande do Sul, em 1948, mas morou grande parte da sua vida em São Paulo, cidade que foi cenário recorrente de suas narrativas. Além disso, autoexilou-se na Europa por aproximadamente um ano na década de 1970.

Aos seis anos de idade, começou a escrever seus primeiros textos. Ainda jovem, mudou-se de Alegrete para Porto Alegre, onde publicou seus primeiros contos. Coursou Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, depois Artes Dramáticas, mas abandonou os dois cursos com o objetivo de dedicar-se ao trabalho jornalístico no Centro e Sul do país. Trabalhou em revistas como *Pop*, *Nova*, *Veja* e *Manchete*. Conforme explica Gurgel (2008), Caio Fernando Abreu foi editor de *Leia Livros* e ainda colaborou com os jornais *Correio do Povo*, *Zero Hora*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*. No ano de 1968, período de Ditadura Militar, foi perseguido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), refugiando-se no sítio da escritora e amiga Hilda Hilst, na periferia de Campinas (SP).

Em 1973, o escritor viajou para a Europa, em busca de uma nova perspectiva de vida. Ficou um tempo pela Espanha, transferiu-se para Estocolmo, depois Amsterdã, Londres e Paris. Regressou a Porto Alegre no final de 1974, e, em 1983, o destino foi o Rio de Janeiro. Em 1985, retornou para São Paulo.

Ao receber um convite da Casa dos Escritores Estrangeiros, Caio Fernando Abreu voltou à França no ano de 1994, e escreveu *Bien Loin de Marienbad*. Ao descobrir que portava o vírus da AIDS, em setembro de 1994, o escritor retornou a Porto Alegre e voltou a viver com seus pais. Já debilitado, foi internado no Hospital Menino Deus, onde faleceu no dia 25 de fevereiro de 1996.

Sua carreira no campo literário teve início aos 18 anos, com a publicação do primeiro conto, “O príncipe sapo”, na revista *Claudia*, em 1966, presente que recebeu da editora. Ao longo de sua trajetória literária, Caio publicou diversas obras,

de diferentes gêneros, dentre as quais podemos destacar os romances *Limite branco* (1970) e *Onde andar* *Dulce Veiga* (1990), as novelas que compõem *Triângulo das águas* (1983), a novela *Bien loin de Marienbad* (1994), publicada durante sua estadia na França e depois congregada à obra *Estranhos estrangeiros* (1996), e também a novela dedicada ao público infanto-juvenil *As frangas* (1989). Além disso, também foram publicadas as narrativas dramáticas *Zona Proibida; Pode ser que seja só o leiteiro lá fora; O homem e a mancha; A comunidade do arco-íris; Sarau das 9 às 11 e A maldição do vale negro*, que foi adaptada de um de seus contos em parceria com o amigo Luiz Arthur Nunes. Apesar da diversidade de gêneros pelos quais exerceu a escrita literária, é no gênero conto que Caio recebe maior atenção e reconhecimento da crítica literária, sendo considerado um dos maiores expoentes da geração de literatos surgida pós década de 1970, por críticos como Ítalo Moriconi (2000), que inclui contos do autor da seleção de cem melhores contos do século XX, e Jaime Ginzburg (2006), que reconhece em textos do escritor formas complexas de abordagem de experiências de violência social.

A obra de Caio Fernando Abreu recebeu suas primeiras críticas no início da década de 1970, quando foi publicada a sua primeira coletânea de contos *Inventário do irremediável*. Em 1968, o conto *Três tempos mortos*, proporcionou ao contista uma menção honrosa do Prêmio José Lins do Rêgo. Um ano mais tarde, em 1969, o livro de contos *Inventário do Irremediável* rendeu ao autor o prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira de Escritores. Em virtude da qualidade literária de seus textos, em 1985, Caio Fernando Abreu foi agraciado com outro prêmio, o Prêmio Jabuti, pelo romance *Triângulo das Águas*.

O ovo *apunhalado*, segunda antologia de contos, foi lançado em 1975, e, a partir de então, Caio passou a ser considerado pela crítica como o porta-voz de uma geração, tendo em vista os temas abordados em grande parte de seus contos e romances. Sobre isso, Jesus (2010) assinala que alguns críticos chamaram a atenção para uma condição de estranhamento vivenciado pelos personagens diante da dor e da solidão. De acordo com o estudioso,

Esses sentimentos acabam por atingir também o leitor quando confrontado com a condição pessimista dessas personagens. Tal estranhamento, segundo a crítica, seria decorrente da sensação de uma não compreensão do homem em relação ao mundo no qual se encontra inserido. Esses sentimentos levariam o homem a buscar constantemente, quase sempre

sem encontrar saídas ou respostas, um significado para a sua existência. (JESUS, 2010, p. 32-33)

Essa maneira subjetiva e a extrema sensibilidade com que Caio trabalha a linguagem são destacadas por Flávio Moreira da Costa (1976) como um elemento importante em sua produção ficcional. O estudioso acredita que tal aspecto sempre despertou o interesse da crítica, tendo em vista que as narrativas do escritor são imbuídas de características singulares, como a linguagem e a fragmentação da forma, que contribuem para a contemporaneidade dos seus textos.

Quando da publicação de *Pedras de Calcutá*, em 1977, com frequência as obras do escritor eram comentadas por críticos nos jornais. Em 1982, foi publicada a obra responsável pela consagração de Caio, *Morangos mofados*, suscitando na crítica literária sobre a obra do autor a manifestação a respeito por seu mais recente trabalho. O crítico Viviam Wyler (1982) chama a atenção para a angústia e o vazio vividos pelos personagens nos contos. Já Antonio Hohlfeldt (1982) evidencia a violência contra o ser humano apresentada nas narrativas, o que, de acordo com o pesquisador, acaba conduzindo os personagens a uma completa falta de perspectiva.

Após o sucesso de *Morangos mofados*, mais três obras foram lançadas pelo escritor: *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), *Ovelhas negras* (1995) e *Estranhos estrangeiros* (1996), que foi publicada no ano em que o escritor faleceu. De acordo com Jesus (2010), *Ovelhas negras* reuniu contos jamais publicados, escritos entre os anos de 1962 e 1995. Da mesma forma que as obras anteriores, as últimas três publicações também foram bem aceitas pela crítica.

De acordo com Porto (2005), os textos de Caio receberam atenção da crítica jornalística desde que foram publicados, tendo em vista que o lançamento das obras do escritor motivou um olhar de críticos de jornal, preocupados em atribuir juízo de valor a um novo livro para o público-leitor. No que tange à crítica acadêmica, foi a partir dos anos 1990 que as obras de Caio despertaram a atenção da crítica acadêmica, que vem demonstrando um interesse em promover reflexões sobre a produção literária contista, de modo a apontar diversas leituras e interpretações para as obras.

A pouca atenção dada aos textos de Caio, pela crítica literária, explica o fato de sua obra não ser referenciada em antologias e nos livros da história da literatura brasileira. Isso se dá, possivelmente, em virtude de a fortuna crítica da produção

literária do autor ser recente, mesmo que venha crescendo cada vez mais. Sobre a produção do escritor, Costa (2008) aponta para o fato de que a produção de Abreu perpassou diversos gêneros literários, porém, as análises sobre os textos do autor já construídas focam, em sua maioria, em contos e romances.

Em grande parte, os trabalhos e pesquisas realizados sobre a produção literária de Caio são resultado de estudos de dissertações de mestrado e teses de doutorado, com variadas opções metodológicas e teóricas. Conforme Costa (2008), a maior parte da bibliografia crítica de Abreu aponta para o foco temático e em seguida está o percurso de leitura centrado no caráter testemunhal da obra, no que diz respeito ao contexto histórico e social de produção. Além disso, há pesquisas comparativistas, estudos dos gêneros literários, as análises intertextuais e semióticas, que envolvem música, cinema e teatro, e poucas se detêm no aspecto formal da obra.

Somente a partir dos anos 1990 começam a surgir estudos críticos que procuram um lugar na literatura rio-grandense e na brasileira, para a produção de Caio Fernando Abreu. Estudiosos como Antonio Hohlfeldt, Flora Sussekind, Gilda Neves Bittencourt, Lenirce Silva, Luís Augusto Fischer e Luís Costa Lima apresentaram em suas pesquisas comentários sobre a produção literária do escritor, bem como sobre a sua trajetória pessoal e profissional.

Em 1998, Luís Augusto Fischer realizou um mapeamento da literatura sul-rio-grandense, traçando fases entre o período de 1870 e 1990, caracterizando-as a partir de sua temática e abordagens principais. Para o estudioso, a partir dos anos 90, surge no Estado uma nova geração de literatos, que não assume uma postura vanguardista e também não tem noção do que é uma “geração”. Como principal expoente da tendência, Fischer situa a obra de Caio Fernando Abreu, juntamente com a obra de João Gilberto Noll, como representante da época.

De acordo com o estudioso, a literatura gaúcha desse período não tinha o compromisso de abordar como temática o gaúcho, peão, coronel, de modo a delimitar fronteiras a partir da abordagem do regional, já que estas temáticas já não eram consideradas a única forma de criar a literatura do Estado. Conforme Fischer (1998), a formação na área de Letras e Jornalismo, a preocupação com a linguagem por meio da sintaxe e com o vocabulário do processo narrativo e a representação da história apenas como pano de fundo, e não como sua descrição tal como ela é, são características dos escritores que fazem parte de tal geração.

As pesquisas de Antônio Hohlfeldt (1996), com foco no gênero romanesco, buscam identificar obras que fundaram a literatura do Estado e proporcionam a análise das relações entre história e literatura no Rio Grande do Sul, além de procurar encontrar o lugar da obra de Caio no contexto da literatura gaúcha. O estudioso ressalta seis tipos de romances na literatura rio-grandense: romance regionalista, romance contraideológico, romance imigrante, romance de autoria feminina, romance urbano e outra forma que não recebe nomenclatura, tendo em vista a dificuldade de encaixar alguns autores em alguma categoria. São considerados “experimentadores da linguagem” (HOHLFELDT, 1996, p. 115). É nessa forma não caracterizada que Hohlfeldt encaixa os livros de Caio Fernando Abreu.

Hohlfeldt (1996) classifica *Limite branco* (1970) como uma narrativa parcialmente autobiográfica, caracterizada por uma “forma circular”. Já *Triângulo das águas* (1983) possui um gênero misto, resultante do entrecruzamento entre essa forma literária e a do conto, o que não o faz considerá-la um romance. E *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990) é apontado pelo autor como um romance “curioso”, tendo em vista que, ao abordar um ambiente artístico e tratar do desaparecimento de uma cantora famosa, quebra a tradição dos textos anteriores do escritor.

O teórico aponta a temática dos contos de Caio Fernando Abreu como referência, já que é possível, segundo o estudioso, associar a obra do escritor à marginalização da juventude brasileira dos anos 1960. Nesse sentido, Hohlfeldt ressalta que a relação do texto com o contexto de produção não se realiza em um nível de denúncia sociopolítica, mas como uma identificação dos caminhos encontrados pela juventude da época. Outro fator observado por Hohlfeldt (1988) é que a produção contista de Caio Fernando Abreu apresenta dimensões mais amplas dos momentos de crise, não se baliza, dessa forma, à representação de situações de seus companheiros de geração, como modo de reafirmar o ser humano. No que tange à características da estética dos contos do literato, o estudioso dá um lugar de destaque na literatura brasileira para a produção de Caio Fernando Abreu. Nas palavras de Hohlfeldt,

Contos ritualizados, numa linguagem intensamente lírica, onde a poeticidade ocorre através da seleção vocabular, e na qual se encontram pela primeira vez vocábulos, signos e símbolos orientais ligados à tradição ocidental brasileira, a literatura de Caio Fernando Abreu oferece importante contribuição às letras brasileiras justamente por focar, com perspectiva

própria, o drama que então se vivia no momento mesmo de sua ocorrência. (HOHLFELDT, 1988, p. 145).

Em 1999, Gilda Neves da Silva Bittencourt apresenta uma investigação sobre o conto sul-rio-grandense da década de 1970, reunindo escritores e obras representativas do período, tendo em vista o caráter urbano das narrativas e a abordagem temática apresentada nos textos, com questões preocupantes da época. De acordo com a pesquisa da autora, a passagem do conto gaúcho da tradição à modernidade se dá a partir dos anos 1960, e a temática dessa narrativa moderna poderia seguir as vertentes social, existencial/intimista, memorialista ou da reminiscência da infância e regionalista.

Bittencourt (1999) esclarece que essas vertentes estão relacionadas às questões trabalhadas nos contos, com seus diferentes modos de exploração em cada escritor, o que não impede um autor de abordar em seus textos tópicos de diferentes tendências. Para a pesquisadora, as narrativas de Caio possuem foco no plano individual pela abordagem temática e pela postura do narrador, que intensifica a subjetividade do que é narrado, proporcionando comentários, interpretações e reflexões para o leitor. Além disso, a estudiosa afirma que a literatura de Caio está relacionada ao contexto histórico de produção.

Em sua pesquisa sobre o gênero conto, Luiz Costa Lima (1983) ressalta que os contos de Caio Fernando Abreu estão entre as produções da recente ficção nacional mais fecunda, ao lado de escritores como Carlos Sussekind e Renato Pompeu. De acordo com o teórico, tais autores apresentam em seus contos o contexto histórico-político do Brasil, em contraponto com “cacoetes realistas” que traduzem a história política do país, principalmente a partir de 1964. Costa Lima (1983) classifica as obras de contos *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977), de Caio Fernando Abreu, como exemplos de narrativas que repudiam a realidade por meio de questionamento do terror, do delírio e da loucura. Para o estudioso, tais elementos podem justificar a impossibilidade de representação literária da realidade. O estudioso afirma que:

a condição para incorporar a vivência de insegurança total e do total questionamento dos valores não consiste em imitar literariamente a experiência do desvario, mas em construir uma lucidez que não veja o desvario de fora, mas que o tenha como um de seus possíveis produtos.” (LIMA, 1983, p. 214).

Em sua dissertação de mestrado, Lenirce Silva (1996) procurou situar a obra de Caio no panorama da literatura brasileira contemporânea. A pesquisadora analisou recortes de textos extraídos de diversos livros de Caio, já que sua ideia era a de mostrar a forma literária como um todo, por meio do processo de produção e das relações temáticas. Nesta perspectiva, Silva (1996) busca descobrir o que norteia o processo de produção literária de Caio, através da temática vida/amor/temporalidade, e, de acordo com a estudiosa, esse processo é direcionado por recalques e conflitos, desagregando o indivíduo e provocando a construção de sua identidade.

No ensaio “Literatura Pós-64”, Flora Sussekind (1985) exhibe a trajetória de autores que produziram obras no período da Ditadura Militar, relatando em seus textos o contexto sociopolítico da época. Para a pesquisadora, Caio Fernando Abreu faz parte do grupo de escritores que elaboraram mais cuidadosamente seus textos, dando um valor literário maior para as cenas de tortura e violência, em contraponto a autores que preferiram se deter em descrições e relatos de experiência do período. Essas cenas ganharam espaço no campo literário dos anos 1970. Nesta perspectiva, Sussekind (1985), estuda o conto “Garopaba mon amour”, do livro *Pedras de Calcutá* (1977). O texto conta a estória de um homem que foi vítima de tortura e que enquanto caminha na praia em direção ao mar, sua memória resgata momentos de uma festa, da vida em uma comunidade alternativa e, principalmente, sequências das sessões de tortura por ele sofrida nas mãos de agentes da repressão.

Outra temática recorrente no texto e explicitada por Sussekind (1985) é a perseguição, praticada através da máquina opressora da Ditadura Militar. Dessa forma, a pesquisadora assinala a qualidade literária do texto de Caio na abordagem do contexto sociopolítico, em que se misturam a magia do fantástico e a odiosidade da realidade. Assim, a produção cria algo incomum e belo, que interage com a poética, isso porque não está registrando os fatos acontecidos em si, mas está fazendo literatura. Por isso, Sussekind (1985) destaca que a produção de Caio é distinta no que tange aos autores que trabalharam com esse tema, tendo em vista que ele valoriza o literário, a estruturação formal e o trabalho de experimentação da linguagem.

José Castello (1995), no artigo “Caio Fernando Abreu vive um surto de criação”, afirma que a temática central de *Os dragões não conhecem o paraíso*

parece ser a solidão que arrasa o homem morador de grandes cidades e também a tentativa inútil e fracassada de superar o seu vazio existencial. De acordo com o pesquisador, os personagens da narrativa não aguentam as incoerências da vida contemporânea e, na busca frustrada por fugir desse meio, acabam virando estereótipos de sujeitos em constante estado de crise existencial. Dessa forma, os textos são dominados pela desilusão, que é uma marca desses indivíduos ficcionais que observam o mundo com desencanto, impossibilitados de viverem com gozo seus desejos e pretensões.

Marcelo Secron Bessa (1997), em *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*, propõe uma análise de algumas obras de Caio, a partir do crescimento de um discurso sobre a AIDS. Após apresentar a relação da enfermidade com outras epidemias e contextualizar a Aids no Brasil, partindo de configurações sociais e relacionadas à cultura sexual brasileira, Bessa (1997) analisa narrativas de Caio, buscando constituir uma teia discursiva e compreender se os textos literários representam a Aids ao longo de sua construção.

Na dissertação de Bruno Sousa Leal (2002), o pesquisador faz um apanhado de toda a produção contística de Caio, averiguando como é construída a identidade das personagens na obra e propondo uma reflexão baseada no estabelecimento de relações entre a narrativa literária do escritor e o contexto histórico representado nos contos. O estudioso pondera, nessa reflexão, o período de publicação dos textos e da sua recepção pela crítica e leitores, além de fazer uma sinopse de alguns temas presentes nas obras de Caio, como o homoerotismo, a sexualidade, a identidade e o estranhamento.

Já Fernando Mendes (2005) promove um trabalho comparativo entre as narrativas de Caio e Clarice Lispector. Como *corpus* escolhido, o estudioso selecionou produção voltada para o público infantil. Anteriormente Mendes (2000) já havia analisado, na obra de Caio, intertextualidade e música popular, temática também abordada na dissertação “Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu” (2000), por Isabela Marcatti.

Luana Teixeira Porto (2005), sob um viés de crítica social, elege *Morangos mofados* (1982) como *corpus* de análise e investiga como as estruturas sociais influenciam os conflitos individuais das personagens. Além disso, questões como a fragmentação da linguagem literária, que é modificada para melhor representar a fragmentação dos personagens e a melancolia como um traço constitutivo dos

personagens de Caio, são apontados na dissertação da pesquisadora como elementos que singularizam contos da antologia de 1982.

Ellen Dias (2006), na dissertação “Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu”, investiga as diferentes situações dramáticas recorrentes na produção do escritor, partindo do estabelecimento de três grandes categorias presentes na obra de Abreu, que são a perda, a expectativa e o encontro.

Franco Júnior aborda, em seus estudos críticos, a morte como uma temática relacionada à intolerância. Os artigos “Intolerância tropical: homossexualismo e violência em ‘Terça-feira gorda’, de Caio Fernando Abreu” (2000) e “Autoritarismo, violência e diferença em ‘Garopaba, mon amour’, de Caio Fernando Abreu” (2005), construídos pelo estudioso, são exemplos da articulação entre literatura, autoritarismo e crítica social. Além disso, o que insurge em suas pesquisas é um retrato das estruturas sociais brasileiras, geralmente pautadas pela hipocrisia e pela falta de diálogo com o sujeito à margem dos padrões heteronormativos.

Danilo Machado, em “O amor como falta em Caio Fernando Abreu” (2006), utiliza como temática o amor, procurando analisar as relações entre a insuficiência do objeto amoroso e como esta ausência motiva as ações e o posicionamento dos sujeitos ficcionais. Para tanto, utiliza alguns contos do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), destacando as relações de perda sofridas pelos personagens. Jesus (2010) atenta para o fato de que Machado aborda ideias como a tentativa de apagar o vivido através da escrita, com o objetivo de restaurar a antiga felicidade e o reconhecimento da irreversibilidade dessa tentativa. Porém, em seus estudos sobre “O destino desfolhou” e de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, o estudioso não dá a atenção merecida para a relação existente entre a perda amorosa, a morte do objeto amoroso e a maneira como esta morte gera o esvaziamento identitário dos personagens.

A dissertação de Mireile Pacheco França Costa (2008), intitulada “Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu – O viés homoerótico na tangência conto/romance”, apresenta uma análise de contos *Morangos mofados*, considerando-o um “quase romance”. O objetivo do estudo foi de evidenciar a continuidade dessas narrativas diante da aparente fragmentação formal, por meio de elementos da narrativa: sujeito, tempo e espaço.

Mariana de Moura Coelho (2010) promove, em seu trabalho de mestrado “Sexualidades em questionamento: uma abordagem *queer* sobre Caio Fernando Abreu”, uma análise de como a literatura do escritor discute a questão do homoerotismo e das identidades definidas a partir da hetero e homossexualidade. O recorte analítico do trabalho foi formado pela novela “Pela noite”, publicada em *Triângulo das águas* e pelo romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, analisados à luz da teoria *queer*.¹⁰

Em “As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu”, André Luiz Gomes de Jesus (2010) investiga as representações da morte e do morrer na obra de Caio, através da análise de um conjunto de cinco contos e, também do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, narrativa que abarca a consciência da morte, provocando uma reflexão sobre a valorização da vida. Além disso, o pesquisador analisou os modos de construção das representações da morte: a memória, o testemunho, o aprisionamento nas lembranças traumáticas e a consciência da transitoriedade e conseqüente arruinamento dos objetos e pessoas.

Em 2011, Clóvis Meireles Nóbrega Júnior, em “Melancolia e solidão em contos de Caio Fernando Abreu”, buscou evidenciar aspectos como solidão, desencanto, descrença e falta de fé, traços recorrentes nos personagens apresentados nas narrativas do escritor, de modo a demonstrar as estratégias utilizadas pelo escritor para a criação dos personagens. Além disso, o estudioso retomou escritores como Osman Lins, Genette e Friedman, para evidenciar elementos que criam nas narrativas a atmosfera de solidão e melancolia.

Com este mapeamento, podemos conceber que os textos de Abreu pautam-se, principalmente, pelas relações vigentes na sociedade, tendo em vista que o escritor sempre carregou-se de reflexões sobre o ser humano e a realidade em que os indivíduos viviam. Assim, sua narrativa pode ser compreendida como a representação de experiências sociais, em um país que passa por transformações sociais, culturais e políticas. Em seus textos, Caio utiliza linguagem simples, mas completamente carregada de elementos culturais, que são repassados aos leitores através de elementos textuais – como a poeticidade das palavras, metáforas,

¹⁰ É importante ressaltamos que, nossos trabalhos sobre a narrativa de Caio Fernando Abreu, apesar de serem analisados à luz da teoria *queer*, diferem-se no foco, já que Coelho (2010) pesquisa a identidade dos personagens ex-cêntricos, enquanto esta dissertação busca analisar a representação de vozes homossexuais na literatura e os recursos estéticos e formais utilizados na produção dos textos.

intertextualidades com outras áreas do conhecimento –, imbuídos de sensibilidade frente à realidade. Muitos desses textos reúnem reflexões sobre as crises existenciais dos jovens da década de 1970, época em que o país vivenciava uma Ditadura Militar. Para registrar literariamente essa temática, o escritor utilizava-se de uma linguagem que, segundo Rezende e Tartágua (2010), “se desenvolveu acima dos convencionalismos de qualquer ordem, evidenciando uma marca própria, justamente com uma linguagem fora dos padrões tradicionais vigentes” (p. 32).

Um mapeamento de dissertações e teses sobre a produção literária de Caio Fernando Abreu, permitiu-nos constatar a escassez de estudos voltados para análise formal das narrativas do escritor. Como podemos perceber, os estudos apontados na fortuna crítica da produção literária de Caio Fernando Abreu estimam o enfoque temático e de certa forma minimizam as análises “formais” das narrativas. De acordo com Costa (2008), muitos pesquisadores abordam de maneira generalista o aspecto formal dos textos do autor, ao tratar a experimentação da linguagem como um diferencial da obra do escritor. Sobre isso, a pesquisadora diz: “Não são frequentes análises ‘finas’ dos textos, em seus aspectos estruturais, formais e mesmo linguísticos, porém as poucas análises que abordam tal aspecto o fazem consoante outros recortes e enfoques de análises”. (COSTA, 2008, p. 25)

Da produção literária de Abreu, ao analisar o discurso crítico sobre a obra do autor, notamos que, na abordagem sobre os estudos críticos, o romance *Onde andaré Dulce Veiga* (1990) tem recebido pouca atenção como objeto de pesquisa e, ainda, há uma articulação entre essa obra e a teoria *queer*, base teórica deste estudo. E é justamente a partir da constatação dessa ausência crítica que nos debruçamos para realizar uma investigação sobre o romance, procurando descobrir como a perspectiva *queer* aparece na narrativa do escritor, tratando especialmente de desvendar a voz homossexual representada no romance.

2.2 A perspectiva *queer* nos textos de Caio Fernando Abreu

Caio Fernando Abreu é um dos maiores expoentes da literatura de temática homoerótica no Brasil, tendo em vista a sua produção literária das décadas de 1970 a 1990, que proporcionaram material para os estudos *gays* e *lésbicos* e da teoria *queer* no país.

Dentre as principais propostas da obra de Caio Fernando Abreu, está a representação do sujeito homoerótico na sociedade brasileira. Esta ocorrência temática na obra de vários escritores (não só na de Caio o homoerotismo é abordado e problematizado) proporcionou a propagação dos estudos críticos sobre a temática homoerótica, principalmente nas últimas décadas do séc. XX, influenciados pelas correntes do pós-estruturalismo, especialmente o feminismo.

No Brasil, tais estudos começaram a surgir esparsamente nos anos 1990. De acordo com Ferreira Júnior e Bora (2010), apesar de a temática ter sido recorrente na literatura brasileira, não era discutida do ponto de vista crítico. Essa mudança de perspectiva analítica foi ampliada com o advento de críticos que têm se dedicado aos estudos sobre questões relacionadas ao homoerotismo na literatura, o que possibilita uma maior visibilidade a autores e obras que eram marginalizadas. Sobre isso, Eagleton postula:

Surgiu uma nova geração de estudantes e teóricos da literatura, fascinada pela sexualidade mas entediada diante da questão de classe social, entusiasmada com a cultura popular mas ignorante da história do trabalho, cativada pela alteridade exótica mas apenas vagamente familiarizada com o funcionamento do imperialismo. Enquanto a década de 1980 se arrastava, Michael Foucault rapidamente substituiu Karl Marx como decano da teoria política. (2001, p. 308)

No que tange à produção literária de Caio, os críticos têm realizado estudos que privilegiam algumas narrativas do escritor, não possibilitando um debate mais amplo sobre a temática homoerótica como um fio condutor imprescindível para as suas produções. Para entendermos como se deu a construção dessa temática na obra do escritor, é imprescindível retomarmos sua produção, com o intuito de constatar a presença de personagens homossexuais nas narrativas literárias do escritor. Dessa maneira, buscamos fazer uma leitura *queer*¹¹ de alguns textos.

A temática homoerótica aparece em *Inventário do irremediável* (1970), em contos como “Madrugada” e “Inventário do Ir-remediável”, de forma delicada e usualmente relacionada a um processo de consciência de si. Para Ferreira Júnior e Bora (2010), tal aspecto é proveniente da influência de Clarice Lispector sobre a primeira fase produtiva do autor, que também se aplica ao romance de estreia, *Limite branco*, e aos contos de *O ovo apunhalado*.

¹¹ Neste estudo, entendemos leitura *queer* como a apropriação da Teoria *Queer* para explicar a temática homossexual na literatura.

Em um período de relativa abertura política, *Pedras de Calcutá* é publicado em 1977. As narrativas da obra são imbuídas de apelo crítico de denúncia social, relacionada a uma crítica ao regime militar. O conto “Garopaba mon amour”, porém, explicita em seu texto a homossexualidade, por meio do embate entre o sujeito homoerótico e o mundo de orientação sexista e machista, que caracteriza de forma predominante o suposto “universo militar”.

Nessa narrativa, o exército como instituição aparece como “guardião” de uma ideologia conservadora e patriarcal, mantendo claramente os padrões de certas instituições homofóbicas. A narrativa adquire distintas posições ocupadas por diferentes sujeitos na narrativa, tais como o subversivo e a autoridade militar. A suposta normatividade social é contradita no conto por meio da textualidade da linguagem produzida por um sujeito que não aceita a construção externa de sua subjetividade pelo ato da fala, sobretudo, por termos determinados socialmente como no fragmento a seguir:

Pouca-vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca-vergonha é a falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a esse emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você se descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas. Se me entregar direitinho o serviço, você está livre agora mesmo. Entregar o quê? Entregar quem? Os nomes, quero os nomes. Confessa. O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos para avivar a memória? (ABREU, 1996, p. 94)

Já em *Morangos Mofados* (1982), a temática homoerótica aparece junto com a incidência teórica do discurso feminista que se expandiu no Brasil dos anos 1980, com o objetivo de dar espaço à representação de sujeitos marginalizados, através da literatura, em um contexto em que o conservadorismo da sociedade ainda perdura. Nesta perspectiva, o escritor buscou representar uma sexualidade como diferença. Os contos de *Morangos Mofados*, além de representarem um marco importante na carreira do literato, marcam também a literatura brasileira, tendo em vista o caráter testemunhal e estético apresentado nos textos.

O conto “Os sobreviventes”, por exemplo, dá ênfase à linguagem erótica, o que promove a ampliação do conceito de subjetividade homoerótica. A narrativa conta a história de um casal - formado por um homem e uma mulher - a partir de um

diálogo em que ambos discutem o fim de seu relacionamento. Embora sejam profissionais de sucesso e pertencentes à chamada classe média burguesa, eles sentem-se derrotados pela vida, com um sentimento agudo de terem falhado inexoravelmente em seus projetos de felicidade:

[..] um dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntico onde neste exato momento vossa reverendíssima assenta sua preciosa bunda e essa exótica mesinha-de-centro em junco indiano que apóia nossos fatigados pés descalços ao fim de mais outra semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas [..] neste apartamento que pago com o suor do po-ten-ci-al criativo da bunda que dou oito horas diárias para aquela multinacional fodida. (ABREU, 2005, p. 25-28)

A confusão psicológica dos personagens é revelada através da falta de pontuação, que impossibilita, em alguns momentos, definir qual personagem está falando, já que o conto é narrado em primeira pessoa e os personagens estão em uma conversa que se acentua para discussão. Dessa forma, os pensamentos e as falas são sobrepostas umas pelas outras, fazendo com que as falas se confundam.

No conto, os personagens atestam sua homossexualidade, porém, preferiram formar um casal heterossexual, negando sua identidade *queer*, para não ter que suportar repressão de uma sociedade normativa, como segue no fragmento:

Não que fosse amor de menos, você dizia depois, ao contrário, era amor demais, você acreditava mesmo nisso? Naquele bar infecto onde costumávamos afogar nossas impotências em baldes de lirismo juvenil, imbecil, e eu disse não, o que acontece é que como bons-intelectuais-pequeno-burgueses o teu negócio é homem e o meu é mulher, podíamos até formar um casal incrível, tipo aquela amante de Virginia Woolf, como era mesmo? (ABREU, 2005, p. 26)

Além da voz de uma geração que sofreu com a Ditadura Militar, o conto na voz do personagem, que não conseguimos distinguir se é o feminino ou masculino, representa a questão da homossexualidade, a preocupação com a vida, com o que fazer dela vida sem o outro companheiro. Assim, podemos conceber que no conto ocorre uma perda de identidade, já que ela vai se desmembrando em fragmentos de *flashes*, ou seja, trocas rápidas de falas, intercalação de falas durante os diálogos, que o leitor não consegue identificar qual é o interlocutor. Isso acontece porque a sociedade exige a relação por meio de um modelo de casal pré-estabelecido – homem e mulher –, que acaba perdendo também sua individualidade homoerótica.

No que tange ao *queer*, a obra *Morangos Mofados* consolida-se por meio dos contos “Terça-feira gorda”, “Aqueles dois” e “Sargento Garcia”. As narrativas abordam a experiência do sujeito homossexual nos âmbitos público e privado. O conto “Sargento Garcia” retrata a iniciação sexual de Hermes, a partir da sua entrevista de dispensa do exército. Na ocasião, o garoto conhece o sargento Garcia, responsável pela seleção dos rapazes que servirão ou não ao exército. Conforme a descrição de Hermes, a figura do Sargento é de homem forte, rústico, com bigode que cobre os lábios molhados, com olhar frio de cobra, postura de superioridade e, reforçando essa imagem, sua voz firme e o rebenque estalando vez e outra. Distraído, Hermes é chamado pelo sargento, que o humilha e destrata durante sua avaliação, até responder que pretendia estudar filosofia. Com isso, Hermes é dispensado do serviço militar. Fora do quartel, o sargento oferece uma carona ao garoto e lança a ele uma proposta:

_Escuta, tu não tá a fim de dar uma chegada comigo num lugar aí?
 _Que lugar? _ Temi que a voz desafinasse. Mas saiu firme.
 Aranha lenta, a mão subiu mais, deslizou pela parte interna da coxa. E apertou quente.
 [...]A mão quente subiu mais, afastou a camisa, um dedo entrou no meu umbigo, apertou, juntou-se aos outros, aranha peluda, tornou a baixar, caminhando entre as minhas pernas.
 [...] Pegou minha mão. Conduziu-a até o meio das pernas dele. Meus dedos se abriram um pouco. Duro, tenso, rijo. (ABREU, 2005, p.88-89)

Hermes aceita, sentindo que sua iniciação sexual está prestes a se realizar, e acompanha Garcia, que o leva até a casa de Isadora, um local que não é nomeado, mas que parece ser espaço homoerótico. Ao chegarem ao quarto, o Sargento Garcia começa a explorá-lo em cada canto, desejando penetrá-lo. Já o garoto não se sentia à vontade no ambiente decadente, que cheirava mal. A penetração foi forçada como “Punhal em brasa, farpa, lança afiada” (ABREU, 2005, p.92), o que pode ser associado à violência exercida a homossexuais, no que tange à experiência sexual.

Aos sair do local, Hermes se vê livre da repressão social e da necessidade de se enquadrar socialmente, representada pela imagem do sargento. A partir desse momento, o garoto passa a ser um sujeito marginalizado por opção própria, decidindo começar a fumar, fazer o que tem vontade, embora essa escolha o prenda ao *queer*, mas, em contraponto, liberta-o da limitação social.

No conto, podemos perceber que, mesmo fora do seu posto de Sargento, Garcia exerce autoridade ao impor que o garoto tire suas roupas e siga os procedimentos que devam ser realizados. Hermes, na condição que se encontrava, é humilhado e abusado sexualmente pelo sargento. Garcia, apesar de estar praticando um ato sexual com outro homem, ação condenada pela sociedade patriarcal e heteronormativa da qual faz parte, continua na sua posição de macho dominante. Ou seja, “dentro de quatro paredes” existe uma permissividade, uma maior liberdade sexual, que não precisa respeitar normas e posturas sociais, fazendo o que bem entende, de modo a experimentar diferentes sensações e possibilidades. É isso que acontece no conto “Sargento Garcia”.

Apesar da humilhação pela qual passa, Hermes fica satisfeito pela experiência sexual que vivenciara, o que lhe possibilita ver o mundo de maneira diferente, e isso faz com que ele transgrida também em outros pontos, começa fumar escondido e a se prostituir, por exemplo. Da mesma forma, o Sargento Garcia, que deveria representar a virilidade masculina, demonstra uma tendência a relações homossexuais, isso, porém, não o define como *gay*. Como explica Foster (2000, p. 54), “[n]o hay homosexuales, sino tan solo actos homosexuales: esta se há convertido en consigna raigal de lo *queer*”. O estudioso diz que não é a relação homossexual que define a orientação sexual de um sujeito, e complementa dizendo que o indivíduo pode ser homossexual e agir como heterossexual, e vice e versa: “[h]ay formaciones sociales en las que se es homossexual y entonces se tiene determinada conducta, y hay sociedades em las que, por que se tiene determinada conducta, y por ele, se es homosexual” (FOSTER, 2000, p. 54).

É importante ressaltarmos as ideias de Louro (2004), para complementar nossa interpretação no que tange à teoria *queer* no conto. A estudiosa afirma que “há aqueles e aquelas que se desviam das regras e da direção planejada. Deixam de se conformar ao ‘sistema de uma homossexualidade compulsória e naturalizada’ [...] Descaminham-se, desgarram-se, inventam alternativas” (LOURO, 2004, p. 17).

Desse modo, compreendemos que Hermes, após a experiência homossexual, deixa da vida regrada e disciplinada para se encontrar com um desvio de regras que lhe mostra novas alternativas de prazer. Essas alternativas, porém, não se enquadram ao que é proposto pela sociedade normativa em que ele vive, mas acentuam a perspectiva de haver outras formas de prazer vistas pelos estudiosos da teoria *queer*, como Foster (2000), como legítimas.

Em “Aqueles Dois”, Caio Fernando Abreu apresenta a história dos personagens principais, Raul e Saul, que sofrem preconceito dos colegas de trabalho. Os fatos são narrados desde quando os rapazes entraram na empresa, sem se conhecerem e, aos poucos, os dois foram se aproximando. Inicialmente o contato de ambos era apenas de simples cumprimentos, sempre observados pelos colegas de repartição. A relação começa a se estreitar em virtude de assuntos, interesses e gostos parecidos, o que os leva a frequentarem um a casa do outro e passarem os festejos natalinos e de final de ano juntos.

A exclusão de ambos se dá em virtude da heteronormatividade imposta pela sociedade, embora não se confirme a relação homoafetiva entre os indivíduos na narrativa. Os personagens Raul e Saul não apresentam atitudes típicas de comportamentos homossexuais nem explicitam a relação. Desse modo, a imagem construída de tais personagens é diferenciada de outros personagens homossexuais, aparecendo como solitários, vindos de outras regiões.

Os dois colegas de trabalho passaram a compartilhar uma rotina, na qual dividiam gostos pessoais, ajudando-se a compreender seus mundos. Quanto mais o tempo passava, mais um precisava do outro. Eles se sentiam diferentes dos demais, mas descobriram um ao outro:

Foram apresentados no primeiro dia de trabalho de cada um. Disseram prazer, Raul, prazer, Saul, depois como é mesmo o seu nome? Sorrindo divertidos da coincidência. Mas discretos, porque eram novos na firma e a gente, afinal, nunca sabe onde está pisando. Tentaram afastar-se quase imediatamente, deliberando limitarem-se a um cotidiano oi, tudo bem ou, no máximo, às sextas, um cordial bom fim de semana, então. Mas desde o princípio alguma coisa - fados, astros, sinas, quem saberá? Conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois. (ABREU, 2005, p. 440)

Podemos observar que, no momento em que se conheceram, também se “reconheceram”. Preocuparam-se, porém, em manter a discrição, em virtude do olhar da comunidade que os rodeava, já que não sabiam onde estavam pisando. O narrador já confunde o leitor, sem afirmar a ligação amorosa entre Raul e Saul, mas sem refutá-la, de modo a imprimir ambiguidades ao texto.

Os personagens se aproximam por meio do gosto comum sobre cinema. A partir daí, surge uma intimidade que, somente após seis meses, proporcionará aos indivíduos encontros sozinhos em outro ambiente, que não a firma. Troca de presentes, diálogos sobre música e cinema marcam a relação entre os amigos. O

envolvimento de Raul e Saul possui uma distância física, que é rompida pela morte da mãe de Raul. Até então, a relação ainda era norteadada pela questão normativa, em que seria anormal dois homens manterem proximidade física e abraçarem-se para desabafar.

Ambos vivem na fronteira do seu desejo já quando se conhecem, um quer o outro, mas não assume ou demonstra, mesmo percebendo que qualquer ação seria recíproca. Mesmo sem o narrador deixar claro qual é o envolvimento dos personagens – se realmente eles mantêm uma relação afetiva ou somente amizade—, a violência moral atingirá os dois homens.

Os amigos planejavam tirar as férias do trabalho juntos, até que foram demitidos, em virtude de bilhetes anônimos que eram enviados ao chefe de departamento, chamando a relação deles de anormal, um comportamento doentio e que poderia prejudicar a reputação da firma. Raul e Saul esvaziam suas mesas sem se olharem e abandonam o local juntos, com a dignidade de quem não deve.

Nesse conto, apesar de não ser explicitada a relação homossexual entre os rapazes, entendemos que para a sociedade, representada pelos colegas de repartição, a relação entre eles ganha *status* de transgressão como se estivessem se opondo às normas sociais da sociedade patriarcal. Esse fator vai ao encontro dos pressupostos de Chauí (1991), já comentados anteriormente, no que tange à moralização do sexo na sociedade brasileira, estabelecido e mantido pela família e pelo trabalho, configurando uma ligação entre controle estatal e controle sexual, de modo a conservar a dominação social na medida em que os colegas de Raul e Saul mostram-se como representantes do Estado na “moralização” do sexo.

Dessa forma, podemos observar que a perspectiva homoerótica é recorrente na produção de Caio Fernando Abreu, embora as narrativas não abordem a homossexualidade como uma problemática ou uma questão a ser defendida. O que ocorre, na verdade, é a narração da sexualidade dos personagens e como o desdobramento de tal sexualidade interfere na caracterização delas próprias, como descobertas e desencontros sexuais, amorosos, afetivos ou sensuais entre humanos, sejam eles homens ou mulheres.

Nessa perspectiva, buscamos, na seção a seguir, estudar a representação da voz de minorias sexuais em narrativas literárias brasileiras contemporâneas, dos séculos XX e XXI para refletir sobre as relações entre literatura e sociedade no Brasil e observar como os recursos estéticos interferem na produção literária do

autor. Para tanto, selecionamos como recorte literário o romance *Onde andará Dulce Veiga* – um romance B, que aborda a história de um jornalista que, para encontrar-se em si mesmo, precisa localizar uma cantora sumida há 20 anos.

2.3. *Onde andará Dulce Veiga*: a voz homossexual dissimulada

2.3.1 Uma apresentação do romance

No intuito de ilustrar os conceitos apresentados anteriormente, no presente subcapítulo, analisamos o romance *Onde andará Dulce Veiga? – um romance B*. Em um primeiro momento, serão identificados personagens com características *queer*, de modo a evidenciar as particularidades propostas por tal perspectiva teórica, levando em consideração seu propósito de desconstrução de estereótipos sexuais, sociais e morais.

Onde andará Dulce Veiga? – Um romance B foi publicado originalmente no ano de 1990. Essa obra é a segunda incursão do autor pelo gênero romance. Tendo como coadjuvantes os universos da redação jornalística e da música popular dos anos 1980, este romance é composto por procedimentos estéticos e estilísticos, como a abordagem de gêneros massivos, como a música e o cinema, que conferem ao romance uma multiplicidade. Tal multiplicidade pode ser observada pelo exagero estético de certos objetos artísticos, como a menção a músicas, poesias, artistas.

A obra apresenta um jornalista depressivo, decadente e desempregado, de quase quarenta anos, que consegue um “trabalhinho de repórter no *Diário da Cidade*, talvez o pior jornal do mundo” (ABREU, 1990, p. 12) e que também é o narrador do romance. A história começa a uma semana de fevereiro, em um apartamento localizado na Rua Augusta, próximo à praça Roosevelt, em São Paulo. O apartamento foi deixado por uma mulher, Lídia, que largou a cidade para morar no interior de Minas Gerais. A narrativa não deixa claro se ela era apenas uma amiga ou a ex-mulher.

O jornalista inicia seu relato deixando clara a sua impassibilidade diante da vida, embora tenha acabado de conseguir um emprego em um jornal pequeno da cidade de São Paulo, que lhe ajudará nas despesas, já que andava sem dinheiro. A

apatia do jovem é desvelada no decorrer da narrativa: é a perda de Pedro, um homem que apareceu e desapareceu inesperadamente da sua vida, logo após a sua separação da ex-mulher, Lídia, o que deixou o homem sem rumo na vida e sem prazer e gosto por ela. Tal constatação pode ser exemplificada no comentário de Saul a respeito da conquista de uma vaga no jornal:

Acontecera um milagre. Um milagre à toa, mas básico para quem, como eu, não tinha pais ricos, dinheiro aplicado, imóveis nem herança e apenas tentava viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora, além da janela ainda fechada do apartamento. (ABREU, 1990, p. 11).

A homossexualidade, considerada característica dos textos literários de Caio Fernando Abreu, aparece em toda a obra, porém de maneira velada, sem muita explicitação exacerbada, como acontece em contos produzidos pelo mesmo autor¹². É importante dar destaque para a AIDS, que aterroriza não só o protagonista, mas também Márcia, a roqueira das Vaginas Dentatas e filha de Dulce Veiga. A garota não tem coragem de procurar ajuda médica após identificar caroços sintomáticos da doença em seu pescoço e outras partes do corpo. A enfermidade apavora ambos, já que os personagens não sabem se são soropositivos ou não:

Sua voz ficou tão baixa que quase não ouvi quando disse:

– Mas não sei se vai dar tempo.

– Claro que sim, por que não?

– Você não está entendendo. Eu menti outras coisas, também.

Como se falasse à criança antiga, no apartamento da São João, perguntei:

– E o que foi que você mentiu, Márcia?

Não respondeu. Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre sua pele. Por baixo dela, por trás das riscas de tinta, gotas de suor e água, como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia pequenos caroços. Senti minha mão tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios.

Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas.

– Em outros lugares também – ela disse.

– Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste. (ABREU, 1990, p. 189)

Outra temática recorrente na narrativa é a ditadura, que pode ser relacionada ao período em que o romance fora escrito (1985 – 1990), tendo em vista que o

¹² Contos como “Sargento Garcia” e “Terça-feira gorda”, já citados neste trabalho, são exemplos de contos que apresentam a homossexualidade com descrições de atos sexuais.

sumiço de Dulce Veiga remete aos leitores um período em que as pessoas desapareciam por questões políticas. Violência urbana, drogas e o movimento “Diretas já” também são abordados ao longo da narrativa, o que pode indicar que o escritor estava atento também às questões de ordem social, de modo a incorporar em seu texto, elementos dessa ordem.

Essa ideia remonta à proposta de Candido (1972), em *A literatura e a formação do homem*, sobre a função social do texto, que se refere à identificação do leitor e de seu universo representado na obra artística. Assim, quando o leitor consegue relacionar a leitura às suas experiências pessoais, maior será a função social da obra, isso porque as interpretações devem encontrar apoio em elementos do texto.

Dessa forma, podemos entender a função social do texto literário, ao trazer para si elementos representativos da ordem social. Assim concebemos, conforme postula Candido (1972), que a literatura tem o poder de atuar na formação do indivíduo: “a Literatura não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (1972, p. 806)

Tendo em vista que a obra de Caio Fernando Abreu é cheia de significações e que elementos de ordem social estão presentes em *Onde andaré Dulce Veiga*, podemos pensar na literatura do escritor como um instrumento educativo no que tange a problemáticas apresentadas na obra, já que evidencia em seu texto realidades que a sociedade normativa não costuma revelar. Sobre isso, Candido postula:

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial. [...] . Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica, [...], ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela. [...]. Dado que a literatura ensina na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente aquilo que as convenções desejariam banir. [...] . É um dos meios por que o jovem entra em contato com realidades que se tenciona escamotear-lhe. (CANDIDO, 1972, p. 805)

Nesse sentido, podemos identificar o poder da literatura sobre a formação do indivíduo socialmente, tendo em vista que é possível ao leitor reconhecer a sua realidade que foi transposta para a ficção literária. Tal reconhecimento pode causar

uma relação do leitor com o mundo dos personagens retratados, proporcionando a ele incorporar a realidade representada na obra às suas experiências pessoais.

Para promover essa aproximação entre leitor e obra, Abreu usa recursos como a ordem cronológica, utilizando os dias da semana para nominar cada capítulo, aparecem no texto vários *flashbacks*, como ferramentas para o narrador-personagem lembrar fatos do passado, vividos com Pedro e com Dulce Veiga.

A confusão mental do narrador-personagem, que está completamente descrente, perdido e confuso na vida, transparece em sua insegurança em lidar com a sua homo/heterossexualidade, não sabe se ele gosta de homem ou de mulher, embora tenha ficado mais fragilizado com o abandono de Pedro, do que de Lídia. Além disso, a busca do narrador por Dulce se confunde com a busca por si mesmo e isso reflete no seu estado psicológico, tendo em vista algumas passagens em que o jornalista começa a enxergar alucinadamente Dulce Veiga, como podemos observar no fragmento que segue:

De repente eu a vi outra vez, do outro lado da rua.
 Foi muito rápido. Dulce Veiga estava parada na porta da igreja, com um vestido leve, de verão. Ao me ver, ela estendeu o braço para cima, em direção ao céu, como sempre fazia, depois baixou-o e desapareceu dentro da igreja. Desviei do anjo louro erguendo o peixe de prata no meio do chafariz, mas a boca do peixe estava completamente seca, não saía nenhum jato d'água dela para encher o tanque redondo entupido de copos de plástico, pedaços de jornal, camisinhas usadas, pontas de cigarro, um querubim no meio do lixo.
 Eu deveria ter voltado, para telefonar ou descer a ladeira até encontrar um táxi, cruzar a cidade o mais rápido que pudesse, enfrentar Rafic, a fera muçulmana disposta a fazer quibe cru dos meus colhões. Mas irracional, irresponsável, atravessei a rua atrás dela.
 Uma moto freou, o gravador caiu no chão. Um cara de cabeça raspada gritou:
 – Quer morrer, veado?
 Peguei o gravador todo arrebitado, a fita escapava de dentro. Se fosse uma máquina fotográfica, o filme estaria velado, e para sempre perdidas as comoventes confissões de Márcia F. Na praça, todos olhavam. Continuei andando, sem olhar para trás. Da janela do sobrado, Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas deviam estar assistindo a tudo. Enquanto eu subia os degraus da igreja, o cara ainda gritou:
 – Ai-ai querida, vai ver que ela é filha de Maria. Não voltei, as orelhas em fogo.
 Covarde, gemi para mim mesmo, fracote. Entrei na igreja, parecia vazia, nenhuma outra porta aberta a não ser aquela por onde eu entrara. E Dulce Veiga não estava lá. A única pessoa dentro da igreja, ajoelhada ao lado do altar principal, era Patrícia. Olhos fechados, ela rezava aos pés da imagem de um santo negro, colocado sobre uma urna de vidro. Toquei seu ombro, ela olhou para cima:
 – Onde está Dulce Veiga?
 – Não sei – ela disse –, não sou detetive.
 – Eu a vi entrar na igreja.

- Você está louco, estou aqui há meia hora, não entrou ninguém. - Patrícia apontou para a imagem do santo, levou o indicador à boca, pedindo silêncio, e sussurrou:
- Faz um pedido. Faz que ele atende. (ABREU, 1990, p. 110-111)

Ao encontrar, finalmente, a cantora, o jornalista vê um lado egoísta: Dulce Veiga abandonara a filha pequena, o marido, os amigos e a carreira em ascensão para encontrar a si mesma. E isso não a faz se importar com a ausência e o sofrimento que causa na filha Márcia, nos fãs, e em Saul, que passa a ser seu amante, já que está feliz em um lugar distante, o que lhe é suficiente. Para Coelho (2010, p. 80), a busca do narrador “não se dá simplesmente pela cantora, mas por uma redenção, por si mesmo, por sua sexualidade, por sua saúde tanto física quanto mental e até espiritual”.

O romance destoa do restante da produção de Abreu, já que possui uma linguagem cinematográfica e carrega essencialmente uma narrativa policial. Tal enredo policial torna-se complexo através da narração do narrador-protagonista, tendo em vista seu estado deprimente, que acompanha as narrações das lembranças da primeira vez que viu Dulce Veiga, antes do sumiço da cantora e quando estava iniciando a carreira no jornalismo: a diva fora sua primeira entrevistada. O romance – considerado por Hohlfeldt (1996), como um romance curioso, já que quebra a tradição dos textos anteriores do autor –, representa uma literatura que discute a vida moderna e suscita uma leitura da realidade urbana.

Enviado pelo editor-chefe da redação, Castilhos, para entrevistar uma banda de rock chamada Vaginas Dentatas, o narrador-protagonista relembra de Dulce Veiga ao escutar sua música na voz de Márcia Felácio, vocalista das Vaginas Dentatas e filha da cantora. Após escrever um artigo muito bem aceito pelos leitores, o jornalista é escalado pelo dono do jornal para encontrar Dulce. Essa procura pela artista acontece em São Paulo, local onde se passa a narrativa e caracterizada pelo narrador-personagem como um local sujo, desordenado, mas diversificado, onde é possível encontrar, no caminho do ponto de táxi:

[...] dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consigo contar” (ABREU, 1990, p.21).

Esse ambiente diversificado é o espaço em que várias minorias sociais circulam, inclusive as minorias sexuais, que são o objeto deste estudo, tendo em vista que a literatura tem como uma de suas funções a representação do real. Dessa forma, buscamos o conceito de Candido (1972) sobre literatura:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1972, p. 53).

Dessa forma, calcados neste pensamento de Candido e considerando a dimensão social que o texto possui, procuramos evidenciar o viés social existente na literatura, por meio da representação da homossexualidade. Por suposto, analisaremos a figura do narrador-protagonista e dos personagens de *Onde andará Dulce Veiga – um romance B*, à luz da teoria *queer* abordada anteriormente.

2.3.2 A caracterização de personagens *queer*

Na narrativa de *Onde andará Dulce Veiga? – um romance B*, inúmeros são os aspectos construtivos que contribuem para uma leitura do texto à luz da teoria *queer*. No que tange à caracterização de personagens *queer*, procuramos identificar no romance quais os personagens que apresentam tendência à homossexualidade no decorrer da narrativa.

No texto literário de Caio, analisado por nós neste trabalho, encontramos diferentes representações de homossexualidade. Primeiro, temos a representação de um personagem transexual: Jacyr, que vira Jacyra; o narrador protagonista, que na verdade não sabe se é ou não *gay*, aparece em uma relação sexual com uma prostituta, mas possui uma crise identitária por ter sido abandonado pelo único amor da sua vida: Pedro. Além disso, o jornalista dá demonstrações de desejo por Filemon, um colega de trabalho, e ainda beija Saul, o amante de Dulce Veiga, na boca, para conseguir descobrir onde a cantora está. Além disso, sem cena explícita, temos um personagem bissexual, Márcia, filha de Dulce e vocalista da banda Vaginas Dentatas, já que namorou um homem que morrera de AIDS e tem um

pequeno caso com Patrícia, assistente do grupo musical. O romance ainda possui uma cena homossexual que converge com as artes: é a *Pietá gay*, de Alberto, que procura chocar a sociedade após uma representação de relação homossexual no palco.

Observamos que, no decorrer da narrativa, há insinuações de o narrador-protagonista ser homossexual, de modo a confundir o leitor, já que ele se lembra muito de Pedro, mas, em contraponto, fala também de Lídia, que deixara o apartamento para ele e fora morar em Minas Gerais, sem deixar claro se ela era esposa ou simplesmente uma amiga. A ideia de homossexualidade só vai ser confirmada, de certo modo, para o leitor, após o momento em que ele narra a relação que teve com Pedro.

Essa informação, porém, não vai bastar para consumir a sua sexualidade, pois ele próprio vive uma crise identitária, que não lhe permite defini-la. O próprio jornalista não sabe se é ou não homossexual. Essa dúvida pode ser observada pelas suas oscilações de comportamento sexual: mesmo depois do seu afetuoso e intenso romance com Pedro, o narrador-protagonista pratica um ato sexual com uma prostituta mulher; em contraponto, sente desejo por Filemon, e tem muita vontade de beijá-lo. Esse jogo de oscilações propostas por Abreu, de comportamento sexual do protagonista, parece fazer um movimento que acompanha a sua instabilidade identitária que também não sabe se autofirmar na sua sexualidade.

Embora inicialmente haja várias lembranças de Pedro, que insinuam a homossexualidade do jornalista, a primeira aparição explícita de homossexualidade na narrativa é a de Jacyr/Jacyra. A constatação acontece ainda nas primeiras páginas, através de um personagem que não possui muita relevância para o enredo central, mas que é imbuído de elementos culturais importantes para o texto, como a espiritualidade, religião e sua descendência afro-brasileira.

Jacy é filho de Jandira, uma jogadora de búzios e conselheira espiritual, os dois são vizinhos de porta do narrador-protagonista. O garoto é magro, possui quatorze anos e esporadicamente fazia faxinas para o jornalista, ou serviços como ir ao banco, correios. Inicialmente, a mãe lamenta o sumiço do filho, que aparece no outro dia, vestido de mulher, quase não sendo reconhecido pelo narrador-personagem:

Alguma freguesa dos búzios de Jandira, terça era dia de jogo, querendo amarrar marido. Ou cliente dos rapazes do segundo andar, embora jovem demais para pagar homem. Eu estava enganado. Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr.

– Oi – cumprimentou. E depois, agressivo: – Que que foi, bofe, nunca me viu?

Eu disse:

– A sua mãe está preocupada. Você sumiu, Jacyr.

Jogou a cabeça para trás. Tinha uma mancha roxa no pescoço.

– Que se dane. E não me chama mais de Jacyr, agora sou Jacyra.

Em vez de suspirar, peguei um cigarro.

– Me dá um.

– Você só tem treze anos.

Tentei guardar o maço, mas ele arrancou-o da minha mão. [...]

– Catorze – Jacyr corrigiu. Ergueu a cabeça, os olhos de pupilas dilatadas cobertos de sombra azul, soltou uma nuvem de fumaça na minha cara, bafo de maconha e cerveja, devolveu os cigarros e gritou para a velhinha: – Horrrosa. Vai cuidar da tua vida, jaburu!// [...]

– Tenho que andar. Estou atrasado.

Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. Olhei para ele, para ela. Estava parado na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. Parecia Jodie Foster em Taxi driver, versão mulata. Gritou, a voz ainda mais esganiçada:

– Você não quer faxina hoje? Preciso levantar uma grana.

– Amanhã – eu disse sem pensar (ABREU, 1990, p. 45-46).

Na cena seguinte, no outro dia, quando o jovem vai realizar a faxina para o jornalista, “Era Jacyr, não Jacyra. De bermudas e tênis brancos muito limpos, camiseta vermelha com a cara de Prince, nem uma gota de maquiagem na cara miúda de mico-leão, tinha-se transformado novamente no mulatinho espichado [...]”(ABREU, 1990, p. 74). Na ocasião, o rapaz refere-se a si mesmo como mulher, e compartilha com o narrador informações sobre um “negrão”, com quem pratica relações sexuais, de modo a efetivar a sua própria identidade feminina, a de Jacyra.

Ao ser questionado pelo narrador-personagem a respeito da mudança de Jacyra para Jacyr, o garoto se justifica: “Foi o arco-íris depois da chuva. Sempre acontece isso. A mãe diz que é Oxumaré¹³, que eu trago comigo. Seis meses

¹³ Oxumaré é considerado, não coincidentemente, padroeiro dos LGBTT“s. Andrógino, representa a transformação e todos os movimentos, todos os ciclos: ser seis meses homens, seis meses mulher reflete, no ciclo, a união e confluência entre opostos. É simbolizado pelo arco-íris, quando é homem, e pela cobra, quando é mulher. De fato, é conhecida a visibilidade de formas de gênero e sexualidade não-hegemônicas nas religiões afro-brasileiras, tanto no que se refere a alguns orixás andróginos, como Oxumaré e Logunedé, quanto na orientação sexual de seus participantes, especialmente daqueles que se tornam pais-de-santo (SANTOS, 2008). Para Peter Fry (1982), essa associação se dá em grande parte ao fato de que ambas, as religiões afro-brasileiras e as sexualidades tidas como desviantes, ocupam posição marginalizada frente à sociedade em geral. Como a homossexualidade é mais tolerada nesses cultos, muitos homossexuais acabam buscando aí algum tipo de prestígio social que dificilmente seria alcançado fora deles.

homem, seis meses mulher. Fico bem louca quando baixa, depois passa” (ABREU, 1990, p.75).

É interessante observarmos que o próprio nome de Jacyr aponta para a ambiguidade da sua posição sexual, tendo em vista que o nome do garoto surgira da fusão do nome dos pais, junção do masculino e feminino – Moacyr e Jandir. Dessa forma, o jovem carrega características de ambos, metade do nome do pai, e metade do nome da mãe, além de carregar certas influências esotéricas, provavelmente herdadas da mãe. O próprio narrador relata que Jacyr e Jacyra não são tão distinguíveis, ambos estão sempre presentes, embora se manifestem em intensidades diferentes.

No que diz respeito a essa ideia de afirmação identitária, os estudos *queer* apresentam a circunstância em que os homens se transvestem de mulheres como forma de representar desejos pessoais, homens que desejam outros homens e não homens que desejam ser mulheres. Nessa perspectiva, Kulick (2008) postula:

A principal característica das travestis... de todo o Brasil, é que elas adotam nomes femininos, roupas femininas, penteados e maquiagens femininos, pronomes de tratamento femininos, além de consumirem grande quantidade de hormônios femininos e pagarem para que outras travestis injetem até vinte litros de silicone industrial em seus corpos, com o objetivo de adquirir aparência física feminina, com seios, quadris largos, coxas grossas e, o mais importante, bundas grandes. A despeito de todas essas transformações, muitas das quais irreversíveis, as travestis não se definem como mulheres. Isto é, apesar de viverem o tempo todo vestidas como mulher, referindo-se umas às outras por nomes femininos, e sofrendo dores atroz para adquirir formas femininas, as travestis não desejam extrair o pênis e não pensam em ‘ser’ mulher. Elas não são transexuais. Ao contrário, afirmam elas, são homossexuais – homens que desejam outros homens ardentemente e que se modelam e se completam como objeto de desejo desses homens” (KULICK, 2008, p.21-22).

Dessa forma, concebemos que a diversidade sexual, em suas mais diversas formas de relacionamentos homossexuais, é retratada pelos estudos *queer*. No *show* das Vaginas Dentatas, por exemplo, o jornalista, acompanhado de Filemon, encontra Jacyr, vestido como homem, mas o garoto não deixa de comentar sobre a companhia do protagonista, evidenciando sua posição sexual: “Tropecei de repente, e esbarrei em Jacyr. Estava vestido de homem, calças pretas de couro, muito justas. Deu um gritinho apontando para Filemon: – Muito bem acompanhado, hein, bofe?” (ABREU, 1990, p. 184)

Assim, é possível observarmos que Jacyr não se veste o tempo todo de Jacyra, mas, quando o faz, está se autoafirmando em uma identidade homossexual, que faz parte de uma sociedade múltipla e plural, embora normativa, preconceituosa e patriarcal. Sobre isso, Butler (2008) postula:

São identidades marcadas por valores desiguais, padronizadas e estereotipadas. Percebe-se que a identidade de gênero é significada pela cultura e constituída a partir da socialização, podendo ser concebida como um modo de se relacionar e estar no mundo, constituído por meio das relações que se estabelecem a partir de uma relação performática que deve considerar aspectos espaço-temporais e, conseqüentemente, subjetividades e identidades peculiares que estão sendo a todo o momento formadas a partir de uma ideia de aparência de substância que faz com que se materialize a dicotomia masculino/feminino (BUTLER, 2008, p.51).

Nesta perspectiva, tanto Jacyra quanto Jacyr, apropriam-se do gênero feminino, o que vai de encontro com os estudos de Butler (2008), que acredita que o gênero é um processo performativo¹⁴, um meio discursivo/cultural por meio do qual um “sexo natural” é estabelecido como pré-discursivo. Nas palavras de Louro (2004), o próprio sexo é uma postulação, um constructo que se faz no interior da linguagem e da cultura. Ao tomar a afirmativa de que o gênero feminino da língua é utilizado para indicar seres e objetos tidos como pertencentes ao sexo feminino, compreendemos que, ao se apropriar de tal marca de linguagem, Jacyr desloca o referencial normativo feminino, dando um novo significado ao termo e designando a ele experiências que vão além da correspondência direta entre sexo feminino = gênero¹⁵ feminino.

Diferentemente da homossexualidade de Jacyr, que é bem decidido e transparece sua sexualidade por meio de trejeitos feminilizados¹⁶, como quando veste-se com roupas de mulher, o narrador-personagem vai dando indícios durante a leitura do texto sobre a sexualidade, como já observamos, porém não apresenta nenhum traço de feminilização e sua homossexualidade não aparece definida; a homossexualidade aparece por meio da relação com o amante Pedro, um homem

¹⁴ Entende-se performatividade como prática reiterativa e nunca finalizada que, a partir da própria repetição, constrói a materialidade dos corpos. No entanto, essa materialidade nunca é totalmente completa, finalizada, por isso é necessária a reiteração. A performance não é um ato singular, mas um processo, a reiteração das normas. No entanto, na medida em que adquire o status de ato no presente, ela oculta as convenções históricas segundo as quais ela é uma repetição.

¹⁵ Neste caso o gênero feminino tomado como categoria gramatical.

¹⁶ Essa observação relaciona-se ao fato de que, quando vemos uma pessoa com roupas e trejeitos femininos, presumimos que ela seja uma mulher.

que encontrou no metrô e lhe despertara uma grande paixão, que é revelada instantaneamente ao leitor. Ao retornar da entrevista com a cantora Márcia Felácio, filha de Dulce Veiga, na carona de moto da assistente das Dentatas, Patrícia, o jornalista relembra como conheceu Pedro, o homem que será seu amante, colaborando para uma mudança de identidade, já que, até o momento, o jornalista não havia praticado relações homossexuais. Na ocasião em que se conheceram, o narrador-personagem e Pedro estavam no metrô e eram os únicos a ocuparem tal vagão:

Eu estava quase dormindo quando ele entrou numa daquelas estações de metrô meio desertas depois das dez, onze horas da noite. Ponte Pequena, Tiradentes, Luz, nunca vou saber qual, nunca vou saber de onde veio, naquela vez e em todas as outras. No vagão vazio, apenas eu sentado num canto, a mochila entre as pernas, morto de sono depois de mais uma daquelas viagens de ônibus ao Rio de Janeiro, ele podia ter sentado. Foi assim que pensei quando a porta se abriu e entrou alguém que eu ainda não sabia que era ele, e não abri os olhos, porque não valia a pena, eu não procurava ninguém naquele tempo. Pedro não sentou, embora todos os lugares, a não ser o meu, estivessem vazios. Ficou parado à minha frente, a mochila exatamente entre seus dois pés abertos. E seus pés, em sentido oposto, quase colados nos meus, ridículos, malucos. Como se dançássemos, dois homens estranhos e sozinhos, no vagão do último metrô.

[...]

Erguendo os olhos para o rosto daquele homem jovem que eu ainda não sabia que era Pedro, entre os solavancos do trem, do lado oposto da barra amarela que afunda pelo túnel, tomado por todas aquelas sensações e todas essas que tento especificar agora, sem nome, como aquele calafrio crispado e gozoso da montanha-russa, um segundo antes de despencar no abismo, esbarrei num rosto claro que oscilava de um lado para o outro, eu não sabia se pelo balanço do trem ou se estaria um pouco bêbado.

Devia ser sábado, passava da meia noite.

Ele sorriu para mim. E perguntou:

– Você vai para a Liberdade?

– Não, eu vou para o Paraíso.

Ele sentou-se ao meu lado. E disse.

– Então eu vou com você. (ABREU, 1990, p. 133 -135)

Nesse excerto podemos perceber a ambiguidade dos termos que se referem aos bairros de destino dos passageiros. Ao ir para o Paraíso com o jornalista, Pedro é quem leva, de certa forma, o narrador-personagem ao paraíso, principalmente no que tange à sexualidade. Isso porque o protagonista nunca tivera tanto prazer sexual como teve com o rapaz que encontrara no metrô. Dessa maneira, é possível avaliarmos que o termo “paraíso” pode apontar para a sublime relação que ambos terão.

A relação do jornalista com Pedro, inicialmente, é de cumplicidade. Os dois desceram juntos no Paraíso e viraram os últimos bares abertos, “bebendo cerveja com steinheger, depois conhaque à medida que esfriava” (ABREU, 1990, p. 127). Ao sinal de que o dia estava amanhecendo e os bares estavam fechando, o jornalista convida o novo amigo para chegar a seu apartamento, onde beberam, fumaram e ouviram música juntos, conversaram e ficaram cada vez mais bêbados. Ambos tinham “quase a mesma idade, nenhum dinheiro, mulher ou filho” (ABREU, 1990, p. 127).

Pedro acaba seduzindo o jornalista para ficar em seu apartamento, não queria voltar para casa naquela noite. A um breve cochilo, o narrador acorda sendo beijado pelo jovem:

Comecei a cochilar enquanto ele perguntava se podia ficar ali, se podia ficar comigo. Claro que sim, era tão simples. Quase dormi, não lembro. Quando acordei, ele me beijava. O beijo de Pedro não era desses de amigo bêbado, encharcado de álcool e solidariedade masculina, carência etílica ou desespero cúmplice. A língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem. Ele era bonito. Todo claro, quase dourado. (ABREU, 1990, p. 128)

O jornalista não sabe o que quer, sente-se perturbado com as investidas de Pedro e embora sinta desejo, tem medo, já que até então não tivera nenhuma relação sexual homossexual, como podemos perceber na narrativa: “Tentei afastá-lo, repetindo que nunca tinha feito aquilo. Eu gostava de mulher, eu tinha medo. Todos os medos de todos os riscos e desregramentos” (ABREU, 1990, p.128).

O medo do jornalista de se relacionar com outro homem está ligado à questão social, tendo em vista que, na sociedade vigente, a homossexualidade é vista como algo anormal, proibido, fora dos padrões normativos. Mesmo assustado com a ação de Pedro, o narrador-personagem admite o prazer que sente ao ser beijado por outro homem e demonstra estar envolvido naquela relação de gozo que experimentava pela primeira vez:

Ele beijava minha boca, minha faces, meus olhos, meus cabelos, minhas mãos, meu pescoço, meu peito, minha barriga. Eu parecia uma donzela assustada. Eram ásperas demais as barbas amanhecidas roçando uma na outra, os músculos duros dos braços, das pernas, os cabelos raspados na nuca, os pêlos no peito. O cheiro, os toques, todo o resto: inteiramente diverso do amor de uma mulher, que era o que eu conhecia. Pouco e mal, e quase sem prazer, mas era assim que tinham me ensinado que devia ser. Assim eu conhecia o amor das mulheres. No meu ouvido, Pedro repetia que não podíamos fugir daquilo, que estávamos predestinados, que fora um

encontro mágico, que precisava de mim para não morrer de solidão e abandono e tristeza. Eu deixava que repetisse todas essas coisas de fotonovela, de melodrama, de latino América, que continuasse a me beijar. Dormimos juntos vestidos, abraçados. (ABREU, 1990, p. 129)

Ao acordar, o jornalista não vê vestígio algum de Pedro, além dos filtros do cigarro no cinzeiro cheio. Não sabia se encontraria aquele homem novamente e, apesar de ter gostado e aproveitado a noite anterior, embora estivesse embriagado, não sabia se queria que o rapaz voltasse: “Eu estava aterrorizado pela ideia de gostar de outro homem. Ele voltou, dias depois” (ABREU, 1990, p. 129). Esse excerto nos indica que o horror do narrador-personagem pode estar ligado à questão social, tendo em vista que as prerrogativas da heteronormatividade não permitem relações homossexuais. Ao se relacionar com uma pessoa do mesmo sexo, o jornalista estaria admitindo uma nova identidade sexual, e sua indicação do estar “aterrorizado” sinaliza a ciência do personagem quanto à desaprovação social dessa escolha e suas consequências para a exteriorização da individualidade. Sobre esse fator, Louro (2000) indica que, “a admissão de uma nova identidade sexual ou de uma nova identidade de gênero é (...) uma alteração que atinge a ‘essência’ do indivíduo” (LOURO, 2000, p. 13).

Nessa esteira, é possível observarmos que o narrador se depara com uma situação de ambiguidade sexual. Apesar de, até então, ser heterossexual e ‘gostar de mulher’, ele se deixa levar pelas investidas de Pedro e cria, de certo modo, um afeto pelo rapaz. A ideia de homossexualidade tampouco passa pela sua cabeça, ele apenas aproveita o momento. Sobre essa relação afetiva, Denilson Lopes (2002) afirma:

É a partir desta homoafetividade que emerge uma experiência, uma ética e uma estética da amizade, fundadas não a partir de códigos morais impostos e universais, mas condutas e modos de vida particulares, mas sobretudo um caminho mesmo para um sublime ou mesmo uma espiritualidade homossexual. (LOPES, 2002, p. 235)

Essa cumplicidade que surge entre o protagonista e Pedro é produto do reconhecimento que ocorre entre eles após a perturbação inicial do jornalista. Conforme Júlia Kristeva observa, o olhar ao estrangeiro em trânsito é cheio de marcas pessoais, pelo que ousa procurar por si no outro:

Todo nativo se sente mais ou menos estrangeiro em seu próprio lugar e esse valor metafórico do termo estrangeiro primeiramente conduz o cidadão a um embaraço referente à sua identidade sexual, nacional, política, profissional. Em seguida, empurra-o para uma identificação, certamente casual, mas não menos intensa – com o outro. (KRISTEVA, 2004, p.27)

O jornalista e Pedro passaram a se ver mais vezes, saíram para jantar, frequentaram teatro, cinema, bares, e após voltarem para casa, Pedro insistia que fossem para a cama. Com medo, o narrador-personagem resistiu durante meses, até que um dia cede e aceita ir para a cama com o companheiro:

Quando Pedro voltou, estava anoitecendo. E foi como se todas as luzes da casa se acendessem ao mesmo tempo. E nós jantamos juntos, fomos ao cinema, ao teatro, ouvimos música, sentamos nos bares, acendemos os cigarros e enchemos os copos um do outro. Durante semanas fizemos todas essas coisas que as pessoas fazem quando querem ficar juntas, vivendo uma a vida da outra. Depois voltávamos para casa e ele sempre tornava a me beijar, insistindo que fôssemos para a cama. Tú no sospechas cuando me estás mirando, ele cantava com Bola de Nieve. Durante meses, os dois em pé, os paus duros apertados um contra o outro na porta de saída. De madrugada, eu conseguia mandá-lo embora para a Luz, Tiradentes, Ponte Pequena, nunca soube onde.

Eu deitava sozinho, sem lavar as mãos ou o rosto, para guardar seu cheiro. E me masturbava noite após noite, até ficar esfolado, pensando no corpo e na cara de Pedro, em todas as formas de penetrar e ser penetrado por ele.

Eu não cedia, eu tinha medo.

Certa noite, talvez tivéssemos bebido demais, Ou não bebido nada, talvez estivéssemos, eu e Pedro, exaustos daquele jogo que não era jogo, ele deitou na minha cama, me puxou para o seu lado. Eu rolei por cima, pelo lado, por baixo dele, morto de riso.

Ele tirou minha roupa, lambeu todo meu corpo, me virou de bruços e me possuiu como um homem possui outro homem.

Eu senti primeiro dor, depois medo, depois prazer. Como sente um homem penetrado pela primeira vez por outro homem. Mas nojo não, nem desprezo ou vergonha.

Só alegria, eu senti com Pedro. Uma alegria que era o avesso daquela que tinham me treinado para sentir.

Na manhã seguinte, ficamos o dia todo na cama, ouvindo Bola de Nieve, pedindo pizzas e cigarros e cervejas por telefone.

Quando anoiteceu, e começava a chover, eu lambi todo o seu corpo, virei-o de bruços e o penetrei também. Como jamais possuía nenhuma mulher real, nem mesmo Lídia, nenhum ser de fantasia, na palma da minha mão.

Tinha sardas miúdas nos ombros, manchas de ouro. Gosto de sal, cheiro de terra molhada pela primeira rajada de chuva, um triângulo de pêlos nas costas, logo abaixo da cintura.

Mordi sua nuca, ele gemeu.

Passamos dias assim, Pedro e eu, um dentro do outro. O cheiro, os líquidos, os ruídos das vísceras. O que era de quem, dentro e fora, nós não sabíamos mais.

As secreções, as funduras.

Os dias se interrompiam quando ele ia embora. Recomeçavam apenas no mesmo segundo em que tornava a chegar. (ABREU, 1990, p. 129-130)

No fragmento, a representação da homossexualidade entre os personagens é mais explícita em virtude da narração ser em primeira pessoa. Esse fator colabora para o detalhamento das ações. Além disso, é interessante observarmos que a relação sexual acontece passiva e ativamente para ambos, não configurando um ou outro como o macho predominante da relação. Caio ressalta, na narrativa, o sentimento e o desejo existentes entre dois indivíduos, que se encontram e se realizam em um sentimento recíproco e mútuo, independente de sua opção sexual.

A relação de ambos, apesar de curta, estava consolidada quando Pedro resolve partir, deixando o jornalista desolado, perdendo o sentido da vida. O amante não o procurou mais, deixou-o sem dar qualquer explicação, enviando mais tarde, apenas um cartão postal que dizia: “Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor. Mas já matou, pensei naquele dia. (...) No entanto, eu continuava vivo.” (ABREU: 2002, 168). Com isso, o narrador-personagem sente não só a perda de Pedro, mas a perda de si próprio, de sua identidade, do que reconhecia de si mesmo. Como ele próprio comenta no fragmento a seguir:

Não sei quanto tempo durou. Só comecei a contar os dias a partir daquele dia em que ele não veio mais. Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro. Eu queria que voltasse, não conseguia viver outra vez uma vida assim sem Pedro. Nos meses seguintes, não havia nenhum sinal dele pelas ruas, os hospitais, paradas de ônibus, estações de metrô, uma por uma, tarde da noite, amanhecendo nas padarias. Por vezes, na rua, alguém de costas parecia com ele. Parei de trabalhar. Parei de ser e de fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse. Mas Pedro não voltou, eu não voltei. As luzes da casa nunca mais tornaram a acender com sua chegada. (ABREU, 1990, p. 130-131)

Com a falta de Pedro, o jornalista se sente incompleto, sentimento que surge da impossibilidade de ter o amor do amante e da identidade negociada, já que sua identidade só se completava com o outro. Sobre essa falta, podemos ressaltar o exemplo literário de Romeu e Julieta, tendo em vista que essa ausência, na literatura, pode levar o protagonista ao suicídio. Em *Onde andar*á Dulce Veiga, porém, há uma inversão paródica, pois a morte do protagonista não se dá por suicídio, e sim pela contaminação por vírus HIV, contraído nas relações sexuais com Pedro. É como se o amante o matasse duas vezes: ao abandoná-lo, e também com o vírus da AIDS (ESPINELLY, 2007).

Tendo em vista a situação deprimente em que vivia, o narrador-protagonista procura superar a perda de Pedro e busca, por meio do sexo, diminuir a dor que sentia. Essa tentativa se dá por meio do sexo com a prostituta Dora, que acontece como forma de comemorar a bonificação que o jornalista recebera de Rafik, o dono do jornal, para que ele iniciasse as buscas a Dulce. O narrador não sente desejo sexual por Dulce, e enquanto ela praticava sexo oral, ele imaginava divas, atrizes, pintoras, cantoras, em seu lugar: “Cruzei as mãos na nuca para não tocar em seu cabelo tingido, suas pálpebras verdes Nora Barnacle, tira minhas calças, pedi, e ela tirou, como uma escrava, Lou Andreas Salomé, tira minha cueca, as meias também, Frida Kahlo, e ela tirou” (ABREU, 1990, 126). Dessa forma, podemos entender que o protagonista sequer sente atração sexual pelo sexo feminino, tendo em vista que seu desejo no ato sexual se guiou pelas divas, que são figuras ligadas ao universo *gay*¹⁷. Além disso, ao tomar banho no dia seguinte, é possível notar o nojo que o personagem sentiu da prostituta: “ensaboei o pau pela centésima vez para eliminar os últimos vestígios de Dora, rainha do frevo e do sexo oral” (ABREU, 1990, 136).

Outra situação que merece ser mencionada a respeito da sexualidade do jornalista é a que, em um dos seus *flashbacks*, o protagonista conta o que aconteceu na segunda e última vez em que vira Dulce Veiga. Ao chegar ao apartamento da cantora, encontra um homem muito alto, guardando roupas e livros em malas, de maneira apressada. É Saul, o antigo amante de Dulce. A estrela musical estava na sua poltrona verde, com uma seringa na mão, impossibilitada até mesmo de acudir sua filha Márcia, ainda um bebê. Ao praticamente expulsar o jornalista do local, Saul o beija na boca, causando de certo modo uma confusão na cabeça do narrador-personagem. Na saída da entrevista, o jornalista, pressionado por integrantes do Dops, entrega o apartamento de Dulce aos policiais que estavam à procura de Saul, no prédio. Para não ser presa, a cantora desaparece no dia do seu *show* de estreia. Ao lembrar da situação, o jornalista nota o seu estado de confusão e inexperiência, perplexo após receber um beijo de Saul:

¹⁷ De acordo com Lopes (2002) há um estreito vínculo entre homens *gays* e divas, especialmente quando são mulheres de personalidade forte, que impõem sua excentricidade e sua diferença ao mundo. Conforme a estudiosa, “não se trata, necessariamente, de ser uma diva da primeira à última hora do dia, de viver uma outra vida, de fugir da realidade, mas de afirmar uma presença, por mais patética, ridícula que ela possa ser, afirmar possibilidades de mudança, mesmo de utopia, do sublime, para além do arco-íris ou na vida cotidiana”. (LOPES, 2002, 217-218)

Apertei o botão do elevador, devo ter passado a mão na boca, sentindo o gosto suado de sal da boca daquele homem, devo ter passado muitas vezes as mãos na boca, não como se sentisse nojo, apenas tocando, investigando o que fora levado ou ficara nela, sem compreender nada daquilo, eu era muito jovem, eu não sabia de nada.

O beijo em Saul se repetirá vinte anos mais tarde, quando o antigo amante da cantora, louco, doente, em virtude das torturas sofridas durante ditadura militar, e travestido como a Dulce, pede ao jornalista um beijo para entregar onde está a cantora. Para descobrir o destino da intérprete de “Nada Além”, encontrar-se a si mesmo e, ainda, desfazer o erro do passado, quando entregou seu apartamento para o Dops, o protagonista aceita o pedido do Saul:

É preciso beijar meu próprio medo, pensei, para que ele se torne meu amigo. Entreaberta, a boca dele cheirava mal, os lábios cobertos de partículas purulentas, os dentes podres. Uma cara de louco, uma cara de miséria, de maldição. Uma maldição passada de boca em boca, que eu poderia exorcizar agora, devolvendo um beijo que era ao mesmo tempo a retribuição daquele, e inteiramente outro. Sem compreender coisa alguma, eu começava a compreender alguma coisa vaga. Era preciso coragem para compreendê-la, muito mais que coragem para realizá-la, e coragem nenhuma porque, aceita, ela se fazia sozinha. Eu repeti, de outra forma, aquele vago conhecimento assim: é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu. (ABREU, 1990, p. 212)

Na passagem, podemos perceber que o jornalista enfrenta mais uma vez a sua identidade e vê o beijo, como retribuição daquele que ganhara há vinte anos atrás. Ele delatara Saul, e indiretamente provocara o sumiço de Dulce Veiga. Agora, com outro beijo, ele recupera sua identidade e começa entender o seu eu profundo.

Apesar de os dois beijos em Saul não indicarem a sexualidade do jornalista, tendo em vista que o primeiro foi roubado e o segundo foi pela necessidade de encontrar Dulce Veiga, a homossexualidade do personagem vai se apresentar não somente na paixão despertada por Pedro, mas pelo desejo que sente por Filemon, o colega de trabalho. Esse desejo é descrito pelo protagonista já na primeira vez em que vê o rapaz, encanta-se pelos seus lábios e é tomado por uma grande vontade de beijá-lo:

Engoli o resto do sanduíche. Ele sorria com os olhos muito pretos, não com a boca inesperadamente vermelha. Era bonita, sua boca. Úmida, grande, viva. Tive uma vontade insensata de beijar aquela boca enquanto dizia:
– Nada contra o final do século XIX, ainda mais agora, no final do século XX.
[...]

Voltei a ouvir só quando ele tocou de leve meu ombro. (ABREU, 1990, p. 69)

Tirei a carteira, joguei uma nota sobre o balcão, peguei o disco de Márcia, levantei para sair. Filemon me olhou espantado. Toquei-o no ombro, como tocara em mim antes, na seda preta da camisa. Ele me olhava, a boca aberta. Antes de descer correndo as escadas, avancei em direção ao rosto dele e, sem pensar nos outros que nos olhavam nem em mais nada, sequer no que estava fazendo, beijei-o rapidamente nos lábios. Eram quentes, ao contrário de sua mão, macios como a seda da camisa. (ABREU, 1990, p. 71)

Filemon pouco aparece no enredo, e o beijo que ganhara do colega jornalista pareceu surtir pouco efeito, já que não se desenvolvera nenhuma relação mais próxima. Apesar disso, mais tarde, no *show* das Vaginas Dentatas, Filemon procura o jornalista e fala que precisam conversar. O narrador pensa que o colega irá pedir explicações sobre o beijo que dera de súbito e sem explicação em Filemon, mas o que escuta, sem dar atenção, fingindo que não ouviu e com muita vontade de beijá-lo, é uma discreta declaração:

– Escuta – ele disse, bem perto do meu ouvido, a boca vermelha no rosto pálido quase encostada na minha pele. Tive uma vontade quase incontrolável de beijá-lo outra vez. Era meio compulsivo, aquilo. Ou magnético, sei lá. Fluidos, odores imperceptíveis, vibrações. Que coisa era aquela que, independente da razão, atraía ou repelia as pessoas?
– A gente precisa conversar. Eu fiquei pensando naquilo que aconteceu. Tirei o corpo: – Agora não, preciso ver o *show*. (ABREU, 1990, p.184)

Quando consegui chegar perto do palco o *show* tinha terminado. O público pedia bis, as luzes apagaram, batiam palmas gritando por-que-parou-parou-por-quê, Filemon me estendeu sua lata de cerveja, meu uísque tinha acabado, bebi mais, as luzes do palco tornaram a acender. Filemon chegou mais perto, eu gosto tanto de você, ele disse no escuro, eu fiz que não ouvi, Márcia entrou outra vez e, no meio dos gritos e aplausos, quando pensei que fosse chamar também as Vaginas Dentatas para atacar *Nada além* ou algum rock contaminado, ela pegou o violão, sentou num banquinho, puxou o microfone e disse:

– Minha mãe, Dulce Veiga, era uma grande cantora. Há vinte anos ninguém sabe onde ela anda. Ela deixou alguns poemas, entre eles este, que eu musiquei. Onde quer que ela esteja, dedico a ela esta canção. Chama-se *Poltrona verde*. [...]. (ABREU, 1990, p.185)

Deixa eu cuidar de você, Filemon sussurrou no meu ouvido. Não respondi. Pelo menos metade da legião de replicantes subia as escadas vaiando, perplexos com a traição *heavy-metal*. Muito segura, Márcia caminhou sorrindo até a beira do palco, estendeu a mão para mim e chamou: – Vem cá, vamos conversar. (ABREU, 1990, p.186)

Apesar de sentir desejo por outro homem, o narrador-protagonista não aceita o rótulo de “homossexual”. Essa constatação pode ser feita no momento em que o

jornalista pensa sobre o que aconteceu com Filemon, espera que o colega peça explicações sobre o beijo que lhe dera, e reflete: “Estranho, estranho impulso já que, excluindo Pedro, eu não era homossexual” (ABREU, 1990, p.184). Tal excerto indica uma negação da homossexualidade, fato sustentado pela sociedade patriarcal, que considera o homem como sexo dominante, legitimando-o como superior às mulheres e confirmando as identidades fixas como autênticas, desde que estejam em conformidade com o que é proposto pela sociedade, caso contrário não serão aceitas. Dessa forma, os *gays* e as *lésbicas* não são considerados indivíduos com identidades fixas, já que não se encaixam no paradigma masculino e feminino, ou ainda homem e mulher.

Nessa perspectiva identitária que exclui as identidades que não se encaixam na heteronormatividade, é interessante ressaltarmos a passagem em que o protagonista procura o diretor teatral Alberto Veiga, ex-marido de Dulce, e acaba assistindo ao ensaio da peça “O beijo no asfalto”, de Nelson Rodrigues. A peça ganha uma nova adaptação de Alberto, trazendo um viés de *Pietá gay*, tendo em vista a continuação dada à cena em que um homem beija outro que acabara de ser atropelado no asfalto. Na releitura do ex-marido de Dulce, os personagens além de se beijarem, despem-se e se abraçam, o que quase gera uma relação sexual, não fossem os aplausos dos indivíduos presentes no ensaio.

Ao presenciar tal cena, o narrador-personagem sente-se desconfortável e quase vai embora sem falar com Alberto. O jornalista pensa: “Talvez eu fosse mesmo meio careta, mas aquilo tudo estava parecendo patológico demais para um sujeito que” (ABREU: 2002, 127). Na hora ele não consegue encerrar seu raciocínio e responder a que tipo de sujeito ele corresponde. Mais além, ele completa seu pensamento, deixando claro o quanto achou tal relação homossexual promíscua: “Mas eu era um sujeito sério, eu não era homossexual, eu disse que precisava falar sobre Dulce Veiga” (ABREU, 1990, p. 130).

Ao afirmar que era um sujeito sério e, portanto, não era homossexual, o narrador-personagem atribui um valor negativo aos indivíduos que decidem por seguir a identidade homossexual, apontando-os como sujeitos não sérios e inferiores à orientação heterossexual. Sobre isso, Louro (2004) explica que:

aqueles e aquelas que transgridem fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados “próprios” de cada um desses territórios são marcados

como sujeitos diferentes e desviantes. [...] Esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades. Acabam por ser punidos, de alguma forma, ou, na melhor das hipóteses, tornam-se alvo de correção. Possivelmente experimentarão o desprezo ou a subordinação, provavelmente serão rotulados (e isolados) como “minorias”. (LOURO, 2004, p. 87)

No que tange a essa aceitação do sujeito homossexual, Guacira Lopes Louro (2004) explica que, conforme a concepção liberal de que a sexualidade é uma questão definitivamente privada, alguns sujeitos aceitam outras identidades ou práticas sexuais, desde que se conservem em seu particular. Nesse sentido, compreendemos que o que incomoda outrem são efetivamente as manifestações públicas de indivíduos que não se enquadram nas práticas heterossexuais. Assim como aconteceu com o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga*, que, ao assistir à cena teatral em que dois homens quase transam, sente de certa forma uma repulsa, não assumindo sua sexualidade. Tal sentimento só é exposto porque o narrado-personagem tem interiorizado em si os valores e regras da sociedade patriarcal, fato que já foi comprovado pela sua negação à homossexualidade, pelo horror em se envolver com outro homem e também pelo medo de ceder à relação sexual com Pedro.

De acordo com Coelho (2010), em virtude dessa repulsa causada pela não aceitação à homossexualidade, a construção da identidade ganha um caráter arbitrário, instável e excludente, tendo em vista que promove o silenciamento de outras múltiplas experiências sexuais. Em contraponto, a teoria *queer* não abandona essas experiências, propondo um significado permanente aberto, fluido e passível de contestação, para que ocorra o encorajamento e surgimento de diferenças e a construção de uma cultura diversificada e plural. Nessa esteira, María Laura Moneta Carignano (2009) corrobora:

A ideia é afirmar, positivamente, o caráter estranho, abjeto e ininteligível dos modos de vida e de práticas sexuais e de gênero minoritários. O alvo do discurso *queer* não é apenas o heterossexismo compulsório de nossas sociedades, mas também o processo de normalização do movimento social e o modo de vida das minorias sexuais. Por isso que a teoria *queer* aponta não para um binarismo de gênero, como no discurso da heteronormatividade, mas para uma proliferação e dispersão de gêneros. (CARIGNANO, 2009)

Essa dispersão de gêneros pode ser vista no romance não só pelas relações homossexuais encontradas com personagens masculinos, mas porque a narrativa

também mostra uma relação lesbiana, embora não seja explicitada e, sim, só mencionada em diálogos. Uma das raras manifestações de homoafetividade feminina no romance acontece entre Patrícia e Márcia. A primeira é apaixonada pela segunda, que é bissexual e aparece com AIDS, que provavelmente contraíra do ex-namorado, soropositivo, que falecera em virtude da doença. Ao ficar mais próxima do narrador-protagonista, após uma entrevista, ambos dialogam a respeito de suas sexualidades. Márcia manifesta não saber definir sua sexualidade, embora mantenha um caso com Patrícia: “Às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você delimita. Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor essas coisas” (ABREU, 1990, p. 189).

Esse conforto de quem compreende sua sexualidade é postulado por Butler (2008). A teórica afirma que só nos tornamos indivíduos quando temos um gênero bem definido e, por decorrência, uma forma de sexualidade correspondente. Essa ideia pode ser exemplificada com o fato de antes de um bebê nascer, ele existe supostamente, como menino ou menina, adquirindo o *status* de ser humano. A esse respeito, Alós (2010) acentua a ideia de poder separar gênero e sexualidade:

O Gênero e sexualidade, embora categorias distintas, não devem ser completamente desarticuladas, visto que se corre o risco do completo apagamento das relações de poder estabelecidas sob o signo da diferença de gênero. Se por um lado gays e lésbicas sofrem os efeitos do discurso heteronormativo, por outro a pertença ao gênero feminino transforma radicalmente a experiência das lésbicas, diferenciando assim a socialização e, conseqüentemente, a textualização dos significantes ‘gay’ e ‘lésbica’ na literatura. (ALÓS, 2010, p. 857)

Essa diversidade de gêneros é apresentada em *Onde andaré Dulce Veiga?* – um romance B, por não trazer apenas o masculino e feminino do heterossexual, mas outras formas de gênero, dentro da homossexualidade, por meio de personagens como o narrador-personagem, Pedro – que é apenas lembrança e não um personagem atuante –, Filemon, Jacyr/Jacyra, Saul, Patrícia e Márcia. Dessa forma, ressaltamos a presença do *queer* de modo plural, com tais personagens que desafiam a proposição de gênero e sexualidade.

Além disso, a leitura *queer* de *Onde andaré Dulce Veiga* nos proporciona a percepção de um interessante jogo do escritos na forma e estética utilizada para a construção da narrativa. Abreu utilizou-se de ferramentas estéticas para tornar a

leitura mais interessante e cheia de significados, como poderemos observar no subcapítulo a seguir.

2.4 Recursos estéticos, formais e literários em *Onde andaré Dulce Veiga?*

A prática narrativa de Caio Fernando Abreu utiliza vários elementos estéticos de ordem discursiva e algumas visuais, para relacionar a literatura com outras artes do conhecimento. O processo de escrever parece um jogo do autor, no qual a ambiguidade das palavras, termos e situações e as metáforas são guias de leitura, que conduzem o leitor à compreensão da obra. É a forma encontrada pelo literato de o narrador se comunicar com quem lê sua narrativa.

Dessa forma, os estudos de Theodor Adorno e Walter Benjamin tornam-se convenientes para o nosso trabalho, tendo em vista que tais autores discutem a teoria da narrativa, abordando questões formais e estéticas da literatura e ciências humanas. As pesquisas dos estudiosos indicam a possibilidade de analisar de maneira crítica, a forma e estrutura literárias, correlacionando-as com fatos de experiência humana, considerando o contexto de produção como componente essencial para o debate e problematização das formas narrativas.

Conforme Adorno (1982), em *Teoria Estética*, a análise de uma obra de arte deve focar a forma e o conteúdo, de modo a observar que tais obras estão ligadas com a realidade, não sendo apenas cópias miméticas. Nessa esteira, se externamente há tensão, a obra de arte também representará tensão através da sua estrutura artística, como se fosse uma resposta para o contexto representado.

No que tange à estética, Benjamin (1985), discorre sobre a autonomia da obra literária e sobre a responsabilidade do escritor; afirma que diante da situação contemporânea, o artista necessita decidir a favor de que causa depositará sua atividade, de modo a indicar uma “tendência” de ordem conteudística ou temática. Para isso, de acordo com o estudioso, o autor deve posicionar-se por um lado e, por outro, além de buscar tornar sua produção de boa qualidade.

Desse modo, o autor propõe um equilíbrio entre o tema e a abordagem, que vai assinalar a qualidade da obra e é um indício de critério de valor, tendo em vista que deve existir uma correspondência, uma relação entre ambos. Nas palavras de

Benjamin: “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária”. (1985, p. 121)

Dessa forma, salta-nos aos olhos o processo criativo de Caio, que procura romper com a distância entre a arte e o divertimento. O literato mostra que é possível fazer arte, instigando o leitor a participar de um universo paralelo à cultura de massa. Porém, é necessário evidenciarmos que o escritor não se distancia dos gêneros da cultura de massa, muito pelo contrário, utiliza-se deles para compor a narrativa, traçando um paralelo entre o erudito e o periférico.

A organicidade de *Onde andaré Dulce Veiga – um romance B* (1990) se dá em uma estrutura aparentemente regular, em que as ações e reflexões narradas respeitam uma linearidade pré-estabelecida entre ação, tempo e espaço. Essa estrutura colabora para manter o leitor preso à leitura, tendo em vista que o enredo, em virtude de ser um romance policial, necessita atenção para acompanhar o desfecho revelador.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, todos os personagens possuem nome, exceto o protagonista, que é o narrador. Um jornalista de quase quarenta anos, que publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, viajou de um canto para o outro do mundo, sem se fixar em cidade nenhuma, em amor nenhum, em mulher ou homem nenhum. O personagem tampouco sabe direito sua própria sexualidade, tendo em vista que passa a narrativa inteira buscando a própria identidade. Sobre isso, Lopes afirma: “Não há mais nomes. Nomes sempre lembram outros nomes, não traduzem identidades, são máscaras na internet, aparências no mercado, ficções na noite e no dia, heterônimos frenéticos, sem história nem densidade” (LOPES, 2002, 242).

Na narrativa do romance, há uma relação particular entre narrador e protagonista, tendo em vista que se trata de um só: narrador-personagem. Para Adorno (1983), a narração em primeira pessoa possibilita um maior envolvimento e aproximação com o texto, além de evidenciar estratégias textuais utilizadas pelo narrador:

Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador – como se o indivíduo alcançasse o destino com suas emoções e sentimentos, como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem mediação: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto de desagregação da própria forma do romance. (ADORNO, 1983, p. 270)

Sob tal perspectiva, podemos compreender que os textos em primeira pessoa intensificam o maior impacto social da narrativa, acentuando o envolvimento do leitor com o texto. Além disso, concebemos desse modo que a narração em primeira pessoa fortalece não só os laços entre leitor e narrador, mas entre a literatura e o meio social, já que representa personagens espelhados em indivíduos sociais.

Com relação aos personagens, o romance possui a representação de sujeitos humanos que podem ser identificados em meio à sociedade, isso porque cada um é projetado como real, e possui particularmente uma psicologia e um estado de espírito. Essa caracterização dos personagens pode incitar no leitor a identificação com algum deles, despertando emoções e a curiosidade.

Com epígrafes de John Fante¹⁸ e de Clarice Lispector¹⁹, a obra é iniciada e encerrada respectivamente. A epígrafe de John Fante pode ser relacionada à situação do narrador-personagem, pouco dinheiro, desempregado, medo da vida. Porém o jornalista enfrentou o que lhe deram e conseguiu cumprir sua missão. Outra alusão que pode ser feita ao texto de Abreu é que o romance inicia com “Eu deveria cantar” (ABREU, 1990, p. 15) e se encerra com “E eu comecei a cantar” (ABREU, 1990, p. 238), já a poesia, no início do seu corpo, fala sobre o medo de escrever “Dezessete dólares na carteira e o medo de escrever”, mas se encerra com “Eu comecei a escrever e escrevi”. Além disso, o narrador-personagem do romance está descrente, não possui mais fé, embora pense que deva voltar a rezar. Na epígrafe, o narrador pede ajuda a Deus, e a Knut Hamsun, – literato norueguês, recebeu o Nobel de Literatura em 1920 –, para que não o abandonem e o ajudem escrever.

No que tange à epígrafe final, também podemos relacionar ao processo de produção da obra e a situação deplorável do personagem, que precisa de ajuda para sair da depressão e encontrar a si mesmo. É importante ressaltar que tanto o romance quanto a poesia possuem narradores-personagem. No romance, o protagonista demonstra já ter acreditado em Deus, mas atualmente já não possui fé, embora as poesias tratem de Deus como uma força superior capaz de ajudá-las de alguma maneira.

¹⁸ “I had seventeen dollars in my wallet. Seventeen dollars and the fear of writing. I sat erect before the typewriter and blew on my fingers. Please God, please Knut Hamsun, don't desert me now. I started to write and I wrote.” (John Fante: *Dreams from Bunker Hill*)

¹⁹ “Ah Força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus.” (Clarice Lispector: *Água Viva*)

Além disso, é imprescindível ressaltarmos que, em carta para Luciano Alabarse, em 2 de agosto de 1990, Caio Fernando Abreu diz que *Onde andaré Dulce Veiga* foi o livro “que mais me doeu. Veja só: em nenhum momento ele fluiu. Foi escrito gota a gota, palavra por palavra” (ABREU, 1990, p. 247). Nesse sentido, também podemos aludir que o escritor rogava, através das epígrafes, a Deus, e a Hamsum, ajuda para compor sua obra.

O romance é dividido em sete capítulos, que correspondem aos dias da semana. O quadro abaixo apresenta particularidades de cada capítulo:

Quadro 1 – particularidades estéticas do romance

Capítulo	Diferenciais estéticos
I – Segunda-feira – Vaginas Dentatas	Flashback em Itálico – Primeira lembrança de Dulce.
II - Terça-feira – The Hard Core of Beauty	Não há diferenciais estéticos, havendo uma narrativa linear.
III – Quarta-feira – A Fera Muçulmana	Formatação jornalística, com texto dividido em duas colunas, para apresentar a Descrição da entrevista com Márcia. Flashback em Itálico marca o encontro com Pedro. Flashback em Itálico descreve o encontro com Pedro.
IV – Quinta-feira – Poltrona Verde	Flashback em Itálico descreve o segundo encontro com Dulce.
V - Sexta-feira - O Labirinto de Mercúrio	Ideograma desenhado à mão pela personagem Márcia.
VI – Sábado – Vaga Estrela do Norte	Não há diferenciais estéticos, havendo uma narrativa linear.
VII - Domingo – Nada Além	Não há diferenciais estéticos, havendo uma narrativa linear.

Com relação aos títulos de cada capítulo, eles não estão ali por qualquer acaso. Além de fazer referência aos dias da semana, cada um possui um significado. O primeiro capítulo, intitulado “I - Segunda-feira – Vaginas Dentatas”, apresenta o narrador-personagem à Márcia, vocalista da banda homônima ao título, que é filha de Dulce Veiga, a cantora que ele conheceu há 20 anos durante uma entrevista quando ainda era um garoto. Dulce sumiu sem deixar vestígios, mas é na entrevista com as Vaginas Dentatas que o jornalista vai encontrar a primeira pista acerca da artista, ela tem uma filha. A entrevista com a vocalista das Vaginas Dentatas vai desencadear o enredo do romance, trazendo lembranças alusivas a vinte anos anteriores, quando o rapaz conhece a ilustre cantora.

Neste primeiro capítulo, Abreu (1996) começa a utilizar recursos estéticos para mostrar ao leitor o enredo. As lembranças aparecem através de um *flashback* em letras itálicas, que rememora em outro texto o seu primeiro encontro com a estrela da música brasileira dos anos 60, época em que o jornalista iniciava em sua profissão, em pleno período ditatorial. Se observarmos, tanto o título, quanto o recurso de flashback remetem ao personagem de Dulce Veiga, tendo em vista que é na entrevista que o jornalista vai voltar ao passado e narrar o que aconteceu na sua primeira entrevista com Dulce.

O segundo capítulo “II - Terça-feira – The hard core of beauty”, tem relação com o poema homônimo de Willian Carlos Willians que é recitado pelo editor-chefe Castilhos ao jornalista, quando entrega ao narrador-personagem o disco das Vaginas Dentatas. No momento, o jornalista pensa: “Isso sim fazia sentido. *Hard, hard core*” (ABREU, 1990, p. 59).

O *hard core* está ligado ao estilo musical tocado pela banda Vaginas Dentatas. Porém tendo em vista o contexto da história, o título nos permite pensar em outras possibilidades. Traduzindo literalmente a frase, teríamos “O núcleo duro da beleza”, o que poderia estar relacionado à dureza e dificuldade na relação com Márcia, que tinha um gênio difícil, e também à dureza de estar vivenciando as memórias de Dulce. Também podemos pensar que, tendo em vista a tradução da frase que leva o nome do capítulo de número dois, podemos pensar, talvez, em uma alusão à estética deste trecho da obra: não há diferenciais estéticos. Ou seja, tão duro quanto à dificuldade relacionada à Marcia, é este segundo capítulo, duro, seco, sem nenhuma estética diferenciada.

Em “III – Quarta-feira – A Fera Muçulmana”, temos um título que pode ter relação com a última frase do capítulo anterior: “Aqueles objetos, estas memórias. Se duas pernas de cadeira, mesa ou mulher. Se dois braços de poltrona, de fera ou de macho” (ABREU, 1990, p. 90). Essa fera ele virá a conhecer neste capítulo. É Rafik, o dono do jornal em que trabalhava. Ao enfrentar “a fera”, ele recebe a missão de encontrar Dulce Veiga, a qualquer custo.

Neste capítulo, os diferenciais estéticos apresentam-se através de redação com formatação jornalística, com texto dividido em duas colunas, para apresentar a descrição da entrevista com Márcia. Nesse trecho do capítulo, a primogênita de Dulce conta tudo o que passou em sua vida, fala sobre o sumiço da mãe, o relacionamento com o pai, sua mudança para o exterior e também sobre o seu antigo namorado Ícaro, que morreu de AIDS.

O flashback em itálico retorna neste capítulo, para trazer as lembranças de Pedro, a grande paixão do jornalista. Este recurso aparece duas vezes, a primeira marca o encontro entre ambos, onde se conheceram, como se aproximaram. Já o segundo, descreve exatamente como acontece tal encontro, passando desde o metrô, até a pernoite de Pedro no apartamento do jornalista.

É possível concebermos que tal capítulo traz para o leitor informações importantes sobre a vida do jornalista, relacionados à relação homossexual que o narrador-protagonista manteve com Pedro, além de fatos da vida de Márcia que podem ajudar na busca por Dulce.

O quarto capítulo “IV – Quinta-feira – Poltrona Verde”, tem um significado importante nas lembranças que o jornalista tem de Dulce, já que, nas duas únicas vezes que a vira antes de seu sumiço, ela estava sentada na poltrona verde. Além disso, tal poltrona faz com que ele remeta suas lembranças a outras informações, como quando conheceu Márcia, ainda bebê. Neste capítulo, o jornalista conhece o ex-marido da cantora, e após a conversa, relembra-se da segunda vez que a encontrara, que estava deitada na poltrona verde, com uma seringa na mão e impossibilitada e atender a própria filha.

O título do capítulo tem uma forte ligação com o recurso estilístico utilizado pelo autor, já que, é nessa poltrona verde que Dulce Veiga se encontrava quando o jornalista a visita para entrevistá-la pela segunda vez. E é essa poltrona verde que, na entrevista com Márcia no primeiro capítulo, o jornalista reconhece e passa a lembrar da cantora. O recurso é novamente o flashback em itálico que traz para o

leitor o que aconteceu naquele segundo encontro, e que vai provocar o sumiço da cantora.

“V - Sexta-feira - O Labirinto de Mercúrio” é um capítulo que aponta para a dificuldade em encontrar a cantora. Labirinto de mercúrio é um jogo que o jornalista ganha de Odete Lara, amiga de Dulce. O labirinto tem uma gota de mercúrio dividida em várias partículas e a ideia é juntá-las ao centro. Enquanto busca Dulce Veiga, o narrador-personagem tenta juntar as partículas. O labirinto de mercúrio é alusivo ao jogo que o jornalista está vivendo, tendo que juntar todas as informações possíveis para chegar ao seu objetivo.

Como um todo, o capítulo V não possui diferenciais estéticos no que tange à forma de escrever e narrar os fatos, como vimos nos capítulos anteriores. Porém apresenta ao leitor um recurso diferente, é um ideograma chinês ou japonês, que Márcia desenha com a ponta do dedo indicador, em um vidro embaçado. O jornalista vê os traços como duas formas de ideogramas Chung Fu, embora veja que ela está inventando a imagem, que ela mesma não consegue entender o que se passa no momento da sua vida, como em um labirinto em que é difícil de encontrar a saída.

O capítulo “VI – Sábado – Vaga Estrela do Norte”, leva este título, porque Estrela do Norte é o lugar onde se escondera Dulce Veiga. O jornalista consegue descobrir o local após vagos indícios que encontrou no caderno que Saul lhe entregara após beijá-lo. Era o diário da cantora, do ano em que ela sumira, e nele havia duas cartas, um mapa do Brasil e uma estrela de seis pontas: era a Estrela do Norte.

Embora o capítulo apresente indícios a serem descobertos para que o jornalista possa chegar até Dulce Veiga, a sexta parte do texto literário de Abreu (1990), não possui diferenciais estéticos, mantendo uma narrativa linear. Podemos fazer uma alusão ao título: tão vaga quanto à estrela do norte, vago de recursos estéticos é o capítulo.

O último capítulo leva o nome da famosa música de sucesso de Dulce Veiga e regravada pelas Vaginas Dentatas: “VII - Domingo – Nada Além”. Ao longo da narrativa, a canção aparece diversas vezes e é alusiva ao sumiço da cantora, tendo em vista que ela não queria “nada além de cantar”. Em um trecho de seu diário, revela que todo aquele sucesso a incomodara, e que “R.”, provavelmente inicial de Rafik, com quem tivera um caso, batia-lhe e a ameaçava, assim, sua única saída era

fugir. O capítulo mostra que Dulce conseguiu o que queria, longe de tudo e de todos, não queria nada além de cantar.

Da mesma forma que o capítulo anterior, a parte final de *Onde andará Dulce Veiga* não apresenta recursos estéticos e formais diferenciados. Por sua vez, a narrativa linear traz em seu enredo o desfecho de toda história, mostrando que não era a fama, o dinheiro que a seduzia, na verdade, Dulce fugira por não querer “nada além” de cantar. Da mesma forma que Dulce, o jornalista nada queria além de encontrar a si próprio, tendo em vista que perdera o seu eu após ser abandonado por Pedro, e agora, que encontrara a cantora, de certo modo encontrara um novo sentido para viver. Nada além de cantar, nada além de viver, nada além da narrativa linear do último capítulo.

Essa fragmentação e divisão dos capítulos dão uma ideia de velocidade que perpassa a narrativa, como se esta corresse de segunda a domingo, como um diário de jornalista, ou até mesmo de detetive, que é o papel que o narrador-personagem acaba desempenhando ao procurar Dulce Veiga. Tal velocidade repassada pelo texto pode nos levar a várias prerrogativas, como a ideia de que por ser um romance policial, e o jornalista estar investigando um caso, a separação dos capítulos segmenta o trabalho investigativo do narrador-personagem. Também pode estar relacionado à questão de rotina, tendo em vista que o protagonista estava desempregado e a narrativa inicia no seu primeiro dia de trabalho, contando o que acontece em cada dia.

De acordo com Calvino (2007), este recurso de velocidade é peculiar a narrativas contemporâneas e pode ser aplicado na agilidade dos acontecimentos, como também pode ser empregado pelo corte seco de frases. Sobre isso, Italo Calvino afirma, em *Seis propostas para o novo milênio* (1990):

Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença; não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para o outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios (CALVINO, 1990, p. 59).

Desse modo, podemos conceber que a agilidade e rapidez utilizadas por Abreu, servem também para estimular no leitor a tensão que é provocada pela expectativa gerada pelo papel de detetive, assumido pelo jornalista ao buscar a desaparecida, Dulce. Em contraponto, podemos destacar a fragmentação discursiva, marcada por cortes nos discursos e também rápidas passagens de uma fala para outra. Assim, tanto o protagonista da narrativa, quanto o leitor precisam interpretar as informações colhidas.

Um exemplo disso é a passagem na qual o narrador-personagem escuta duas vezes a música “Nada além” na segunda-feira. Na primeira vez, ao ouvir a canção que saía do rádio enquanto tomava o banho, ele tenta trazer as memórias para o presente:

Então ouvi no rádio uma música que parecia conhecida. Dizia qualquer coisa como ‘a realidade não importa, o que importa é a ilusão’, no que eu concordava plenamente [...] Mas a música que ressoava em algum porão da memória era antiga como um bolero, um fox, e o que saía do rádio era um desses rocks com baixo elétrico desesperado, percussão envenenada e sintetizadores histéricos. A voz da cantora lembrava vidro moído num liquidificador. De qualquer forma, pensei, a letra está certa. E todas as coisas que eu lembrava, ou achava que lembrava, porque de tanto lembrar delas acabara por transformá-las em mera – e péssima – literatura, já não importava mais (ABREU, 1990, p. 13-14 – grifo do autor).

Ao chegar ao ensaio das Vaginas Dentatas, a lembrança vaga da música é despertada em uma fração de segundos: “Foi então que comecei a ouvir. Por trás da porta, vinha uma música muito familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador (ABREU, 1990, p. 24).

Distorcida pelo arranjo que lembrava um vento radioativo soprando dentro de uma catedral gótica, acelerada, gemida e urrada, completamente diversa do tom sereno que tivera um dia, poluída pelos uivos contaminados da guitarra e as batidas imitando explosões longínquas, era um velho sucesso dos anos 40 ou 50 (ABREU, 1990,p. 27).

Fechando os olhos, vi novamente a poltrona verde. E mais nada, nada além, até começar a lembrar dos mesmos versos cantados por uma outra voz. Uma voz de mulher, antiga, densa, pesada.

– Corta! – alguém gritou.

Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga. Há dez, quinze, vinte, quantos anos? O arrepio desceu da nuca para os meus braços, estranho feito uma premonição (ABREU, 1990,p. 28).

A música “Nada além” é uma canção popular brasileira, veiculada no rádio nas décadas de 1940 e 1950. Apesar de o romance ser ambientado na década de

1980 e, supostamente, a cantora ter feito sucesso nos anos 1960, possui a função de ativar a memória do jornalista, primeiro, de maneira hiperbólica, trazendo o melodrama com a cantora, depois, a desautomatização desse sentimentalismo exacerbado da primeira versão, por meio do *rock'n roll*, com a banda Vaginas Dentatas.

Tendo em vista que a obra de Abreu possui fragmentação em sua construção, é importante ressaltarmos que a narração no romance contemporâneo elimina a objetividade e evidencia o fragmento, de modo a apresentar, através da sua forma estética, o desencantamento com o mundo, buscando essência e transparecendo o que o relato não consegue expressar. Segundo Adorno (1983), a busca da essência, está relacionada com o rompimento das convenções estéticas, tendo em vista que a posição do narrador volta-se para a subjetividade e a sua distância com o leitor torna-se variada.

Adorno (1983, p. 272) ainda explica que, na arte literária moderna, a relação entre narrador e leitor “varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco para trás dos bastidores, para a casa das máquinas”. Essa alternância do narrador provoca um estranhamento estético-formal, que indica a situação de mundo que é representado no texto. O que o texto não consegue exprimir, a estética mostra.

Dessa forma é imprescindível observarmos no romance a fragmentação do texto, que aparece tanto na estruturação gráfica quanto na literária e linguística. Esteticamente isso pode ser observado na fragmentação do texto em colunas, recurso utilizado pelo autor, quando ele entrevista a cantora roqueira Márcia Felácio, filha de Dulce Veiga. Na coluna do lado direito, o narrador conta o que ouvira da entrevista. Na do lado esquerdo, conta como procedeu e o que a garota respondera a suas perguntas. Essa forma possibilita ao leitor ter os dois lados da história: a do entrevistador e a da entrevistada, como podemos observar no quadro a seguir:

Quadro 2 – Entrevista do jornalista com Márcia

Primeira coluna	Segunda coluna
Márcia Francisca da Veiga Prado não era nome de estrela. Mas esses quatro nomes tinham história. Márcia, modernezas do fim dos anos 60, heranças de JK; Francisca	Me conte a sua vida, pedi meio sem graça. Eu nunca fora nem seria um bom repórter, desse tipo que espicaça e provoca, eu tinha medo de ferir. Quase sem me olhar, Márcia falava de cabeça

<p>homenageava a avó goiana, mãe da mãe, diziam que sangue de índia com alemão, estranhos olhos verdes; Veiga vinha de Dulce, e Prado do pai Alberto. Alberto conhecera Dulce quando era apenas um estudante de teatro, e ela uma cantora conhecida. Ele então, no nome artístico, preferira o Veiga ao Prado, mais dramático. Quando a mãe desapareceu, Márcia não tinha dois anos. (ABREU, 1990, p. 104)</p>	<p>baixa, acendendo cigarros, roendo as unhas ou espiando de vez em quando a tevê ligada. Espiei também, acompanhando seus olhos, mas não cheguei a descobrir se, numa sessão da tarde qualquer, era <i>Imitação da vida</i>, o <i>Erro de Sivan Slade</i> ou <i>O candelabro italiano</i>. Quando perguntei ela disse que tanto fazia, esses melodramas ridículos românticos caretas de vinte anos atrás, que ela adorava. (ABREU, 1990, p. 104)</p>
--	---

Essa fragmentação também aparece literária e linguisticamente, no que concerne ao uso dos verbos transitivos, carentes de complementos. A necessidade de se fazer a opção pode se dar até mesmo no nível da frase individual. Além disso, o autor se utiliza de frases bruscamente interrompidas, de modo a proporcionar ao leitor o desvendamento do problema:

- Conheço essa música – eu disse. Patrícia sacudiu os ombros.
- Todo mundo conhece. É o nosso grande sucesso, está em segundo lugar. Empurrei-a para o lado.
- Preciso ouvir melhor.
- Você não pode interromper – ela começou a dizer. Mas eu já tinha entrado. A sala grande estava enevoadada pelo gelo seco. (ABREU, 1990, p.30)

É necessário destacarmos outro elemento que funciona esteticamente e como recurso literário na narrativa. São os *flashbacks*, que servem para trazer a lembrança de algo que aconteceu há algum tempo na narrativa. As lembranças de Pedro e Dulce Veiga aparecem no romance através de tal recurso, que se distingue na obra por estar em itálico, como no trecho a seguir:

A primeira vez que vi Dulce Veiga, e foram apenas duas, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde. Uma bergère, mas naquele tempo eu nem sabia que se chamava assim. Sabia tão pouco de tudo que, na época, quando tentei descrevê-la depois na mente e no papel, disse que era uma dessas poltronas clássicas, de espaldar alto e assim como duas abas salientes na altura da cabeça de quem senta. Por alguma razão, até hoje, ao pensar nela penso também inevitavelmente num filme qualquer, em preto-e-branco, da década de 40 ou começo dos 50. (ABREU, 1990, p. 38-39)

Esse recurso serve para situar o leitor temporalmente. O itálico é utilizado como recurso gráfico e estético, indicando um desvio temporal, do presente para o

passado, trazendo à tona importantes lembranças para o desenvolvimento da narrativa e para a compreensão do enredo.

Um elemento que salta aos olhos do leitor em *Onde andar* *Dulce Veiga?* são as referências fílmicas, musicais e cinematográficas. Abreu explora as conexões entre a linguagem escrita e a audiovisual, de modo a deixar a narrativa mais expressiva. O romance pressupõe um acervo de imagens e signos originários do cinema e incorporados à cultura da época. De forma irreverente, a narrativa cinematográfica aparece não só no que tange à forma de contar a história – com um olhar ‘por trás das câmeras’ – mas também na intertextualidade e nas referências artísticas de artistas e cenas célebres, como a em que ele entra no táxi e pede que siga outro carro, frase alusiva aos filmes policiais e investigativos:

Eu então toquei o ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos:

– Siga aquele carro

Ele me olhou como se eu tivesse completamente louco. Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê. Ele começou a se mover, era nordestino. A cena da perseguição dos automóveis, filmada de helicóptero. Pneus gritando nas curvas, batidas e música frenética, uma grua subindo devagar. Mas nas ruas vazias não havia perigo, e o fusca arrebitado onde eu estava não tinha sequer rádio (ABREU, 1990, p. 204).

O escritor cria no romance um universo quase cinematográfico, utilizando-se de terminologias próprias do cinema e onde as descrições das cenas mais parecem um roteiro fílmico. O narrador-personagem narra o que se passa como se estivesse em um *set* de filmagem, descrevendo os movimentos da câmera, que podem ser observados já na primeira página:

Bons tempos aquele, pensei. Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz na plateia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar. (ABREU, 1990, p. 15).

Ou ainda, no meio da narrativa:

Tambores na selva, lembrei, ligar um rádio para que a música afro fizesse aquela natureza-morta estremecer. Ou entrar desejando *boa tarde!* Em voz alta, tão alta que fossem obrigados a mover-se, mesmo para me olhar com desagrado, sem dizer coisa alguma. Mas parado na porta – se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilhos ou de alguém postado atrás dele, por sobre seus ombros curvos

–, eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento, o filme andaria (ABREU, 1990, p. 93).

Ainda sobre a visão cinematográfica do romance, há dois personagens que podem ser ressaltados para exemplificar esse elemento, tendo em vista o exagero na descrição. São o editor-chefe da redação, Castilhos, e a colunista social do jornal Diário da Cidade, Terezinha O'Connor, respectivamente:

Castilhos bateu no ar um de seus cigarros. Desde que eu o conhecia, há uns vinte anos, fumava três ou quatro ao mesmo tempo. Alguns equilibravam-se na beira da mesa, o contorno metálico cheio de manchas escuras, outros espalhavam-se pelos cinzeiros perdidos entre pilhas de laudas, fotos, clips, pastas, envelopes, copos de plástico, adoçante artificial [...], latas de cocacola dietética e um boi nordestino de cerâmica, que eu conhecia de outras redações (ABREU, 1990, p. 14).

Uma loura cinquentona, com muitas jóias douradas e um vestido decotado imitando onça, debruçou-se na máquina quando passei. Poderia ser vulgar, mas qualquer coisa no pescoço esticado demais e nos ombros rígidos, jogados para trás, revelava certa aristocracia. Quem sabe uma recém-divorciada tentando começar de novo, uma ex-bailarina russa fascinada pelos trópicos e obrigada a fazer sórdidas traduções para sobreviver [...] Pedi licença à loura e peguei o telefone. Antes que pudesse discar, ela estendeu sobre a mesa a mão cheia de anéis e longas unhas escarlates.
 – Prazer – disse, sem nenhum sotaque russo. Ao contrário, com suas vogais abertas soava levemente baiano. – Sou Terezinha O'Connor.
 – Terezinha como?
 – O'Connor – ela repetiu, caprichando na pronúncia. – De origem irlandesa, sabe? Sou a cronista social (ABREU, 1990, p. 17-18).

Como podemos perceber, as cenas apresentam elementos que as enriquecem, tendo em vista a caracterização dos personagens através de gestos, gostos, preferências, trejeitos, dando à narrativa um viés cinematográfico. É perceptível no texto a descrição de imagens que representam personagens, lugares e situações, de modo a adquirir um poder visual capaz de transmitir uma mensagem icônica.

As pás dos ventiladores giravam silenciosas. Nenhum ruído de telefone ou máquina de escrever. Em preto e branco, a redação era um fotograma projetado no espaço. Ao fundo de costas para a janela filtrando uma luz sempre baça pelos vidros sujos, Castilhos flutuava entre nuvens de cigarros. À esquerda, vestida de cinza, voltada para a parede, inteiramente imóvel, Terezinha O'Connor contemplava mais uma página do calendário Seicho-No-Ie que devia ter acabado de virar [...] Tambores na selva, lembrei, ligar um rádio para que a música afro fizesse aquela natureza-morta estremecer. Ou entrar desejando boa tarde! em voz alta, tão alta que fossem obrigados a mover-se, mesmo para me olhar com desagrado, sem

dizer coisa alguma. Mas parado na porta – se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilhos ou de alguém postado atrás dele, por sobre seus ombros curvos –, eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento, o filme andaria (p. 82 – grifo nosso).

No fragmento acima, podemos notar que, no momento em que o jornalista chega ao jornal, a temporalidade passa para um segundo plano, já que a imagem toma o lugar do espaço, tornando a passagem lenta, assim como em cenas de filmes, em que não há ação propriamente dita ou diálogos. É imprescindível ressaltarmos que o narrador proporciona ao leitor dois focos na narrativa. Primeiro, a narração parece proporcionar ao leitor apenas um ponto de vista da cena, porém isso muda quando há uma sugestão de mudança de “enquadramento”, pela substituição do olhar do narrador-protagonista para Castilhos. Tal mudança de foco pode deslocar a narrativa, tornando-a mais rápida.

A apropriação de elementos fílmicos à narrativa possibilita à literatura representar a frieza da realidade social. Sobre essa representação, Tânia Pellegrini (2003) explica:

A cultura contemporânea é sobretudo visual [...], cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos (PELLEGRINI, 2003, p. 15).

Desse modo, podemos conceber que *Onde andar* *Dulce Veiga?* é um romance que conversa com o leitor por meio da incursão de elementos representativos da cultura erudita, como referência à literatura canônica, à música e ao cinema. O leitor pode identificar-se com o texto só por satisfazer-se com o universo cultural que ele proporciona, ao mencionar elementos emblemáticos midiáticos e literários, que evidenciam os gostos massivo e erudito. De acordo com Marques (2007), o romance em questão é uma ilustração da contemporaneidade, que estampa as manifestações da cultura de massa. Nesse sentido, Marques explica que Abreu propõe aos leitores uma reflexão sobre o status da obra de arte contemporânea:

CFA, de fato, coloca aos leitores, médios ou não, a reflexão sobre o status da obra de arte contemporânea. Só isso já revela um autor preocupado em construir uma outra trajetória para a história da literatura, sem medos e preconceitos que possam despertar julgamentos febris. (MARQUES, 2007, p. 22).

Abreu também utiliza recursos estéticos na construção do romance para mostrar e diluir as fronteiras existentes entre a cultura erudita e massiva. O uso desses elementos estéticos na narrativa mostra uma remodelagem discursiva, que é carregada de elementos culturais massivos, produtos da indústria cultural, baseados em valores manifestados exageradamente pela cultura de massa, mas que, em contraponto, apresentam personagens imbuídos de conhecimentos sobre a cultura canônica. Sobre isso, Marques (2007) postula que:

É a forma de diluir as fronteiras que separam o erudito e o massivo, de romper com os limites tradicionais e canonizados da literatura com “L” maiúsculo, de produzir um movimento anárquico a partir da busca por novas alternativas estéticas e técnicas de narração. (MARQUES, 2007, p. 45)

Esses limites são conduzidos ao leitor por meio de referências à cultura erudita, conduzidas pelo narrador-protagonista, que se mescla e dialoga com as preferências massivas de outros personagens. Marques (2007) ressalta que tal procedimento narrativo, de estabelecer um diálogo entre o erudito e o massivo, desponta antes como um recurso inteiramente consciente do autor. De acordo com Marques, “Isso significa dizer que não existe um olhar distanciado para os materiais da cultura de massa, ao contrário, o narrador estabelece esse jogo como forma de demonstrar os sintomas e as práticas culturais da contemporaneidade” (2007, p.52).

Essa mediação pode ser observada na interação com personagens como o chefe de redação Castilhos, no que tange à cultura erudita, e com as Vaginas Dentatas, quando se refere aos produtos massivos. Com relação à Castilhos, há uma brincadeira com trechos de obras consagradas pelo cânone. O chefe recita uma poesia e algum funcionário da redação do jornal tem a função de adivinhar qual o autor do excerto, como no fragmento a seguir:

Castilho gritou:

– É a capa da sexta – e depois, sem levantar, mas com a voz muito empostada, num inglês tão perfeito que não entendi absolutamente nada, recitou: – ‘Disable all the benefits of your country, be out of love with your Nativity, and almost chide God for making that countenance you are’.

O rapaz de preto deteve as mãos sobre o teclado.

– John Donne – arriscou.

A ex-bailarina russa bateu palmas:

– Fernando Pessoa.

Estava totalmente errada. Nos vinte anos que eu conhecia aquele jogo, em língua portuguesa Castilhos só admitia Camões. E certa vez, para surpresa

geral, Florbela Espanca: ‘Sempre da vida o mesmo estranho mal, e o coração a mesma chaga aberta!’. Agora todos esperavam, olhando para mim. Era decisivo como uma prova iniciática.

Chutei:

– Shakespeare.

Castilhos confirmou:

– As you like it. Ato quatro, cena um (ABREU, 1990, p. 17-18)

Quanto às Vaginas Dentatas, representam a arte massiva tendo em vista que suas músicas fazem parte agora de uma indústria cultural. Podemos tomar como exemplo até mesmo a música “Nada além”, que as garotas regravam em um ritmo mais agressivo, para satisfazer a produtora que está gravando seus sucessos:

Distorcida pelo arranjo que lembrava um vento radioativo soprando dentro de uma catedral gótica, acelerada, gemida e urrada, completamente diversa do tom sereno que tivera um dia, poluída pelos uivos contaminados da guitarra e as batidas imitando explosões longínquas, era um velho sucesso dos anos 40 ou 50. Para meu próprio espanto, lembrava a letra inteira.

[...]

– Aquela música – eu disse. – Essa música que você cantou.

– Chama-se *Nada além*.

– Eu conheço.

– E daí? Todo mundo conhece. É um sucesso antigo do Orlando Silva, a gente só. (ABREU, 1990, p. 32-34)

A narrativa, que é cheia de significados, essencialmente busca a identidade perdida do jornalista, após ser deixado por Pedro. A procura por Dulce Veiga é a guia desta caminhada e ao encontrá-la, o jornalista encontra-se a si mesmo, de modo a legitimar sua identidade, mesmo que esta não esteja pronta, pois é sempre por vir. Tal encontro consigo pode ser identificado na expressão que encerra a narrativa “E eu comecei a cantar”, que remete às primeiras linhas do livro, quando o narrador-personagem afirma “Eu deveria cantar”. Tais frases são importantes para a significação da narrativa como um todo, tendo em vista que, depois de tanto tempo perdido, sem rumo na vida, após os sete dias, espaçotemporal pelo qual transcorre a história narrada, o jornalista encontra seu eu.

Como observamos na análise, o romance é carregado de manifestações da cultura ou arte de massa, tornando-se uma narrativa multifacetada; articula o espaço discursivo de modo a abranger uma plurissignificação estética e estilística. Dessa forma, tais manifestações de gêneros massivos podem ser valorizados criticamente, ao ganhar maior abrangência. Para tanto, Abreu utiliza-se de múltiplas vozes, a partir da incorporação do romance policial e do discurso clichê, além das referências fílmicas, musicais e cinematográficas.

Sobre essa forma literária fragmentada, o estudioso Anatol Rosenfeldt (1996) propõe reflexões sobre o romance moderno e afirma que categorias como espaço, tempo, ordem causal e lógica apresentam-se de forma diferente no romance do século XX, em virtude das transformações do mundo. Em seus estudos sobre o romance realista contemporâneo, o teórico Erich Auerbach (1971) explica que as categorias de tempo e espaço manifestam-se por meio de uma organicidade não objetiva do narrador, o que leva o leitor, muitas vezes, a não conseguir “segurar constantemente qualquer fio condutor determinado” (1971, p. 479), tendo em vista que a narrativa proposta pelo narrador é construída por fragmentos.

Dessa forma, percebemos que a narrativa estudada está imbricada em uma ideia de pluralidade de códigos, o que nos permite ampliar o discurso narrativo, através de incursão de elementos estéticos e artísticos que enriquecem o texto de significados. Tal apropriação de recursos permite a revitalização da cultura massiva e a interpretação desses elementos por parte do leitor. O que podemos verificar de fato é a construção de um texto que utiliza detalhes, gírias e expressões corriqueiras, com o objetivo de fortalecer uma escrita que aborde a marginalidade social.

Além disso, a análise de *Onde andar* de Dulce Veiga – um romance B possibilita um olhar mais crítico sobre a sociedade, tendo em vista que os elementos estéticos contribuem para tal perspectiva. Através dessa percepção, podemos compreender que a representação da voz homossexual na literatura, através da leitura do romance em questão, busca problematizar problemas sociais de modo a evidenciá-los criticamente. Para isso, Abreu (1990), procura adequar a forma literária ao conteúdo social.

Nessa perspectiva, consideramos que o texto do escritor aborda o contexto histórico e social, acentuando o caráter do cotidiano social, baseado em técnicas de outras artes para expressar o conflito interior do homem e da narrativa, no caso, o conflito da voz homossexual com o contexto social que rejeita essa orientação sexual. Abreu apresenta uma narrativa diferente da dos contos: aqui, o escritor desapegou-se da linguagem densa e circular, do tempo e espaços indefinidos, das personagens profundamente centradas nos próprios pensamentos, e utilizou elementos massivos e midiáticos, como a música e o cinema para poetizar seu texto.

Recursos formais e estéticos, como a fragmentação e o fracionamento da narrativa, a intertextualidade, a utilização de colunas e letras em itálico, além de

iconografia, são utilizados pelo escritor para demarcar o romance. Em uma entrevista jornalística, por exemplo, o escritor conta a cena em duas colunas, o que se aproxima de uma diagramação jornalística. Para sinalizar flashbacks, o texto recebe importância e é destacado em itálico, chamando a atenção do leitor.

No que tange aos recursos literários, o literato utiliza, em alguns momentos o linguajar chulo e grotesco, de modo a relatar fatos vulgares. Trechos de poesias, textos literários, músicas, obras de arte e cenas de filme são descritas pelos personagens, como o jornalista, Patrícia, o chefe de redação Castilhos e o dono do jornal, Rafik, o que aponta para personagens cultos. Podemos tomar tais personagens como exemplos cultos, em contraponto com outros que possuem gostos populares, como Jacyr, que é fã das Vaginas Dentatas, banda que regravou em *rock* um antigo sucesso musical de Dulce Veiga, para satisfazer a indústria cultural.

Visto dessa forma, acreditamos ser apropriado afirmar que *Onde andar*á Dulce Veiga – um romance B estabelece uma relação estreita entre fragmentação da forma narrativa e os conflitos sociais e históricos, e, ainda que o texto mantém diálogo entre literatura e história, o que implica a transgressão da linearidade da narrativa. Com isso, podemos dizer que tais elementos contribuem para a caracterização formal do texto do autor, além de colaborar para uma boa qualidade literária e para o sucesso da representação do homossexual na narrativa.

Tendo em vista a negação da sociedade patriarcal frente à homossexualidade, e a abordagem da temática realizada por Abreu, que mostrou uma sociedade brasileira ainda preconceituosa e que não reconhece a homossexualidade como uma opção sexual legítima, acreditamos que a temática está bem representada através das vozes homossexuais. Além disso, que os elementos e recursos estéticos utilizados para representar as vozes foram explorados de forma a acentuar e enfatizar a perspectiva crítico-social acerca da temática, provocando um olhar crítico sobre a intolerância a práticas homoafetivas registradas no texto literário.

3. A HOMOSSEXUALIDADE NA OBRA DE JOÃO GILBERTO NOLL

3.1 A produção e recepção da narrativa de Noll

O escritor gaúcho João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre e possui, dentre as publicações da sua carreira de literato, treze livros, os quais renderam ao escritor inúmeros prêmios, incluindo cinco vezes o Prêmio Jabuti, nos anos de 1981, 1994, 1997, 2004 e 2005. Seu romance *Harmada* faz parte da lista dos 100 livros essenciais brasileiros em qualquer gênero e em todas as épocas, indicados pela Revista Bravo.

Em 1967, Noll ingressou na Escola de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a qual abandonou dois anos depois, transferindo-se para o Rio de Janeiro, onde concluiu, em 1979, o curso de letras na Faculdade Notre Dame. Ao chegar ao Rio de Janeiro, o escritor passou a colaborar com a redação dos jornais *Folha da Manhã* e da *Última Hora*, e posteriormente publicando contos na *Folha de São Paulo* e no *Correio Braziliense*. No ano de 1975, também atuou como revisor de provas, coordenou oficinas literárias e lecionou no curso de comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

De acordo com o site oficial do literato, em 1970, seu primeiro conto é publicado na antologia *Roda de Fogo*, organizada por Carlos Jorge Appel, Editora Movimento, Porto Alegre. No mesmo ano, o escritor e jornalista mudou-se para São Paulo, onde passou a trabalhar como revisor na Companhia Editora Nacional. Em 1971, Noll retornou para o Rio de Janeiro e escreveu sobre literatura, teatro e música no jornal *Última Hora*. Três anos depois, em 1974, voltou a cursar Letras, agora na Faculdade Notre Dame, no RJ. No ano seguinte, começou a lecionar no Curso de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em 1979, Noll concluiu o curso de Letras e, no ano seguinte, publicou seu primeiro livro, *O cego e a dançarina*, que lhe rendeu o prêmio “Revelação do Ano”, da Associação Paulista de Críticos da Arte e “Ficção do Ano”, do Instituto Nacional do Livro, além de, no ano seguinte, a premiação no Prêmio Jabuti, categoria autor revelação/literatura adulta, da Câmara Brasileira do Livro. Ainda em 1981, foi lançado o livro *A Fúria do Corpo*. Noll também publicou os romances *Bandoleiros* (1985); *Rastros de Verão* (1986); *Hotel Atlântico* (1989); *O Quietos Animal da Esquina* (1981); *Harmada* (1993), que recebeu, no mesmo ano, o Prêmio Jabuti da Câmara

Brasileira do Livro; *A céu aberto* (1996), recebendo, no ano seguinte, mais uma premiação Jabuti; *Contos e Romances Reunidos* (1997); *Canoas e Marolas* (1999); *Berkley em Bellagio* (2002), obra finalista do Prêmio Portugal Telecom de 2003; *Mínimos Múltiplos Comuns* (2003), que traz mais um Prêmio Jabuti (2004) para o autor, na categoria de contos e crônicas; *Lorde* (2004), que recebe o mesmo prêmio em 2005, mas na categoria romance; *A máquina do ser* (2006); *Acenos e Afagos* (2008), que conquista o 2º lugar no Prêmio Telecom de 2009 e o prêmio Fato Literário em 2009; para o público juvenil, *O nervo da noite* e *Sou Eu*, são lançados em 2010 e finalizando a produção atual do escritor, *Solidão Continental* foi lançado às bancas em 2012.

No ano de 1982, o escritor ganhou uma bolsa do Programa de Escritores da Universidade de Yowa, EUA, e em 1983, participou de uma antologia de novos contistas brasileiros, na Alemanha. No ano seguinte, seu conto “Alguma coisa urgentemente” foi adaptado para o cinema pelo cineasta Murilo Salles, com o título *Nunca fomos tão felizes*, estrelado pelo ator Claudio Marzo. As obras *Harmada*, sob a direção de Maurice Capovilla em 2003, e *Hotel Atlântico*, direção de Suzana Amaral em 2009, também foram adaptados para o cinema. Noll também foi selecionado para figurar no livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*, em 2000.

Noll foi bolsista e professor convidado da Universidade de Berkley, nos Estados Unidos. Também foi escritor residente no King’s College, em Londres, em 2004. Além disso, o escritor foi contemplado com bolsas concedidas pela Universidade de Iowa, Estados Unidos, e pela Fundação Vitae, além de ser convidado por universidades nos Estados Unidos e na Europa como conferencista e escritor-residente.

João Gilberto Noll é um literato que despontou tanto na esfera nacional, quanto internacional, pois suas obras discutem temáticas ambientadas em contextos modernos, com personagens que problematizam questões pertinentes à sociedade. Nesse sentido, entendemos que os textos do escritor possuem um lugar de fala que, recortado no espaço textual, no contexto da narrativa, busca a reconstrução de si, experimentando um estilo de vida. Esse lugar de fala está intimamente ligado às representações de minorias sociais, que evidenciam modos de vida diferentes àqueles impostos socialmente, que dentro do seu espaço, possuem abertura para transgredir as regras e experimentar o diferente.

Sua produção literária, iniciada na década de 1980, coincide com um momento em que o Brasil vivia um período de movimentos de enfrentamento ao regime militar e de busca por abertura democrática no país. Tendo em vista esse contexto, sua literatura evidencia um engajamento voltado para vozes de minorias durante o período de ditadura militar. Sobre isso, Flora Sussekind (2004, p. 72), afirma que o literato envereda uma “literatura do eu’, dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional”. O conto “Alguma coisa urgentemente” exemplifica essa perspectiva apontada pela autora, pois apresenta um narrador-protagonista que depõe acerca da sua relação com o pai, desde sua infância até a adolescência, quando o pai morre vitimado por torturas, narrando acontecimentos e situações vividas frente a um contexto sócio-político ditatorial.

Norberto Perkoski publicou em 2004 o livro *A Transgressão Erótica na Obra de João Gilberto Noll*, no qual analisa cinco narrativas de Noll, entre contos, novelas e romances, publicados na década de 1980. Em seu estudo, Perkoski demonstra que o erotismo, a mobilidade do narrador e da narrativa, que abandona a linearidade, e a mutilação existencial (e seus símbolos corporais) do ser humano, são temáticas recorrentes na narrativa do literato. Tais motivos são analisados pelo estudioso com embasamento teórico em Georges Bataille e Michel Maffesoli. São seis capítulos que abordam a questão da transgressão. O primeiro é teórico e os demais apresentam a análise das narrativas, iniciando pela coletânea *O cego e a dançarina*. Em seguida, *A fúria do corpo* é estudado, prosseguido por *Bandoleiros*, *Rastros de Verão*, sendo o trabalho finalizado com o estudo da representação da transgressão em *Hotel Atlântico*.

Para Perkoski (1994), a narrativa de Noll revela uma preocupação com a fragmentação existencial do ser humano e com a própria função da narrativa e do escritor. Nessa perspectiva, a errância, o erotismo e o corpo aparecem como possibilidades de manifestar tais preocupações, através de situações como vazio e crises existenciais. Nas palavras do autor:

Os temas obsessivos e o trabalho com a escritura literária revelam em João Gilberto Noll um autor cuja preocupação maior reside no fato de encarar o fazer artístico como um trabalho que desnuda, que desmascara as contradições existenciais do ser humano. E que aponta, por vezes até pelo fracasso de “soluções literárias”, para o enfrentamento necessário com um outro universo, com um outro mundo: o real (PERKOSKI, 1994, p. 124).

Nesse sentido compreendemos que a produção literária de Noll preocupa-se em desmascarar as contradições do ser humano. Conforme o estudo do pesquisador, os personagens de Noll são transgressores, e, em sua maior parte, revelam-se eroticamente contra a repressão e o controle social, instituindo o corpo como elemento capaz de se opor a tais restrições.

A obra crítica *Bases da Literatura Rio-grandense*, escrita em 1997 pelo estudioso Francisco Bernardi, que aborda a literatura produzida do estado do Rio Grande do Sul, apresenta escritores e características de suas obras literárias. Dentre os literatos gaúchos, Bernardi apresenta Noll. O estudioso afirma que a ficção do literato está ligada aos episódios do período autoritário iniciado em 1964, embora não se atenha apenas aos aspectos políticos e sim “envereda pelos meandros da miséria, violência, sexualidade e solidão – problemas vividos pela sociedade brasileira nas últimas décadas” (p. 95), o que demonstra determinada peculiaridade estética no conjunto da produção do autor.

No prefácio de *Romances e contos reunidos*, David Treece (1997) faz uma leitura crítica da obra de Noll, abordando eixos temáticos ou sentimentos caracterizadores da maioria dos personagens das narrativas do escritor. Para o estudioso, Noll utiliza um único protagonista que muda de pele, porém se mantém idêntico na humanidade que nos vincula a ele. Além disso, afirma que “Noll insere a experiência individual e anônima do exílio, da errância, do abandono, da mendicância e da desqualificação na nossa vivência coletiva de modernidade”. No que tange a aspectos de desqualificação, Treece (1997) elege o anonimato e suas consequências como revelações da “grande decepção de uma modernidade que ofereceu a todos a promessa da emancipação universal, mas que não a cumpriu”.

Em 2003, Idelbar Avelar escreveu *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, e listou Noll como um dos literatos desse período a abordar a temática de modo diferente. Para Avelar, as novelas de Noll, entre outras obras representam algumas das estratégias que incorporam o trabalho do luto e da reflexão sobre a memória como imperativo pós-ditatorial. Essa ideia aponta para o engajamento do escritor frente a episódios sociais e históricos de exceção, de modo a expor uma crítica no que tange à tais fatos ainda presentes na vida dos brasileiros, como a ditadura militar, temática que aparece, por exemplo, no conto “Alguma coisa urgentemente”, do livro *O cego e a dançarina* e nos romances *A Fúria do Corpo* e *Hotel Atlântico*.

De acordo com Avelar (2003) os personagens de Noll vivem em um abismo, distantes de si mesmos e do mundo em que estão colocados, prevalecendo incertezas, fantasias, paranoia alucinatória e pensamentos que apagam a “linha entre o literal e o figurativo (p. 254), uma realidade é concebida na experiência de se recuperar a identidade perdida.

O estudioso observa a antologia de contos *O cego e a dançarina* (1980) no universo representado por *A fúria do corpo*, *Bandoleiros*, *Rastros do Verão*, *Hotel Atlântico*, *O quieto animal da esquina* e *Harmada*. Conforme Avelar (2003), os dois primeiros textos estão mais próximos do desenho do romance, enquanto que os outros são narrativas mais curtas, novelas focalizadas em personagens alheios ao drama psicológico do romance burguês clássico. Além disso, o pesquisador atenta para o fato de que o comprimento dos textos de Noll é um elemento importante para análise, já que sua concisão funciona como índice de seu autoapagamento, de seu impulso ao silêncio.

Conforme o autor, a ficção de Noll se escreve a partir de uma crítica ao *romanejo*, modelo privilegiado para as várias sagas realistas, regionalistas ou não, que proliferam na literatura brasileira moderna. Como sugerem os títulos, os textos de Noll descrevem lugares transitórios, peregrinações, traços e restos da experiência, cenários sem historicidade, esvaziados de progressão e tempo. Nas palavras do autor:

Na ficção de Noll é totalmente indiferente estar no Rio de Janeiro ou no Sul, no Amazonas ou no Nordeste. Mesmo num país supostamente tão diversificado como o Brasil, uma banal mesmice pós-moderna cobre todo o território. Passando por experiências desprovidas de qualquer marco temporal, além da sucessão esquizofrênica, não causal dos fatos, os narradores-protagonistas de Noll obtêm e perdem empregos, são presos ou levados a algum hospital psiquiátrico, escapam, são atacados pela polícia, encontram gente que não parece ir a nenhum lugar tampouco, e que invariavelmente desaparece sem deixar rastros. Depois de uma das poucas páginas o texto desemboca numa coda anticlimática e aparentemente arbitrária, deixando ao leitor uma incômoda sensação de incompletude. Noll toma, então, essa sequência banal de acontecimentos e a converte numa reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência. (AVELAR, 2003, p. 25)

O estudioso explica que Noll se utiliza de elementos que apontam a incompletude, indiferença das ações dos personagens, propondo ao leitor uma reflexão crítica acerca de uma crise da narrabilidade. Para Avelar (2003), os textos

do literato possuem um paradoxo em que nada parece permanente, tudo está em fluxo, embora considere as próprias noções de devir e mudança inadequadas.

A estudiosa Walnice Nogueira Galvão (2005), em sua obra *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*, redesenha o panorama cultural e suas relações com o mercado, abordando a prosa literária na ficção atual, além disso traça as origens e os rumos das produções. Dentre os escritores citados pela teórica neste panorama, está João Gilberto Noll, que é caracterizado por sua obra, de acordo com a teórica, “insistir na anomia das personagens, perdidas num mundo moderno que não entendem em todo seu absurdo” (p.80). Galvão (2005) utiliza o romance *Lorde* para exemplificar que os personagens do autor, enclausurados entre a condição humana e convenções sociais que não acreditam, acabam rendendo-se à impotência entre o rebaixamento geral da vida, amiúde refugiando-se numa sexualidade exacerbada que lhes propicia ensaios de aproximação com o outro.

Na obra *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea* (2007), editado por Giovana Dealtry, Masé Lemos e Stefânia Chiarelli, a professora Claudete Daflon dos Santos aborda, no capítulo “Ser escritor”, a produção de Noll como intensa, no que tange à identidade “estilhaçada” do sujeito. Nas palavras da autora:

Na literatura brasileira dos últimos anos, talvez nenhum outro escritor tenha sido tão intenso em tratar desse sujeito estilhaçado como João Gilberto Noll. Esse homem sem relações familiares ou parâmetros de identidade tradicionais subsiste como força-motriz de parte significativa da produção do autor e representa, sem dúvida, ponto de articulação principal no desenvolvimento de suas narrativas. Não por acaso se mostram viscerais em seu trabalho a desterritorialização e o desenraizamento do indivíduo, os quais são incorporados à criação de personagens sem nome e sem destino. (DAFLON, 2007, p. 39)

De acordo com a autora, ao mergulhar nessas subjetividades errantes, a obra de Noll ganha características da cultura “pós-moderna”, como a falta de rumos, o desnorteio, o deslocamento, a fragmentação, a ausência de memória, a perda total de referências. Em contraponto, há a impressão de que o nomadismo do personagem não possibilita a expressão da procura desesperada de um lugar, de um abrigo, de uma identidade.

Tania Pellegrini, em *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea* (2008), no capítulo “As vozes da cidade”, fala sobre o surgimento de uma “literatura gay” ou de temática homossexual, além de mencionar a literatura de

autoria feminina. No que tange à homossexualidade, para a autora, tal tema surgiu no Brasil a partir da “abertura política” dos anos 1980, das ideias de transgressão e diversidade cultural associadas à pós-modernidade, das influências da organização dos movimentos de homossexuais da Europa e Estados Unidos, além do impacto da proliferação da AIDS. A estudiosa considera que os homossexuais e as mulheres são os sujeitos até então reprimidos, que conseguem aos poucos fazer ouvir suas vozes, inclusive como decorrência de sua própria organização enquanto movimento político brasileiro.

A teórica aponta no capítulo em questão, obras como *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo (1890), *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha (1895), e inclusive *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, como raízes da vertente ficcional ligada à homossexualidade na literatura brasileira. Além disso, Pellegrini explica que a temática só vai se consolidar efetivamente ao longo dos anos 1980. Entre os exemplos significativos citados por Pellegrini, está João Gilberto Noll com seus romances *A fúria do corpo* (1980) e *Rastros de verão* (1986).

Também em 2008, Lucia Helena, em seu texto “Uma reflexão do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira”, analisa, entre obras de outros autores, o romance *Bandoleiros* (1985), de Noll. Conforme a estudiosa, *Bandoleiros* (1985) pode ser incluído na categoria da ficção-limite e na textualização do problema da imagem na arte literária da década de 1980. Para Helena (2008), a obra em questão acentua “o caráter de espetáculo, de ritualização e jogo do empreendimento artístico” (p.16). Nas palavras da autora:

Bandoleiros opera como uma “sala de projeção”, dando relevo a um tipo de literatura que trata do esgotamento do estoque de sentidos convencionais e procura dramatizar o mundo do eu sitiado. No universo da ficção de Noll, sublinha-se como é difícil compartilhar tanto a experiência como a percepção do mundo, que é vivida sempre de modo solitário (HELENA, 2008, p. 16).

Wander Melo Miranda (2010), em sua obra crítica *Nações Literárias*, procura reinventar seu objeto de estudo, utilizando obras modernas e contemporâneas de literatura, cinema, artes plásticas e música popular, de modo a debater questões concernentes à nação e à identidade cultural. No capítulo “Fronteiras Literárias”, o pesquisador procura o diálogo entre crítica e criação ficcional. Para isso, usa a metodologia comparativista para abordar textos publicados a partir de 1980, como

Em Liberdade, de Silviano Santiago, *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll, *O nome do Bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares, *A Senhorita Simpson*, de Sérgio Sant'Anna, e *A Festa do Milênio*, de Rubens Figueiredo. Textos, que, segundo o autor, “apresentam-se polimorfos, fragmentários, distantes do amplo painel social ou da grande obra retrato da nação” (MIRANDA, 2010, p.112), pois preferem usar pequenos temas, o detalhe aparentemente insignificante, eventos do cotidiano, entre outros aspectos, como forma para fugir da uniformidade da única voz das “verdades oficiais ou dos discursos utópicos de emancipação” (2010, p.112). Para o teórico, os textos de Noll são clareadores no que diz respeito a tais questões. Nas palavras do autor:

Os textos de João Gilberto Noll são, nesse sentido, esclarecedores, não só pelas eficazes soluções encontradas, mas pelos impasses com que se defrontam e que, mobilizados pela perícia do autor, se tornam matéria e elemento propulsor de sua ficção. A rarefação do enredo, quase sempre restrito a um mínimo de eventos e à perambulação sem rumo e sem sentido dos personagens, como em *A Fúria do Corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985) e *Hotel Atlântico* (1989), segue concomitante à superposição de limites do tempo e do espaço narrativo (MIRANDA, 2010, p. 118).

Miranda (2010) aponta, em *Bandoleiros*, a recomposição de perdas do narrador, que é o objeto do narrado, participa do caráter quase inercial de uma movimentação em que nada parece sair do lugar. À margem dos grandes eventos e da grandiloquência em registrá-los, o narrador opta pela técnica do distanciamento cinematográfico, em longos movimentos de *travelling*, que reduzem tudo à superfície chapada e sem horizontes, como a de um telespectador.

Já Tania Teixeira da Silva Nunes (2011) fez um paralelo entre a literatura de Noll e as teorias de Benjamin, em *Corpo e alegoria: João Gilberto Noll – Walter Benjamin*. A estudiosa apresenta múltiplas imagens do mundo atual deixadas por Noll, de modo a tensionar a caracterização do fragmentário para evidenciar possibilidades de leitura que o discurso ficcional contemporâneo pode possibilitar.

Com relação à produção acadêmica sobre a obra do escritor, vários de seus produtos literários serviram, a partir dos anos 2000, de base para pesquisa e estudos, embora possamos considerar um volume pequeno de trabalhos. Entendemos que a pouca atenção dada aos textos de Noll possivelmente se dá em virtude da recente fortuna crítica da produção literária do autor. Em sua maioria, os estudos desenvolvidos acerca da produção literária de Noll são resultado de

dissertações de mestrado e teses de doutorado, com variadas opções metodológicas e teóricas. Nesse contexto, podemos citar alguns trabalhos que contribuíram de alguma forma para que a literatura de Noll ganhasse importância no meio acadêmico.

Júlio César de Bittencourt Gomes, em sua tese de doutorado, desenvolvida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolveu o estudo *Imagens, esquinas e confluências: um roteiro cinematográfico baseado no romance O Quietos Animal da Esquina*, de João Gilberto Noll (2003). Tal trabalho busca identificar e descrever os traços dominantes da literatura e das demais poéticas contemporâneas, além de relatar o processo de transposição do romance *O Quietos Animal da Esquina*, para o roteiro cinematográfico homônimo. O pesquisador propõe uma discussão sobre a rarefação de limites, sobre o diálogo e a interdependência das artes.

Em 2008, Nelson Eliezer Ferreira Júnior, em sua tese pela Universidade Federal da Paraíba, desenvolveu o estudo *Narrativas em exílio: nação e homoerotismo em três obras comparadas*, pesquisando a temática nas obras *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, *Bem longe de Marianbad*, de Caio Fernando Abreu e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll. O estudioso mostrou que nação e homoerotismo são termos antagônicos e, quando relacionados, causam comumente imagens conflitantes e problemáticas para a uniformidade da construção nacional.

Em sua tese doutoral, em 2009, pela Universidade Estadual de Campinas, Cristina Maria da Silva construiu um estudo comparado entre autores em *Rastros das Socialidades: conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato*. De acordo com a estudiosa, a leitura de obras dos dois autores possibilitou encontrar a trajetória dos personagens e autores, alterobiografias, experiências que falam do que as ciências sociais designam como socialidades. Para Silva, os romances analisados trazem elementos de socialidades contemporâneas, evidenciando o fato de que suas formas de narrar fazem parte de mudanças sociais e históricas. Tal constatação pode indicar que tais formas de narrar recorram à confluência de gêneros para manifestar ou resgatar experiências, apontando suas descontinuidades e a finitude que a limita e também lhe permite ser.

Aquiles Alencar Brayner, em seu trabalho no Centre Brazilian Studies, da University of Oxford, desenvolveu estudo centrado nas obras publicadas durante a década de 80: a coleção de contos *O Cego e a Dançarina* (1980) e as narrativas de

A Fúria do Corpo (1981), *Bandoleiros* (1985) e *Hotel Atlântico* (1989), e discute de que forma Noll se apropria dos elementos temáticos e aspectos estruturais do romance reportagem no intuito de estabelecer uma avaliação crítica do gênero literário, de modo a denunciar a sua ineficácia em promover uma crítica viável ao sistema sócio-político a que se propõe atacar. Conforme o estudioso, desse modo revela o caráter factual do romance reportagem, que utiliza a literatura como instrumento de propaganda ideológica e para promover seu narrador-protagonista, a quem o estudioso chama de “auto-narrador”.

O pesquisador Diego Gomes do Valle, em sua dissertação pela Universidade Federal do Paraná, desenvolveu em 2010 o trabalho *João Gilberto Noll e o apelo prosaico*. A pesquisa foi realizada através da análise dos romances *Hotel Atlântico* (2004) e *Harmada* (1993), com aporte teórico de Makhail Bakhtin. De acordo com o estudioso, em Noll, é possível encontrar heróis que vivem e não pregam sob um ideário prosaico. Além disso, Valle afirma que romances como os de Noll obrigam o leitor a refletir sobre a época em que vivem e sobre as épocas antecedentes, o que pode sugerir um movimento em permanente ligação com o passado.

Em 2011, Fabíola Neubern desenvolveu sua dissertação de mestrado pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, sobre o livro *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. O trabalho aborda desdobramentos teóricos dos microcontos publicados originalmente no jornal *Folha de São Paulo* e que, posteriormente foram agrupados em cinco conjuntos, divididos em subconjuntos pelo editor Wagner Carelli. Neubern, dentre outros aspectos, propôs maneiras de entender a estrutura do livro, considerando os aspectos editoriais e autorais.

Giuliano Hartmann, também em 2011, em sua dissertação de mestrado aborda a questão identitária sob duas perspectivas, uma sobre a fluidez proposta por Zygmunt Bauman, e outra sobre a égide da filosofia política de Slavoj Žižek. Para o estudioso, o romance de Noll problematiza a identidade e seus desdobramentos, tanto no âmbito sociólogo, quanto no filosófico, no que se refere ao papel do romance como representação da sociedade.

Ao analisar o discurso crítico acerca da obra de Noll, percebemos que, no que concerne aos estudos críticos, o romance *Acenos e Afagos* tem recebido pouca atenção do campo acadêmico, visto a escassez de leituras críticas sobre esse romance. Além disso, notamos que é possível estabelecer um cruzamento entre a obra em questão e a teoria base deste estudo, a *queer*. Partindo de tal constatação,

nos dedicamos a uma investigação que nos permite descobrir como a perspectiva *queer* e a voz homossexual aparecem e são representadas no romance.

3.2 A voz homossexual nas narrativas de Noll

Junto a Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll está no hall de escritores que exploram a temática homoerótica em suas produções e que também oferecem à academia material crítico para análises sobre o *queer* na literatura brasileira, tendo em vista que seus escritos possuem a temática recorrente em seu texto.

Silva afirma, em artigo sobre *Acenos e Afagos*, que “Ninguém lê João Gilberto Noll impunemente” (2009, p. 141). Essa ideia pode estar relacionada à forma com que o autor aborda temáticas sociais em seus textos. Com relação à temática homossexual em sua produção, observamos que o assunto é abordado não só nesse romance, obra analisada nesta dissertação, mas também em outros textos de sua autoria.

A sexualidade é explícita nas narrativas de Noll, nas quais encontramos retratadas histórias de homens heterossexuais, não tão machos e viris, marcados por perfis morais e de valores normativos mantidos aparentemente, velando ou maquiando, através do espaço narrativo, em algumas situações, suas relações homoeróticas. Nessa perspectiva, os textos do autor pactuam uma busca da reconstrução de si, através da experimentação de um modo de vida diferente daquele legitimado pela sociedade. Além disso, a reflexão proposta sobre a sexualidade em vários textos do escritor sinaliza um viés crítico no que tange ao preconceito social às minorias sexuais e evidencia a importância de se discutir questões relacionadas à violência contra homossexuais.

Para exemplificar a representação da homossexualidade em Noll, podemos nos remeter à obra de estreia do escritor, *O cego e a dançarina*, na qual o literato apresenta, através do conto “Alguma coisa urgentemente”, o drama de um garoto que vive com a ausência do pai, em plena ditadura militar, e que acaba prostituindo-se homossexualmente para conseguir dinheiro. O que temos neste conto não é uma passagem de homossexualidade em si, mas apenas a relação entre pessoas do mesmo sexo através da prostituição.

O menino, que é o personagem principal da história, questiona-se quanto às fugas do pai, que ocorrem em virtude da ditadura militar. No relato dessa narrativa curta, observamos o envolvimento do menino com a sexualidade e com o mundo da prostituição, que ocorre efetivamente com ele, na Avenida Atlântica, do Rio de Janeiro, lugar onde o mercado sexual é corriqueiro. Sozinho e com dificuldades financeiras, o garoto deixa-se levar pelo sexo pago:

Mas o dinheiro tinha acabado e eu estava caminhando pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana tarde da noite quando notei um grupo de garotões parados na esquina da Barão de Ipanema, encostados num carro e enrolando um baseado. Quando passei, eles me ofereceram. Um tapinha? Eu aceitei. Um deles me disse olha ali, não perde essa, cara! Olhei para onde ele tinha apontado e vi um Mercedes parado na esquina com um homem de uns trinta anos dentro. Vai lá, eles me empurraram. E eu fui. – Quer entrar? – O homem me disse. Eu manjei tudo e pensei que estava sem dinheiro. – Trezentas pratas – falei. Ele abriu a porta e disse entra. Eu pedi antes o dinheiro. Ele me deu as três notas de cem abertas, novinhas. E eu nu e o homem começando a pegar em mim, me mordida de ficar a marca, quase me tira um pedaço da boca. Eu tinha um bom físico e isso excitava ele, deixava o homem louco. – Vamos – disse o homem ligando o carro. Eu tinha gozado e precisei limpar com minha sunga (NOLL, *Alguma Coisa Urgentemente*, 1987, p. 685-686).

A homossexualidade não é a temática central do conto, mas, através do excerto acima, compreendemos que a prostituição masculina é tratada como algo natural para o contexto e para os personagens. O jovem protagonista se encontra com a situação do sexo pago, entregando-se ao cliente de classe alta, tendo em vista o bom pagamento, além de sentir prazer, já que chega ao orgasmo com a relação sexual homossexual.

A presença da temática homossexual também é evidenciada no primeiro romance publicado por Noll, *A fúria do corpo* (1981), no qual encontramos, entre outro temas, um viés que acentua o interesse de garotos que se prostituem com pessoas de mais idade, que possuem um poder aquisitivo elevado e com condições de pagar o que precisam. Esse romance possui um personagem masculino narrador-protagonista da sua própria história que perambula com a prostituta Afrodite pelas ruas de Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro. Ambos são mendigos que circulam pela cidade.

O enredo é narrado por meio de microrrelatos que constituem a própria narrativa, estabelecendo um final próximo entre eles. Em *A fúria do corpo* (1981) Noll aborda questões como o abandono e a solidão existencial, refletidos no desejo

de não se limitar aos lugares sociais existentes e nem de viver com identidades fixas. Nesse sentido, o protagonista afirma que “[...] o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele-só-ele que eu abrirei caminho entre eu e tu, aqui...” (NOLL, 1989, p. 09).

O personagem se prostitui por comida, bebida, dinheiro, mas parece também sentir prazer em servir à outro homem, mais velho e rico, de modo a ser submisso às vontades de quem lhe paga:

... se ele me quisesse eu ficaria ali mais dias e noites, puto de horário integral, dando, chupando, comendo da sua comida, bebendo da sua bebida e se ele me pedisse pra que eu desse banho nele, lá estaria eu com o sabonete, a esponja, a toalha, puto completo e total (NOLL, *A fúria do corpo*, 1981, p.56-57-58).

Pela situação financeira, homens colocam-se à venda, submetendo-se a uma sujeição, que sempre fora delegada às mulheres. Percebemos ainda, em *A fúria do corpo*, que o protagonista da narrativa atua no mercado de michês, utilizando-se de seus físicos em aventuras para capturar “sua presa”. No local designado como “boca de lixo”, ele busca, através da prostituição, possibilidades libidinais, o que pode ser observado no trecho a seguir:

[...] o negócio do homem era chupar, e entrou numa sessão de chupada, o negócio do homem era chupar e comecei até a gostar até que ele enfia o dedão pelo meu cu adentro e pensei em cortar aquela brincadeira, mas logo vim a mim e pensei o homem tá me pagando o que pedi, me dá o dinheiro gritei um pouco alto demais pra ocasião, o homem se assustou e procurou no bolso da calça as três notas de mil e lá vieram elas, novinhas pra minha mão, ah sim assim que eu gosto, parecia uma velha putona desembaraçada no seu mercantilismo. O comércio é assim, eu estar ali era trabalho, o trabalho mais difícil na Cidade, entre estar num escritório com ponto batido quatro vezes ao dia e dar o cu não havia dúvida, dar o cu; o cu legítimo, não o cu figurado e sordidamente eufemístico (NOLL, *A fúria do corpo*, 1981, p. 90-91)

Noll utiliza nesse romance palavras chulas para demarcar as relações homossexuais, evidenciando a prostituição, a venda do corpo masculino para outro homem por dinheiro. No contexto de encontros homoeróticos que aparecem no texto, encontramos o desejo de um corpo aliar-se a outro corpo, considerando que não aparecem elos familiares ou de trabalho. Além disso, os relatos dos personagens evidenciam o sentimento de solidão dos sujeitos marginalizados, que buscam na vertente homoerótica uma nova experiência de si, de seu corpo.

É importante ressaltar também que em *A fúria do corpo*, além da relação sexual entre homens, Afrodite aparece como companheira heterossexual que alia os encontros sexuais com o protagonista. É uma mulher considerada corpo-objeto a serviço das aventuras eróticas. Desse modo, observamos que, de um lado, existe uma relação de companheirismo e entrega entre Afrodite e o personagem principal, de outro, o protagonista busca, através das constantes viagens, atrelar-se a outro tipo de conquista, as de relações homossexuais.

A relação entre homens, que pontua a liberdade de si mesmo, encontrada no homoerotismo, pode ser observada através de relações de amizade, isso porque rapazes rebeldes buscam cumplicidade na luxúria. Em *A fúria do Corpo*, podemos exemplificar essa situação através do trecho a seguir:

[...] o homem veio, pronunciou sons de uma luxúria tão brutal que me aniquilou qualquer outra possibilidade que não fosse aquela ali, o homem não ficou impaciente: gozou, encostou a testa na minha nuca, retirou pouco a pouco o pau da minha bunda, um carinho inegável transportando cada movimento (NOLL. *A Fúria do Corpo*, 1981, p. 94-95).

Notamos que em *A Fúria do Corpo*, a homossexualidade também não é temática central da obra, e que aparece como transgressão de um personagem perdido, fragmentado, que vive perambulando pelas ruas, em busca de dinheiro através da prostituição.

Já em *Rastros de Verão*, a homossexualidade aparece através da afetividade masculina que é predominante, apesar de o protagonista viver alguns momentos de prazer com uma personagem feminina. O texto literário representa o homem à deriva e a história se passa durante a terça-feira, feriado de carnaval, e na quarta-feira de cinzas, quando o narrador-protagonista volta a Porto Alegre e procura o pai na Santa Casa.

A paternidade do narrador-protagonista é posta em questão pelo suposto pai, por isso, sai pelas ruas e praças da cidade, encontra um garoto adolescente, com idade que poderia ser seu filho, possibilidade que é vista quando o garoto traça o retrato do próprio pai ausente. Isso vai apontar para a ambiguidade da relação estabelecida entre o garoto e o protagonista, que expõe uma sugestão de homoafetividade entre ambos.

A relação entre o narrador-protagonista faz transparecer certa instabilidade, ausência e fraqueza de laços familiares e de laços afetivos entre indivíduos. Desse

modo, surge a insinuação erótica entre eles, alimentada através do gesto do olhar e do contato explícito do corpo. Assim, a convivência entre os personagens será de amizade e de prazer sexual: “Eu tinha diante de mim aquele garoto de peito nu com a mão apoiada no muro da igreja anglicana. Eu ia me aproximando dele sentindo que me faltava as lembranças (NOLL, 1986, p. 11)”.

O prazer despertado no corpo masculino pelo outro contrapõe a moral universal e sustenta códigos próprios da liberação gay, que no âmbito da deriva, cede condutas e sentimentos. No romance *Rastros de Verão* (1986): “[...] quando o garoto abriu a porta eu estava com o pau duro, e correu ao quarto nu, [...] sentou-se na cama, e me masturbou (NOLL, 1986, p. 56). Nesse sentido, percebemos que *Rastros de Verão* (1986) de alguma maneira problematiza o preconceito da sociedade patriarcal contra a prática homossexual, evidenciando práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo.

Nessa perspectiva, notamos que a temática homossexual é recorrente na obra de Noll, mesmo que a homossexualidade não seja abordada como problemática principal a ser debatida. Encontramos nessas obras, a narração de relações sexuais homoafetivas entre personagens do mesmo sexo, e como tal prática interfere nas suas ações.

Desse modo, prosseguimos nosso estudo acerca da representação da voz de minorias sexuais em narrativas literárias brasileiras contemporâneas, dos séculos XX e XXI, de modo a refletir sobre as relações entre literatura e sociedade no Brasil, e evidenciar de que maneira os recursos estéticos, formais e literários interferem na produção literária do autor. Analisamos a seguir, a segunda obra do nosso recorte literário, o romance *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll.

3.3 *Acenos e Afagos*: a presença de vozes homossexuais

3.3.1 Uma apresentação do romance

Acenos e Afagos foi publicado em 2008 por João Gilberto Noll e chamou a atenção por repetir o mesmo formato utilizado pelo escritor em *Berkley em Bellagio* (2002), livro publicado em um único parágrafo, sem qualquer separação entre capítulos. De acordo com Noll, em entrevista à Livraria Cultura, com relação ao

romance, seu tema central é o corpo, regido pela força da libido. Além disso, o enredo apresenta a descrição de personagens que se entregam ao prazer carnal.

A obra é uma narrativa em primeira pessoa, cujo narrador-personagem, João Imaculado, conversa sobre sua trajetória de vida, já que morre, ou é supostamente enterrado vivo, ressuscita. O romance trata-se da biografia do narrador-protagonista, que é um nômade à procura de um lugar identitário, um abrigo qualquer, um afago, ainda que provisório.

O relato biográfico do narrador inicia-se pela descrição de seu primeiro contato sexual, que acontece através de uma luta homoerótica, ocorrida quando ainda era criança, entre ele e um colega no chão do corredor de um consultório odontológico. Nos fragmentos a seguir, podemos observar que tal contato sexual acontece em uma fase infantil, já que o narrador afirma que ambos mal conhecem os “pentelhos”, ou pelos pubianos.

Contei de um colega cujos pelos do pentelho – aliás, com um futuro ruivo, começavam a nascer. Pentelho? Eu trouxe a novidade pronunciando por ignorância a última vogal com um “a”. Os pelos apareciam primeiro na região da virilha, nas laterais, portanto. Ou mais embaixo um pouco, quase no saco. Nunca ouvira falar antes desse tufo encrespado a encobrir o sexo parcialmente (NOLL, 2008, p. 7).

O contato corporal que ocorre durante a luta marca o garoto de uma forma que o seu amigo passa a ser uma necessidade em sua vida, durante sua existência, de modo obsessivo, como podemos comprovar através de excertos a seguir. Após a cena inicial, que ambientaliza o leitor acerca da homossexualidade do personagem, a narrativa sofre um deslocamento, apresentando o narrador já em vida adulta, casado, com um filho adolescente, porém, apesar de uma estrutura familiar formada, continua a desejar o amigo já formado em engenharia, tanto afetiva quanto sexualmente. Como forma de buscar a superação da angústia que sofre diante da espera pelo amigo, o protagonista procura sexo pelo “incógnito da cidade” (p. 29), embora não consiga ir além de uma simplória ejaculação: “O certo é que saí desse encontro como entrei, murcho, depois de tímidas sugestões de intumescência. Se gozei? Ejaculei” (NOLL, 2008, p.68).

Tal passagem vai ao encontro do pensamento de Leal (2002) com relação à cidade como um espaço propício para o desenvolvimento da homossexualidade. O estudioso afirma que a metrópole é caracterizada como um espaço das multidões, e

pode possibilitar que um sujeito inserido nesse ambiente, entre em conflito consigo mesmo e com sua identidade, propiciando o desenvolvimento da homossexualidade.

Essa busca é contínua, e o personagem quer encontrar qualquer sujeito que lhe ofereça um agrado, um afago ou até mesmo um aceno. Essa necessidade resulta da ausência de afeto do amigo engenheiro, que ele tenta saciar através do sexo com a esposa, com garotos do mercado de sexo pago, com uma vizinha idosa, e ainda com uma cabra. Assim, o narrador protagonista vive uma identidade que não é a sua, fingindo ser heterossexual e escondendo seu desejo pelo engenheiro.

João Imaculado torna-se cético, excluindo qualquer crença que não a do corpo, já que não acreditava mais em Deus e considerava não fazer mais parte “de um plano cósmico regido por um déspota” (p.15). Essa crença no corpo provoca no narrador-personagem uma consciência abalada, inequívoca, como se entregar ao roubo, ao crime, às ofensas carnavais, ao crime, não retornando mais à vida que levava. Um exemplo disso é que, no momento em que o amigo assume a sua homossexualidade, – o que possibilitaria a relação amorosa entre ambos – surge na cidade um submarino alemão, em que se realizavam deleites carnavais, durante um passeio sem destino pelo mar, com o objetivo de provar “os turbilhões da libido” (p. 27), no qual o engenheiro embarca e abandona o narrador-protagonista, que fica decepcionado:

Parei no cais, boquiaberto. O meu amigo engenheiro, a meu lado, me apresentava aquele brinquedo de tamanho natural(...) falou que seguiria viagem. Torci para que voltasse a me olhar nos olhos. Em vão. O meu amigo disse que ele continuaria no cruzeiro pelos interiores dos mares. Que não tinha nada melhor a fazer (NOLL, 2008, p.19, 29).

Decidindo não seguir viagem com o submarino alemão, separa-se do engenheiro, que entregue à sua homossexualidade, resolve seguir viagem. Antes de retornar a Porto Alegre, Imaculado hospeda-se em um hotel, onde realiza uma fantasia imaginária com a mulher do dono, confessa que precisava de outro corpo para substituir aquele que acabava de o abandonar: “Não me bastava, eu precisava de outro –, só na imagem, claro, e que comigo formasse um pacto de tesão inabalável [...] uma terceira pele porque um ato de foder resultava em um rito” (NOLL, 2008, p. 32-33).

O narrador-personagem foge então para sua fazenda, buscando refúgio e se vê abandonado mais uma vez, já que, até mesmo a cabra com a qual ele possuía

relações sexuais na adolescência, não lhe oferecia qualquer afago. Desse modo, o narrador-personagem conclui que “Em pouco tempo tinham sido duas rejeições, a do engenheiro e a da cabra” (NOLL, 2008, p.31).

Após as rejeições sofridas, o protagonista volta a Porto Alegre e busca no sexo. Após não conseguir obter prazer com a prática sexual realizada com o massagista Bernardo, o protagonista sai em busca do prazer que ainda lhe falta, e se envolve com um garoto de programa que o dopa e o espanca até a morte.

Bruscamente violentado, João Imaculado sofre traumatismos, não pode conversar e pouco se lembra do que aconteceu. Através de *flashes*, vê a visita da esposa, do filho e do amigo engenheiro no hospital, e depois se enxerga sendo velado. Tudo muito confuso para o leitor, que de imediato não compreende se o personagem está morto ou vivo.

O amigo engenheiro viola seu túmulo no cemitério e o faz voltar à vida terrena. Esse fato o engenheiro vai confessar durante a convivência entre ambos, afirmando ter violado a sepultura, por meio de um “segredo de espantar as trevas de um corpo inerte” (p. 88).

João Imaculado, agora ressuscitado, aparece no interior do Estado do Mato Grosso, onde vive com seu amigo engenheiro em uma casa perdida. Para o protagonista, esse será o momento em que receberá do amigo o afeto que sempre esperou, porém, para isso, deve assumir uma identidade feminina e agir como uma esposa para o engenheiro, anulando o filho, a mulher e tudo mais que vivia.

Disposto a enfrentar a situação atuando como esposa, com um corpo feminino que começa a se formar, o narrador-personagem acaba tendo que atuar como homem no sexo, já que o engenheiro estava impotente. Desse modo, notamos a ambiguidade no que tange à identidade do personagem, que agia como mulher durante o dia, e à noite era o macho das relações sexuais. Fato questionado pelo próprio João Imaculado: “Mas quem era eu afinal? Um homem que funcionaria como esposa dentro de casa. Um cara fodão à noite, varando o engenheiro até o seu caroço.” (NOLL, 2008, p.95).

Notamos que essa ambiguidade é evidente na postura de João Imaculado, relacionada à construção da sua identidade, já que ele se desdobra em dois tipos sociais, em duas maneiras diferentes. Ora apresenta-se socialmente como heterossexual, mas possui práticas homossexuais à margem do seio social em que vive. Por outro lado, ele serve como mulher do engenheiro durante o dia, e à noite é

sexualmente ativo, mantendo uma postura máscula no sexo. Dessa forma, entendemos que há uma dificuldade no narrador-personagem de assumir sua identidade sexual, tendo em vista os preceitos patriarcais, que não definem somente a questão heteronormativa na sua relação com o local em que vive, mas na própria relação homoafetiva com o engenheiro, na qual João deixa de ser homem para ser mulher, já que os preceitos patriarcais definem como correta o enlace entre sexos opostos.

Nesse contexto de ambiguidade em que vivia João Imaculado, o marido o abandona para trabalhar fora, o que faz com que ele tenha que encarar a carência, a ausência e a solidão: “A falta de pratos, talheres, mantimentos, na casa da selva, tomava dimensões diáfanas. Parecia flutuante. Era em si mesma uma existência autônoma, como suas dimensões e fronteiras invisíveis” (p.170). Com o tempo, a ausência do marido passa de dias, para semanas e meses, o que faz com que o protagonista desconfie que tal trabalho tenha ligação com o tráfico internacional de drogas, tendo em vista a aparição súbita de guerrilheiros ao redor da casa.

Quando a Polícia Federal descobre a quadrilha de tráfico de drogas liderada pelo o engenheiro, ele foge com João Imaculado para o meio da selva, onde sua virilidade masculina volta e mais uma vez a ambiguidade aparece, já que o seu papel de macho noturno e ativo da relação, passa para a passividade sexual. Após o ato sexual com o marido, o narrador-protagonista se questiona se é o que quer e sai para fora da casa, ouvindo assovios, e vê o segurança da casa recebendo sexo oral, de um rapaz em que ele enxerga o semblante do filho, e que, em seguida transforma-se em um cachorro-do-mato.

Mesmo vivendo uma vida após a morte, o narrador-protagonista se reporta à sua vida anterior, quando tinha mulher e filho. Nesse momento o protagonista enxerga o filho fazendo sexo oral em um dos seguranças da casa, e em seguida transformando-se em um cachorro-do-mato. João Imaculado só pensa em fugir.

Esse mesmo guarda-costas mata o filho de João Imaculado, e supostamente envenena o engenheiro com o que o narrador-protagonista chama de suave ereção. O segurança e João Imaculado fogem mata a dentro e encontram um vilarejo chamado “Nova Amizade”, de onde o narrador fugia de qualquer história que pudesse prendê-lo ao passado mais remoto ou recente. Desse modo, deixa o segurança para trás e retorna para Cuiabá, em busca de proteção, mesmo que sua grande paixão de infância esteja morta. Durante o retorno, o protagonista tem crises

de vômito e uma necrose em um dos pés feridos na fuga, que o fazem sentir uma sensação omissa, como se estivesse morrendo: “A dor envenenava calada, alheia a qualquer ritmo, inóspita para se tentar descrevê-la com algum tino verbal. Eu me sentia morrer” (p. 198).

O narrador-protagonista fere João Imaculado com um tiro, em meio à floresta, provocando no personagem, sem forças no corpo que se desintegra, a necessidade de narrar a sua própria morte, como se o fluxo de consciência colocasse tudo para fora num “devaneio dolorido” (p. 201). Após o abandono do engenheiro, da troca de identidades, o narrador nota que é na sua segunda morte que voltaria a viver:

Gotas escorregavam do queixo, inundavam meu peito, formando aí lagos amarelados como um leite, talvez enganosamente estagnados... o meu céu da boca dava a ideia agora de uma abóbada, em cujo bojo pássaros errantes circulavam. Em vôos lentos, talvez solenes. Eu não precisava ter medo. Que abrisse então a boca e os deixasse voar a céu aberto. Chovia. Dava para sentir a terra se impregnando de umidade, muito lentamente...Começava a estação das chuvas? Mas as chuvas já não vinham para me banhar. Então, de um golpe, me coagulei. E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim..., eu começaria a viver... (NOLL, 2008, p. 205-206).

O narrador-personagem parece renascer a cada vez que assume a sua homossexualidade. Em dois momentos, ele é morto em virtude de sua identidade homossexual, mas volta a viver, como se estivesse se libertando das amarras da sociedade patriarcal. A prática de uma sexualidade velada por João Imaculado o impedia de exercer o seu livre arbítrio, e só a morte poderia lhe trazer tal liberdade. Tendo em vista essas ideias que nos remetem aos preceitos heteronormativos, que não aceitam a homossexualidade como identidade possível e como uma realidade, analisaremos com embasamento teórico na teoria *queer*, na próxima seção, a figura do narrador-protagonista do romance *Acenos e Afagos*.

3.3.2 A caracterização de personagens *queer*

Embora o romance *Acenos e Afagos* apresente diferentes elementos que colaboram para uma leitura *queer* da narrativa, procuramos identificar no texto quais os personagens que apresentam a tendência à homossexualidade no decorrer do enredo, de modo a apontar a caracterização de personagens *queer*.

O texto analisado nos mostra várias representações de homossexualidade, como o narrador-protagonista João Imaculado; seu amigo engenheiro; o filho adolescente do narrador, o amigo do seu filho; o pai de tal amigo; garotos de programa; alemães que viajam em um submarino; o segurança da casa e o massagista Bernardo.

Apesar de aparecerem outros personagens *queer* no romance, selecionamos para este estudo apenas o personagem principal do enredo, que também é o narrador, João Imaculado, para ser analisado quanto à prática homossexual, tendo em vista que a sua prática homossexual no texto é mais significativa e pode render uma análise mais aprofundada.

A frase inicial do romance *Acenos e Afagos* descreve a primeira experiência homoerótica do narrador-protagonista com um colega de escola, no corredor de um consultório odontológico, e indica uma luta que se desenrolará pelo restante da vida do narrador:

LUTÁVAMOS NO CHÃO FRIO DO CORREDOR. Do consultório do dentista viria o barulho da broca. E nós dois a lutar deitados, às vezes rolando pela escada abaixo. Crianças, trabalhávamos no avesso, para que as verdadeiras intenções não fossem nem sequer sugeridas. Súbito, os dois corpos pararam e ficaram ali aguardando. Aguardando o que? Nem nós dois sabíamos com alguma limpidez. A impossibilidade de uma intenção aberta produziria essa luta ardendo em vácuo. O guri meu colega de escola estava nesse exato minuto me prendendo. Seu corpo parecia tão forte que eu teria de me render. O que sentiriam os rendidos? E as consequências práticas, quais seriam? (NOLL, 2008, p. 7).

Notamos, no excerto, que a relação ocorre com a sugestão de uma luta corporal, em que a verdadeira intenção – sexual – não fosse sugerida, velada por atos agressivos, em que o forte reprime o fraco, já que o narrador afirma que o colega de escola o estava o prendendo e por ele ser mais forte, teria de se render. Render a que exatamente? Ao ato sexual que se iniciava, e que, apesar de ser quase forçado, parece prazeroso? É possível já nos remetermos à ideia de violência na prática homossexual, já que o narrador utiliza termos que apontam uma suposta relação sexual forçada, uma luta, uma briga entre corpos que já estão excitados:

E nós dois aqui no corredor jurávamos, calados, inimizade sem fim. Então, o guri que me esmagava desenhou o gesto de me estrangular e então enfiei a mão por entre os corpos e peguei com gana o pau dele duro. Foi o que bastou para ele tirar seu peso de cima do meu corpo ainda franzino. [...] Para fugirmos do dilema, lutávamos, lutávamos sempre mais, rolávamos.

Fomos abaixando nossas calças curtas e ficamos de joelhos, um de costas para o outro. [...] (NOLL, 2008, p. 8).

Embora deixe claro que na situação narrada ele é o personagem fraco sofrendo agressão do colega mais forte, em uma situação em que, conforme o narrador “Tanto nos esfregávamos brigando que nossos corpos ficavam aqui e ali, bem rubros, unhadados até” (NOLL, 2008, p. 10), ele evidencia ter gostado da relação, mas demonstra estar ciente de que era algo fora dos padrões e normas determinados pela sociedade:

Sabíamos que o sexo deveria ser feito entre um homem e uma mulher e que dessa luta em meio aos lençóis se gestaria a criança, essas crianças correndo por tudo como nós. O nosso abraço belicoso fora uma situação que só poderia ter sido vivida porque se desgarrara da história principal. O vento acabou varrendo-a para o lixo (NOLL, 2008, p. 9).

Notamos, dessa forma, que João distancia-se de tal história principal, já que, sabendo ser a heterossexualidade o padrão estabelecido socialmente, ele vive uma experiência homossexual. A prática do personagem é considerada pelos padrões heteronormativos como transgressora, deixando o personagem à margem dos valores e preceitos impostos pelas normas cristãs e sociais.

Tendo em vista essa proibição social, Leal (2002) explica que indivíduos homossexuais criam ambientes flexíveis, diferentes e que causam estranhamento ao espaço em que circulam heterossexuais, ficando à margem da sociedade e dificultando a construção de identidades fixas. De acordo com o autor, o medo da sociedade e os riscos do desregramento praticado proporcionam a desestruturação do indivíduo, que passa a ter uma identidade móvel. Desse modo, Leal explica que a definição de identidade sexual torna-se complexa para o sujeito, já que ele impregna em si um sentimento de inadequação, de estranhamento.

Esse fato também é comprovado quando o narrador afirma que ele e o amigo prometeram não contar sobre o acontecido durante aquela tarde no consultório para ninguém, o que corrobora a ideia anterior, já que deveriam esconder o ato homossexual de qualquer pessoa, mantendo em segredo suas relações, por serem rejeitadas pelo sistema social vigente:

Juramos não contar essa tarde a ninguém. Nunca. Nós a enterraríamos um pouco em cada um e quando estivéssemos crescidos, a imagem da luta no chão frio já estaria esfarelada, sem que soubéssemos reaver os fragmentos.

E nos fizemos de túmulo, para enterrar de vez o brinquedo que cada um criara no corpo do colega. (NOLL, 2008, p. 11),

A intenção de esconder o que acontecera naquela tarde está relacionada a não aceitação social de relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Essa rejeição segue aparecendo no enredo, já que o protagonista sente a necessidade de se esconder da sociedade heteronormativa, para que não sofra repressão acerca de seus atos.

Na narrativa de *Acenos e Afagos*, essa ideia aparece também na vida adulta de João, no momento em que, ao sair com o massagista Bernardo, pensa em beijá-lo e se questiona “Mas onde estaríamos em Porto Alegre, para que nos fosse permitido tal atrevimento? Onde que não fosse um recinto semiclandestino ou em esgotos pura e simplesmente?” (NOLL, 2008, p. 64), e também quando ele se refere ao hotel em que se relacionou sexualmente com um garoto de programa: “na cama que deveria ser de um hotelzinho para aquele gênero de encontro, sei lá, já não lembrava” (Noll 2008, p. 70).

Desse modo, notamos que os personagens homossexuais vivem na escuridão, escondendo-se das regras vigentes na sociedade, o que aponta e se relaciona com o fato de que os homossexuais estão incluídos em uma classe de minorias sociais, vista com preconceito, sem liberdade. Ao viverem suas relações no escuro, os homossexuais não são vistos, então se escondem para realizarem suas práticas sem que a sociedade interfira em sua identidade.

Essa falta de liberdade pode ser observada também na fase adulta de João. Ao afirmar que onde quer que vá há alguém que não o quer livre, ele comprova novamente que a minoria sexual sofre preconceito social: “onde quer que eu fosse em ambientes públicos, havia alguém que não me queria solto” (NOLL, 2008, p. 15). Nessa perspectiva, o narrador aponta para o fato de que, como homossexual, ele não é aceito pela sociedade como participante da mesma classe dos heterossexuais e tendo os mesmos direitos que eles. Ninguém o quer solto, ele não pode mostrar sua identidade como gostaria, obrigando-se a viver sob máscaras, escondido atrás de um perfil aceito pela maioria da população e que não concede ao sujeito homossexual o direito de viver sua identidade. Um excerto que pode exemplificar essa ideia, aborda o fato de que a roda de companheiros da noite dele, acreditavam que o engenheiro fosse “enrustido” (NOLL, 2008, p. 22), já que nunca casara, e

tivera apenas uma namorada. Mas o narrador, que se inclui no rótulo aplicado pelos amigos ao engenheiro, explica:

Nos considerávamos o que então se chamava de “entendido”. Sempre gostei dessa palavra pois dá a ideia de idílios secretos, só para iniciados, vividos nos subterrâneos de certas madrugadas. “Entendido” poderia designar também aqueles que na claridade do dia eram vistos como machos integrais, noivos até, acima de qualquer suspeita. Mas nas horas submersas lá iam provar do pote ansiado. Todos ali éramos ‘entendidos’, amantes e peritos do próprio corpo (NOLL, 2008, p. 22).

Nesse excerto podemos observar que o termo “entendido” se remete ao personagem saber qual a sua identidade, e por isso não precisar externá-la aos amigos. Além disso, é necessário pensar que o narrador utiliza o termo “claridade do dia” para afirmar que, frente à sociedade, homossexuais eram vistos como heteros, para então nas obscuridades, no escuro, assumir sua identidade, o que aponta para o preconceito enfrentado pelas minorias sexuais. Isso faz com que o homossexual tenha que negar, esconder e mascarar sua tendência homoerótica em locais públicos e, ainda, não deixar dúvidas acerca sua heterossexualidade através de uma relação amorosa, afetiva ou sexual com um sujeito do sexo oposto.

Assim é o protagonista de *Acenos e Afagos* (2008), tendo em vista que intimamente assume sua homossexualidade, mas a pratica silenciosamente, velado pelo seu matrimônio com Clara. Após contar algumas de suas aventuras sexuais, João Imaculado explica ao leitor que possui uma família, esposa e filho, além de afirmar que a mulher sabia de uma de suas relações homoeróticas, tendo-o flagrado: “Clara pegou-me uma vez beijando um peão entre os eucaliptos de nossa deficitária fazenda. Figuras como esse peão não me diziam nada nem eu a eles. O corpo se encarregava em dizer. Clara fez que não viu” (NOLL, 2008, p. 38).

Clara apenas o aceita como é, acompanha as fases em que ele evita o sexo com determinação, muitas vezes chegando a durar anos, e outras em que deseja ter relações sexuais com ela todos os dias. A mulher tenta seduzi-lo quando pode, de modo a tentar reafirmar e reerguer seu casamento através do sexo: “Minha mulher estava na sala de calcinha e sutiã, como se me esperasse” (NOLL, 2008, p. 36).

A esposa sabe da condição homossexual de seu marido, porém não deixa de se insinuar a ele, apontando para uma perspectiva de abandono de tal inclinação. Embora durmam em camas separadas no mesmo quarto, de modo a representar um seio familiar concreto para o filho adolescente. Ou seja, até mesmo em sua casa o

narrador necessita respeitar e seguir os preceitos heteronormativos, tendo em vista que mulher e filho determinam sua condição sexual frente à sociedade. O garoto força o pai a seguir os padrões sexuais vigentes, de modo a reafirmar os valores familiares, o que faz com que João tenha que esconder sua condição sexual, frente ao preconceito social, uma vez que tal revelação poderia afetar seu filho.

Frente à essa atitude de João Imaculado, de tentar manter sua identidade homossexual velada, frente à sociedade patriarcal, Foucault (1988), chama atenção para a forma com que a sociedade passou a encarar o sexo, já que quem no passado exercia seu direito à homossexualidade sem coação, passou a sofrer repressão de um poder disciplinador. Dessa forma,

a sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-se, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõem-se como modelo, faz reinar a norma. (FOUCAULT, 1988, p.9)

Seguindo a perspectiva apontada por Foucault, de que o direito à homossexualidade é “confiscado”, nos reportamos a outra ideia transposta no texto, de que, para saciar a sua fome sexual, o narrador-protagonista, que não se satisfaz apenas com a esposa, busca outras formas de sexo. Apesar da sua homossexualidade, João Imaculado, além de ter relações sexuais com a mulher sem qualquer problema, relata ao leitor uma experiência sexual com uma cabra, que lhe serviu por muito tempo durante a adolescência, e que agora o rejeita, já não lhe proporcionando sequer um afago. Após uma das relações sexuais esporádicas do casal, o protagonista pensa em ter outro filho com a esposa, de modo a fortalecer a sua imagem de macho perante a sociedade patriarcal:

Bombeando a minha mulher ali naquela cama, eu seria capaz de renunciar a todas as demais vermes da libido. Talvez pudéssemos fazer um novo filho. Talvez a filha com que nós sonhávamos em horas de franco enlace. [...] Quem sabe dessa vez não gerássemos uma outra criança com que não contávamos e talvez no fundo nem quiséssemos, uma criança que virá compor um quadro familiar de bom lastro para salvar os meus negócios na fazenda problemática (NOLL 2008, p. 47).

A ideia se esvai, porém, quando vem à sua mente um possível retorno do amigo: “Estremecia ao pensar que meu amigo engenheiro pudesse chegar a qualquer momento, e eu tendo uma nova criança a quem me dedicar” (NOLL, 2008,

p. 56). Compreendemos, dessa forma, que João Imaculado recua na ideia, que lhe traria mais prestígio social, tendo que sujeitar-se às normas sociais, pois uma criança no momento poderia impedi-lo de viver sua paixão com o engenheiro.

Com relação a seus relacionamentos homoeróticos, eles ocorrem de maneira oculta e geralmente inconstantes. Ao ser abandonado pelo engenheiro, ele busca o sexo de alguma maneira para suprir a falta do amigo e para saciar o desejo sexual que sente por ele, como no ato sexual que realizou no banheiro de um shopping, na relação sexual que manteve com o massagista Bernardo ou ainda no sexo pago ao garoto de programa. O narrador-protagonista João Imaculado afirma que para ele “Foder com um estranho da rua deserta e noturna, ou no banheiro de um cinema, era o que de mais imediatamente intenso a vida poderia me proporcionar. Saía desses contatos emergenciais pronto para outra” (NOLL, 2008, p. 39).

Uma dessas relações que aparece no enredo, se passa no shopping. Ao sair do cinema com o filho, senta-se na praça de alimentação e depois vai ao banheiro. Lá se depara com uma grande fila, mas é chamado por outro homem dentro do sanitário:

Entro no banheiro e vejo uma multidão esperando a sua vez de cagar ou mijar. Arrisco, empurro a porta de um cubículo. Um rapaz lá dentro me chama. Eu não consigo pensar em nada, muito menos pensar que o meu filho me acompanha e que pode muito bem entrar aqui de súbito. [...] O forte cheiro de mijão e fezes desses banheiros já me excitava de antemão. Foi em lugares como esse que iniciei a vida adulta. Sempre me deixam assim, farejando um frenesi sem falta. Fecho a porta e só me resta beijar com afinco o corpo que me esperava ali desde sempre. Enquanto beijo, percebo que nem tive tempo de mirar direito o rosto cuja língua desbrava com denodo a minha boca. Na sofreguidão batemos os dentes um no outro. Abrimos as calças; para agilizar esse ato imprudente, cada um se prontifica a bater punheta no seu próprio caralho. Três ou quatro disparos de porra escorrendo agora, e lentamente, por nossas calças. Fui eu quem gozei ou ele? Ou os dois? Ninguém, talvez? Saio imediatamente do cubículo sem ter tido tempo de, enfim, observar o semblante de quem comigo em princípio desperdiçou seu sêmen. Lavo as mãos, esfrego água no vestígio aparente de esperma, saio, sento novamente diante de meu filho. Vamos?, pergunto. Vamos sim, ele responde (NOLL, 2008, p. 41-42).

Detalhes nesse excerto apontam para a questão do preconceito da sociedade com os homossexuais, além de evidenciar práticas comuns na comunidade gay, como o sexo sem compromisso. A pressa em realizar o ato, de modo à sequer olhar para o semblante do parceiro de sexo emergencial, para primeiro saciar uma vontade, mas para que acabe logo e ninguém desconfie do que se passa, corrobora a afirmativa do narrador de que estavam praticando algo imprudente, errado perante

a sociedade. Além disso, o personagem, ao sair imediatamente do cubículo, mostra a pressa em deixar o local, mal aproveitando o prazer e o gozo, se é que sentira algum, já que se questiona quem dos dois teria gozado.

Outra situação de sexo emergencial se passa com um massagista. Após ver o filho nu em sua aula de natação, o narrador-personagem sente necessidade de “tocar e ser tocado” (NOLL, 2008, p. 61) e vai para a sauna. Lá é atendido por um massagista, que após o seu procedimento profissional, demonstra através de um meio-sorriso que está disposto a algo que João quer, e passa a chave na porta:

Retiro a toalha presa na cintura. Não tinha intenção de fazer esse programa, mas eis que o homem todo de branco me escala e eu não me sinto em condições de negacear. Ele me despe. E começamos a nos digladiar em cima da mesa de massagens. A mesa faz um rangido medonho, começa a despencar. Corremos para deitar em um colchão nu colado à parede. Ele sussurra palavras absolutamente descabidas para um contato assim. Chama-me de amor. De querido. E o pior é que acredito no lastro sentimental dessas palavras pela boca desse cara. [...] Levanto-me. Enrolo-me na toalha, trago a grana para pagá-lo pelo serviço extra. Tive uma conduta pródiga na gorjeta. E fui para casa (NOLL, 2008, p. 61).

João Imaculado deixa claro que o sexo emergencial não envolve sentimentos, por isso afirma que as palavras de carinho que ouvira do massagista eram descabidas para o contato praticado, embora tivesse gostado de ouvi-las, e isso faz com que ele pague a mais pelo trabalho extra do profissional que lhe atendera.

Esse mesmo personagem volta ao enredo, também para um sexo emergencial, quando, certa noite, ao falhar na cama com sua esposa, o narrador-personagem frustra-se e vai em busca de algo que lhe possa satisfazer. Tendo em vista sua homossexualidade, ele procura um homem, para que assim possa desfrutar do prazer sexual e se desvencilhar do ato falho que ocorrera em casa:

Estou na frente do prédio da sauna. Tudo escuro, fechada. Eu chamo. Lembro que o nome do massagista é Bernardo. [...] Ouço a chave na porta. É ele. Bernardo, que aparece. Digo que vim pegá-lo para um vinho, um trago. Ele veste só calção. [...] Estou naquele ponto da calçada, sorrindo, e Bernardo me devolve o sorriso ampliando-o. É quando fala que podíamos entrar no prédio. Não havia ninguém. [...] Entro, o acompanho pelo corredor em breu total. Ele pede que eu lhe dê a mão que ele guia. [...] Bernardo se recusa a acender qualquer luz. Explicou que assim era melhor. E, de quebra, não acenderia suspeitas avizinhas ao dono da casa. [...] Nós dois nos beijávamos afoitos, fazendo por vezes o barulho de lábios que erram o alvo ou se retiram bruscamente de outro lábio. Nós dois nos descabelávamos nas sombras da sauna, cada um exercendo seu contorcionismo abstrato. Em razão de os corpos se chocarem em posições improváveis, eu sairia dali cheio de hematomas e com uma queimadura de

cigarro no prepúcio. Não senti dor com a brasa na pele, não percebi nenhum cigarro aceso. Não farejei cilada alguma. Comecei a me masturbar para chegar junto ou quase junto de Bernardo, os dois no mesmo gesto intensíssimo à procura de um minuto dilatado, coisa que só de ser intuída entre os vultos poderia provocar mais tesões em turbilhões famélicos. [...] Bernardo parou, seu esperma tinha saltado, me respingou até. [...] O certo é que saí desse encontro como entrei, murcho, depois de tímidas sugestões de intumescência. Se gozei? Ejaculei (NOLL, 2008, p. 64-68).

No caso, João Imaculado sai primeiro com o massagista Bernardo, com quem tem uma ereção, mas sem gozo, sem prazer. A frustração o leva a procurar um garoto de programa, com quem bebe algumas cervejas e depois vai para um hotel. Além de drogá-lo, o michê também o espanca:

Sei que o garoto levantou-se e eu caí da cama e peguei em suas pernas. O que significava a minha posição assim de súplica? Talvez uma cena bíblica. Enrolado em um lençol, eu parecia um leproso implorando por um milagre. Ou um sujeito, já incapacitado para os movimentos, passando o tempo a rastejar aos pés da juventude iluminada. Eu não estava em condições de decifrar qualquer coreografia de um quadro vivo como aquele. Mas quando pensava assim, sem mais, levei um pontapé na barriga e me calei. Agora eu era um escravo. Não tinha voz nem vez. Certeza de que o garoto ia acabar com a minha pele. E ele deu um coice no meu peito. Naquilo que consegui ver eu vi como que um espirro de sangue respingando do meu braço para alcançar bem no meu olho. Se fosse num filme, um esguicho assim sujaria a própria câmara com sangue. Ali estirado no chão, sem sentir um pingo de dor, ali, turvo, turvo, toquei no meu púbis. Tinha recuperado uma ereção estável. De vez será? (NOLL, 2008, p. 70-71).

Tal cena demonstra que o preconceito e a violência são destinados às minorias sexuais, podendo-se considerar a agressão praticada pelo profissional do sexo como uma metáfora da violência e discriminação que essas pessoas sofrem na esfera social. Para o estudioso Karl Erik Schollammer (2000), no Brasil a violência aparece como elemento fundador, constitutivo da cultura nacional. De acordo com o estudioso, o cenário urbano – que vemos em *Acenos e Afagos* – aparece mais recentemente em obras literárias que possuem a violência enquanto tema, principalmente em produções do Pós 64.

A única relação homossexual duradoura de João Imaculado acontece longe do convívio social. É quando ele vai embora com o engenheiro, o que nos faz pensar na hipótese de que tais relacionamentos só podem ser realizados em ambientes isolados, tendo em vista a sua não aceitação pela sociedade.

Reflexo de tal violência e preconceito é o fato de, ao ir embora com o engenheiro, ambos de certa forma fogem da capital, Porto Alegre, para se refugiar

no interior, longe da sociedade. A exclusão pode ser observada: “Fomos de táxi até a casa que ficaria sendo nossa, para lá da periferia da cidade, na mata –, contou-nos o motorista a mata que a partir dali começa a se adensar muito pouco a pouco” (NOLL, 2008, p. 80). João e seu amigo engenheiro vão viver longe da população da cidade, longe até mesmo da periferia, tendo em vista que não poderiam se misturar e ambientes comuns, já que agora formam um casal.

A primeira relação sexual entre o narrador-protagonista e o amigo engenheiro é narrada com detalhes por João, que estava nervoso, já que “depois de uma vida toda desejando-o, a hora parecia ter chegado” (NOLL, 2008, p.90). Ele conta como foram as preliminares que antecederam a relação sexual que ele tanto esperava:

Fechei os olhos e pousei a mão, como se um pouco por acaso, sobre a perna grega do engenheiro. Abri os olhos, o coração disparado, e me aproximei mais. Beije seu olho achando que assim ele fecharia os dois, para me deixar agir sem melindres de parte a parte. De fato, ele fechou as duas pálpebras. Baixei a boca até seus lábios. E as línguas se tocaram. Não podia acreditar que aquele homem cujos rastros eu seguiria tanto, estivesse se encaminhando para um idílio com o autor daquelas carícias. Tirei a roupa. Desabotoei sua camisa. Ele se levantou, abri sua calça. Percebi que ele precisava de uma mãozinha para dar curso ao crescendo de nosso frenesi. Fui descendo com a boca pelo peito dele, descendo mais até a barriga cujo fio de pelos ia se alargando pouco a pouco, até chegar ao tufo do pentelho. Ao alcançar lá embaixo vi que o pau dele não apresentava ereção. Fiquei frio. Pensei como poderia ser isso, porque estava convicto de que o engenheiro passara tempos comendo toda a tripulação do submarino alemão. [...] O meu pau teria uma missão especial: comer a quem me queria como mulher. Fui contemplá-lo um pouco. Fiz-lhe uma carícia (NOLL, 2008, p. 91-93).

No excerto podemos notar a diferença entre a relação que o protagonista terá com o engenheiro, das que ele teve emergencialmente. Antes, o sexo era o principal, feito rapidamente, sem pensar, sem sentimento, sem tempo de sentir prazer, gozo. Agora, todo o sentimento que João carrega desde a infância entra em cena, e o relato é de uma preliminar com carinho, desejo, como se o momento fosse especial.

João Imaculado se surpreende ao saber que o engenheiro era impotente, e ao contrário do que ele pensava, já que “estava convicto que o engenheiro passara tempos comendo toda tripulação do submarino alemão” (NOLL, 2008, p. 91), soube que ele fora “comido por dezenas de alemães” (idem). Essa informação causa confusão na cabeça do narrador, e conflitos psicológicos e físicos aparecem para o narrador-protagonista:

O que eu começava a depreender daquilo tudo? Que ele seria o meu homem. E que para mim fora preparada a cozinha com seus apetrechos. Para que eu tomasse conta dela e nela fizesse bons pratos para o casal. E que eu soubesse lavar e passar. Alguma coisa me dizia que, se eu ordenasse meus dias segundo os planos misteriosos, poderia ganhar o corpo inteiro do engenheiro, noite após noite. Seria a única maneira de eu ter aquilo tudo a que eu tanto ansiava desde sempre. Esse homem enfim seria meu. Bastava que eu fosse a mulher com a qual ele sonhava (NOLL, 2008, p. 81).

Como já vimos anteriormente, o protagonista acaba aceitando viver a rotina de uma mulher submissa, passiva, da qual tem a incumbência de desempenhar apenas as responsabilidades de limpeza da casa, das refeições e da prática diária de sexo. O personagem passa por uma grande mudança, tanto sexual, quanto psicológica, já que se transforma por vezes em mulher, por outras em homem, de dia desempenha atividades domésticas, e à noite, era o macho nas relações sexuais.

Nessa perspectiva buscamos a teoria da performatividade, de Butler (2002), para abordar o gênero. Conforme a teórica, a teoria em questão tenta compreender como a repetição de normas cria sujeitos que são o resultado de tais repetições, muitas vezes, seguindo um rito imposto. Nas palavras da autora: “O gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva” (Butler, 2002, p. 64). Desse modo, quem infringir as normas, que geralmente carregam ideais heteronormativos, acaba sofrendo sérias consequências, como a violência e o preconceito.

Nesse sentido, o conflito de João Imaculado está na dificuldade de delimitar sua própria identidade pessoal; a partir da mudança, seu nome masculino não é o suficiente para identificar a sua masculinidade. Isso porque o protagonista sente-se ora homem, ora mulher, o que importava é que o engenheiro o quisesse, não interessava como: “ele poderia me querer como homem, como mulher, os dois ao mesmo tempo” (NOLL, 2008, p. 56). Por outro lado, o protagonista não aceita assumir o corpo feminino:

um homem que funcionaria como uma esposa dentro de casa. Um cara fodão à noite, varando o engenheiro até seu carço. [...] O engenheiro tinha uma mulher que à noite lhe introduziria um cacete doído de bom. Pois essa mulher era eu. Precisava me acostumar com a situação. [...] E isso que eu

me considerava um homem razoavelmente viril. Meu registro de baixo. Alguma malhação. Músculos para o gasto, pêlo na perna. Quem manda eu me apaixonar por esse homem desde sempre. (NOLL, 2008, p. 95)

João Imaculado acaba ocupando o lugar da mulher de residência e passa a viver um papel duplo no romance, durante o dia, ele exerce o papel da mulher e, à noite, sendo o ativo no decorrer da relação sexual, se mostra como um homem viril. Tal conflito parte do princípio do patriarcado de que um matrimônio deve ser realizado entre pessoas de sexo oposto, e nunca por duas do mesmo sexo. Esse princípio imposto socialmente aparece na obra através dos afazeres e da transmutação de gênero pela qual João Imaculado passa. Apesar de aceitar ser a mulher do engenheiro, ele questiona o papel feminino que terá de desempenhar: “Antes de acompanhá-lo até a varanda me perguntei se era isso mesmo o que eu queria: ser prisioneira do lar e dos seus serviços” (NOLL, 2008, p.94). Ou ainda em outra ocasião: “Comprei esse roupão em Tóquio, quando em viagens com o submarino. Trouxe-o para quem viesse a ser minha namorada. Como assim namorada? Namorada seria essa senhora aqui que o comeria até o fim dos tempos? (NOLL, 2008, p.95). Notamos que mesmo questionando tal papel, o narrador a este ponto do enredo já dirige-se a si mesmo como mulher, ao chamar-se de senhora e de prisioneira. Com relação à essa nova identidade, Louro explica que “a admissão de uma nova identidade sexual ou de uma nova identidade de gênero é (...) uma alteração que atinge a ‘essência’ do indivíduo” (LOURO, 2001, p. 13).

Nesse sentido, é imprescindível problematizar o fato de que o narrador-protagonista e o engenheiro mesmo assumindo sua condição homossexual entre eles, passam a viver como marido e mulher, de modo a seguir os preceitos impostos pelo patriarcado, ambigualmente. Sobre isso, Louro (2001) explica que a teoria *queer* surge para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação a fatos como esse, de modo a posicionar-se contra a normalização compulsória da sociedade. Acerca de tal problemática a teórica afirma que:

A oposição preside não apenas os discursos homofóbicos, mas continua presente, também, nos discursos favoráveis à homossexualidade. Seja para defender a integração dos/as homossexuais ou para reivindicar uma espécie ou uma comunidade em separado; seja para considerar a sexualidade como originalmente ‘natural’ ou para considerá-la como socialmente construída, esses discursos não escapam da referência à heterossexualidade como norma. (LOURO, 2001, p. 549)

Nessa perspectiva, compreendemos que o discurso que envolve a heterossexualidade como norma sempre será utilizado para demarcar a oposição entre homo/hétero, isso porque é necessário para considerar determinada sexualidade construída ou natural. Nesse caso, a desconstrução possibilita pensarmos em uma quebra de barreiras dos binarismos que envolvem a homossexualidade e heterossexualidade, pois conferem significados e são fundamentais um para o outro.

Em meio a esse conflito psicológico, que se agrava com a solidão, o protagonista passa por questionamentos com relação ao seu gênero sexual, como se estivesse sofrendo uma mutação, sentindo seu corpo masculino transformar-se no feminino: “As minhas ínfimas tetas como que silenciavam doloridas, ardiam. Eram pequenas ainda” (NOLL, 2008, p. 126), além disso, no desempenho de mulher, dona de casa, afirma com relação ao engenheiro: “sim, ele era o meu homem, inevitavelmente um padrão moral” (NOLL, 2008, p. 111). Nesse fluxo de pensamento, João Imaculado vê em seu marido, a figura de um homem moralmente correto, e que, ao fazer de si uma mulher, vai de encontro aos preceitos patriarcais. Desse modo, compreendemos que, ao sentir-se mulher, o protagonista corrobora os preceitos patriarcais, em que somente a relação entre sexos feminino e masculino é concebida como natural.

Mesmo com toda devoção ao marido, João Imaculado é praticamente abandonado pelo engenheiro, que faz viagens longas e secretas, o trai com o vendedor de carnes do matadouro da cidade. O homem acompanha João até em casa, já que o pacote de carnes é muito pesado. Ao chegarem, tomam um café, e depois seguem para o quarto. Com o engenheiro longe, o personagem precisava satisfazer suas necessidades físicas, e assim, apela para o sexo emergencial:

Sei que verá ser eu uma mulher com pau e que nada farei para que se transforme em vulva. Vejo que agora o garanhão chupa o meu cacete, fazendo o papel de uma mulher famélica. É que sou bom de peça, eu mesmo acho. Quando se mostra assim dura feito lança eu próprio sinto vontade de chupá-la, de despedida, beijá-la. [...] o carniceiro do Mato Grosso goza com meu pau na boca. Peço que adiante meu lado também, que toque uma bronha firme em mim. Primeiro ele demonstra a lassidão de quem gozou há pouco. Mas logo se põe atento. Enfim poderá haver outros encontros. E então obedece. Grito em pianíssimo. Minha porra explode na face gozosa do cara. Ele corre para lavar a fisionomia no banheiro. Eu não quero mais vê-lo (NOLL, 2008, p. 117-118).

Além da questão do sexo emergencial, observamos nesse excerto que o preconceito social está impregnado no próprio narrador-personagem, ao afirmar que ele é uma mulher. Isso vai ao encontro aos preceitos patriarcais que impõem as relações entre homem e mulher como corretas e normativas.

O que confortava a situação do protagonista era o fato de ele exercer o papel de mulher do lar durante o dia, mas, à noite, ser o sujeito ativo na prática sexual. Porém, quando foge com o engenheiro, ele atinge a ereção, inverte os papéis na relação sexual, passando para ativo, o que vai gerar um desconforto em João Imaculado, o que aponta que ele não está preparado para se tornar mulher, e que ainda se considera um homem que sente desejo por indivíduos do mesmo sexo:

Naquele embate carnal, eu fechava um ciclo e iniciava outro, o de passivo? Bye, bye para o meu pau? Mas não me sentia ainda preparada para ser fêmea de vez... Precisava sair correndo daquele quarto com cheiro de mofo, não voltar mais, ser comido por uma onça, ou mordido por uma serpente que por sua vez morreria com o meu veneno inglório (NOLL, 2008, p. 144).

De acordo com o excerto acima, podemos compreender a expressão “meu veneno inglório” pode subentender o pensamento do personagem acerca do homossexual. Isso porque, “veneno” relaciona-se a algo que é mortífero, e “inglório” significa algo sem glória, sem a bênção, a permissão. Tendo em vista que João Imaculado possui forte tendência à homossexualidade e afirma possuir um veneno inglório, entendemos que ele mesmo acaba internalizando todo o preconceito social, como se possuísse algo que faz mal a si, algo que ele não aceita, como se estivesse contaminado por tal veneno.

Quase no findar do texto, João Imaculado afirma que “ao morrer em Porto Alegre, fiz de mim um cidadão, pois deixei mulher e filho com alguns bens, como a casa e a fazendola, mais minhas parcas economias” (NOLL, 2008, p. 175). Isso significa que, antes de sair da cidade, ele foi sentenciado como morto. Tal afirmativa do protagonista aponta para a ideia de que cidadão é um homem que segue às normas sociais e heteronormativas, evidenciando novamente a presença do preconceito impregnada nos próprios personagens homossexuais.

Ao analisar o narrador-protagonista João Imaculado, entendemos que o personagem tem consciência do preconceito existente no seio social, que é baseado em padrões patriarcais. Isso porque o personagem tenta manter sua imagem de heterossexual, ao constituir uma família, prover um filho, manter aparências

conjugais dormindo em camas separadas. Suas relações como heterossexual são demarcadas pelos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal e heteronormativa, embora sua identidade sexual seja revelada às escuras, para satisfazê-lo.

Essa prática, que é realizada às escondidas, se dá tendo em vista a estigmatização da sociedade preconceituosa que não aceita a homossexualidade, considerando tais indivíduos marginais. Goffman (1988) declara que essa situação, que minoriza o indivíduo homossexual, que subverte a ordem de uma sociedade heteronormativa, torna-o desacreditado, estigmatizado, depreciado e excluído devido à conduta social normatizante e seletiva. Sobre isso a teórica declara:

A partir da subversão da ordem operada por uma relação homossexual, os homossexuais são invisibilizados e estigmatizados socialmente. O estigma se refere ao conjunto de atributos inscritos na identidade social de um indivíduo, os quais, em uma interação, podem desacreditá-lo/depreciá-lo, tornando-o um indivíduo “menor” socialmente (GOFFMAN, 1988, p. 34).

Nesse sentido, entendemos que a classe de minorias sexuais é estigmatizada, sofre preconceito e é considerada em uma situação “menor” frente à ordem normativa da sociedade patriarcal. Essa situação faz com o que o sujeito seja desacreditado, depreciado e excluído do seio social, por estar em desacordo com o que é dominante, legítimo e normativo.

No que tange aos preceitos patriarcais, também podemos inferir que eles acabam interferindo até mesmo na prática homossexual de João Imaculado, tendo em vista que ele transforma-se em mulher, para ser a esposa do engenheiro, não assumindo sua homossexualidade como homem, mas sim transmutando-se para um corpo feminino.

Podemos entender, desse modo, que a narrativa de Noll faz uma forte crítica à sociedade preconceituosa que impõe aos indivíduos o tipo de relação afetiva que devem manter. A crítica também é direcionada à prática de violência contra as minorias sexuais, que sentem a necessidade de esconder sua identidade, para não sofrer com as imposições sociais, que aceitam apenas a relação entre homem e mulher como saudável. Desse modo, na próxima seção, procuramos, através da análise, entender que tipo de recursos estéticos, literários e formais, são utilizados por Noll, para exercer essa crítica social em seu texto.

3.4 Recursos estéticos, formais e literários em *Acenos e Afagos*

Inúmeros são os recursos formais e literários utilizados por João Gilberto Noll para abordar a temática da homossexualidade no romance de *Acenos e Afagos*. O literato se utiliza de figuras de linguagem, de ambiguidade das palavras, termos e situações, para conduzir o leitor ao entendimento do enredo. Já no que tange aos recursos estéticos, apenas um recurso visual é utilizado.

Nesse sentido, entendemos ser pertinente buscarmos o aporte teórico que trata de elementos estéticos, formais e literários do texto, para enriquecer nosso estudo. Os estudos de Theodor Adorno e Walter Benjamin tornam-se pertinentes, já que ao abordarem a teoria da narrativa, discutem questões formais e estéticas das ciências humanas e da literatura. Como já vimos no capítulo anterior, as pesquisas de Adorno e Benjamin apontam para a possibilidade de analisar criticamente estrutura e forma de obras literárias, considerando fatos de experiência humana, além do contexto de produção, como componente eficaz para a discussão e das formas narrativas.

De acordo com Adorno, o estético ou artístico de uma obra não pode ser concebido puramente, sem considerar o impacto, as dimensões e os fatores e recursos estéticos. Assim, é importante ponderarmos de que forma tais recursos influenciam na compreensão da narrativa e a sua importância no relacionamento do leitor com a obra. Nas palavras do autor:

Que a obra de arte não é apenas estética, mas situa-se também acima e abaixo disso, origina-se em camadas empíricas, possui um caráter concreto, é um *fait social*, e por fim converge na ideia de verdade com o meta-estético, tudo isso implica a crítica ao comportamento quimicamente puro em relação à arte. (ADORNO, 1997a, p. 401).

Tendo em vista a importância da relação entre estética e os fatos narrados pelo enredo, partimos para a análise, inicialmente, da forma com que é narrado o romance. Como um fluxo de consciência que não para, o texto de Noll em *Acenos e Afagos* é narrado em primeira pessoa pelo narrador-protagonista, João Imaculado, e não tem espaço para interrupções. Esteticamente, temos apenas esse recurso, que visualmente incomoda, já que, ao observar o texto impresso, o leitor não vê nenhuma pausa sequer para respirar. Esse fator vai ao encontro do que diz Adorno (1982), ao explicar que ao analisarmos forma e conteúdo de uma obra, devemos

observar se o enredo se relaciona com a realidade, ou se apenas é constituído por cópias de representações. Além disso, o estudioso afirma que se a obra exprime algo externamente, a estrutura artística apresenta o mesmo elemento. É o que acontece com a estrutura de *Acenos e Afagos*, já que o texto apresenta-se como um “tijolo”, visualmente denso, pesado, como se representasse algo sem fôlego, sem vida. A isso podemos relacionar a vida do personagem principal, João Imaculado, que vive um dilema entre assumir sua homossexualidade, ou viver escondido na heterossexualidade em virtude dos preceitos sociais. O personagem morre e vive, transcendendo à ciência humana, sua história é tão densa quanto a estética da narrativa impressa no texto.

Acerca dessa narrativa em fluxo de consciência, Rosenfeldt (1996) explica que o leitor participa da própria experiência do personagem, mas, que para isso acontecer, é necessário que a história não seja narrada como passado. Essa atualização do enredo modifica a estrutura do romance e da frase, que,

ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com a força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se fundem, como simultaneidade, distensão temporal. A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior (ROSENFELDT, 1996, p. 83).

É exatamente o que Noll faz em *Acenos e Afagos* (2008). O narrador-protagonista João Imaculado narra o enredo através do seu fluxo de consciência, mas modifica o tempo verbal para o presente e para o futuro do pretérito, de modo a aproximar o leitor da história contada e distanciando o passado. Nesse sentido podemos pensar em um equilíbrio estético e literário, já que o literato busca uma narrativa densa, que é representada pela sua estrutura. Sobre esse equilíbrio entre estética e conteúdo, Benjamin (1985), acredita ser necessário o artista se posicionar favoravelmente a uma causa, apontando uma “tendência” de conteúdo ou de temática, buscando tornar sua produção de boa qualidade. Para Benjamin, o equilíbrio entre temática e a forma de abordagem indica a qualidade da obra e deve existir uma relação entre ambos. Nesse sentido, é evidente que o processo criativo de Noll procura um equilíbrio entre a forma utilizada e o conteúdo apresentado.

Sua estrutura não possui parágrafos ou subtítulos, como se num só fôlego se pretendesse falar de si mesmo, do outro, da vida e da morte, o que pode se justificar pelo fato de o enredo da narrativa acabar adquirindo um caráter secundário com relação ao projeto ficcional, em que o real e sua representação são irrelevantes tendo em vista à busca simbólica de sentidos. O romance é composto por cerca de duzentas páginas e traz a necessidade de se situar em um mundo de aparências e repressões, através da palavra, que, como forma de socorro, é jorrada pelo narrador, como se fosse uma secreção sendo posta para fora do corpo.

A primeira frase do enredo é grafada em caixa alta: “LUTÁVAMOS NO CHÃO FRIO DO CORREDOR” (NOLL, 2008, p. 7). Essa frase em letras maiúsculas pode representar não só a luta que inicia sexualmente João Imaculado, mas pode indicar, talvez, uma forte crítica ao preconceito e à violência praticados contra homossexuais, representando assim, a luta fria, – no que tange à frieza humana da sociedade –, que existe entre a classe de minorias sexuais, contra os preceitos patriarcais e heteronormativos.

Também encontramos no romance de Noll inúmeros elementos literários utilizados para diferentes efeitos na narrativa. A começar pela fragmentação narrativa, que não aparece esteticamente, mas literariamente, através de frases e períodos desconectos entre episódios; a interrupção de falas e pensamentos, além da falta de uso de conectores, o que aponta para a mínima construção de frases subordinadas. É como se a condição errante do personagem refletisse no texto.

A narrativa de Noll desestabiliza os adágios da representação do real, de modo que o leitor encontre fatos reais e ficcionais, nos quais até mesmo João Imaculado acaba por se prender: “a ficção das coisas me enredava a ponto de não poder dela me desvencilhar. E o que restava do que chamavam de realidade se asilava no consulado de todas as bandeiras” (NOLL, 2008, p.54). Tal fator obriga o leitor a aceitar o enredo inverossímil, o que, por meio dessa autoconsciência, vai caracterizar a fragmentação.

Essa fragmentação narrativa se dá através da falta de elementos de coesão, conectores entre os episódios, que nem sempre acontecem pela relação causa-consequência. Podemos pensar, então, que essa ausência reflete a crise de identidade do personagem, da mesma forma que João Imaculado vive uma intensa crise de identidade, o texto transparece uma crise de continuidade.

Isso pode ser observado já que, sem parágrafos e sem indicações de diálogos, o texto muda de situações e de cenas no enredo sem avisar o leitor, que necessita de concentração para entender o que está acontecendo. Um dos exemplos que podemos apresentar de fragmentação narrativa é a presença de períodos desconectados, em que o narrador-personagem muda de assunto repentinamente. Podemos observar no trecho a seguir:

A corrente poderia representar um adianto qualquer, verdadeiro de preferência, não importando o teor sublime ou não a causa. A partir desse desapego eu passaria pela vida enfim com efetividade e consequência. Minha mulher estava na sala de calcinha e sutiã, como se me esperasse. Debaixo do chuveiro falei que andara dormindo bêbado na casa de meu amigo engenheiro. Não lembrava quantas noites tinha dormido fora de casa (NOLL, 2008, p. 36-37).

Observamos nesse trecho que o narrador muda de assunto repentinamente. Não há ligação coerente entre uma frase e outra. Essa fragmentação acontece não apenas no que concerne aos acontecimentos narrados no enredo, mas também na forma com que o narrador conta as histórias, tendo em vista que inúmeras vezes há interrupção entre falas, diálogos e pensamentos, como podemos observar no excerto que segue, não sendo identificado quem está proferindo a fala:

Atravessei a rua sentindo que eu precisava muito do meu amigo engenheiro. E fui ao encontro dele em seu escritório sebososo. Sentei diante de sua mesa cheia de lascas e ele me contou: vou me encontrar daqui a pouco com um amigo atracado num navio no porto. Vamos? Navio no Guaíba?, perguntei. Navio, ele respondeu correndo em direção ao cais, me deixando atrás a lhe implorar, calma, calma, guri! (NOLL, 2008, p. 19)

Apesar de narrar fatos ocorridos no passado, o narrador muda o verbo-temporal, de modo a indicar não o que aconteceu ou o que está acontecendo, mas o que poderia vir a acontecer. Esse recurso exige concentração do leitor, que deve saber entender o que de fato aconteceu, o que é sonho e o que o narrador pensava que poderia vir a acontecer.

O romance de Noll também apresenta entre seus recursos literários o que podemos chamar de teatralização, descrita por uma linguagem típica do autor, em que cada ação dos personagens parece promover um ritual trágico, que sempre vai diluir, encerrar com as perspectivas boas do protagonista. João Imaculado encena perante a sociedade a imagem de uma família tranquila, mas vive, paralelamente,

um “eu” escondido, que vaga nas ruas de Porto Alegre, buscando saciar um desejo por outro homem.

Nesse romance, Noll cria um ambiente ficcional construído praticamente por meio da atenção a construções imagéticas e à sonoridade, do que pela enunciação dos episódios. Pensando em tais representações de imagens, que sobrepõem a enunciação, chegamos a um ponto importante para o entendimento do texto: é o fato de que a homossexualidade, que sofre tanto preconceito e repressão, tende a ser significada no texto por meio de imagens que exploram o escuro, o escondido, o noturno. Como podemos observar a seguir:

aqueles que na claridade do dia eram vistos como machos integrais, noivos até, acima de qualquer suspeitas. Mas nas horas submersas iam lá provar do pote ansiado. (..) Essas milícias noturnas (...) depois do serviço se metiam em buracos. Dirigiam-se a locais debaixo de pontes, ruelas úmidas sem saída, esgotos habitados por ratazanas ou homens com desejos inexprimíveis e muitos hotéis de orgias lacerantes. Aventuravam-se pelas madrugadas sempre no intuito de explorarem um o corpo do outro (NOLL, 2008, p.23, 25).

No excerto acima, podemos observar claramente o fator imagético que apresenta o escuro como recurso para apontar criticamente para o preconceito e a repressão social, tendo em vista que é à noite que os gays aparecem, durante o dia se apresentam como heterossexuais perante a sociedade que os oprime.

Com relação à ficção na narrativa, o protagonista narra acontecimentos que dificilmente seriam representações do real e se afastam muito da verossimilhança, como na passagem em que, após ser dopado e espancado até morrer, o amigo engenheiro aparece no cemitério em que fora sepultado, ressuscitando-o. “Ainda existia alguma margem para milagres?” (p. 89), questiona-se o narrador, descrente da sua ressurreição. Nesse ponto, é importante considerar que o protagonista já havia se afirmado como ateu, então, como poderia ter ressuscitado?

Quando a narrativa vai se encaminhando para o fim, uma descrição angustiante dos últimos instantes de vida de João Imaculado é feita por ele mesmo, como se estivesse com pouco fôlego e essa narração lhe proporcionasse a continuidade da vida. Aqui, notamos que Noll se utiliza do pretérito do indicativo, porém como se o enunciado estivesse acontecendo: “percebia com clareza cristalina não existir vida para além da biografia” (p.201). Dessa forma compreendemos que o

relato biográfico de João Imaculado, ou seja, a enunciação, só terá fim quando a sua vida, que é o enunciado, acabar.

Noll utiliza-se de um recurso cíclico, em que o personagem vive, morre, ressuscita, vive novamente, como se vida e morte não sejam polos opostos e tampouco se excluam. Acerca dessa ideia cíclica, podemos nos remeter aos fatos de que engenheiro abandona e retorna até a casa em que vive com João, abandona novamente, a identidade do protagonista se forma e se desfaz entre feminino e masculino, o corpo que morre, é enterrado e ressuscita: “percebi que, agora, enfim..., eu começaria a viver...” (p. 206).

Outro recurso utilizado por Noll e que é interessante de ser abordado é o fato de a identidade sexual de João Imaculado estar vinculada à sua indefinição de gênero, entre homossexual ou heterossexual. Seu nome masculino não influenciava sua condição sexual, tampouco a sua personalidade. Assim, podemos nos remeter ao significado do seu nome: Imaculado possui o significado de sem manchas, sem pecado, o que não compete ao personagem, que, perante a sociedade, praticava a homossexualidade, considerada pecado pela sociedade patriarcal de base religiosa. Por outro lado, se considerarmos a sua condição homossexual, para sua classe, Imaculado não praticava qualquer crime ao sentir desejo por indivíduos do mesmo sexo que o seu.

É importante ressaltarmos que, inicialmente, o nome do narrador-protagonista não é revelado, já que pouco importa sua identidade, tendo em vista que o personagem muda de homem para mulher. Das duzentas e seis páginas de romance, apenas na cento e cinquenta e quatro o leitor vai saber que é João Imaculado o nome de quem lhe conta uma história, isso porque, ao fugir com o engenheiro, foragidos da Polícia Federal, o narrador teme ser pego e apontado como cúmplice, por isso pensa em deixar anotado seu verdadeiro nome. Esse fator corrobora a ideia de que seu nome importa para a construção de uma identidade, já que para ele pouco importa seu nome masculino, e sim a sua identidade feminina.

Ainda com relação ao nome do narrador protagonista, podemos apontar que seu nome perde a singularidade de indivíduo masculino e ainda exalta uma inversão aos nomes com significados religiosos. Isso porque, conforme o Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes, de Rosário Guérios (1981), o nome João é de origem hebraica, é bíblico, dado a santos cristãos, é proferido de Cristo e significa cheio de graça e misericordioso. Na mesma ideia, Imaculado tem o significado de

sem manchas, sem mácula ou pecado. Ou seja, o significado dos nomes é o extremo oposto do personagem, já que pratica a homossexualidade, considerada pela cultura cristã um pecado gravíssimo. Nesse sentido, notamos que há uma contraposição entre sagrado e profano, e o nome masculino e de significação religiosa não influencia na orientação sexual do personagem.

Apesar de não haver conexão entre os acontecimentos, encontramos no romance também uma noção de unidade, que transporta o leitor para cada acontecimento, sem evidenciar o que é realidade ou ficção. Isso porque, na narrativa, são as questões amorosas e sexuais que determinam o que acontece, possuindo uma fragmentação textual, impedindo que a linearidade aconteça, e propondo uma leitura confusa, que aborde a confusão do personagem no romance.

A ironia também é utilizada como recurso pelo literato, para criticar a sociedade patriarcal e machista. Para isso, utiliza a figura do gaúcho em uma metáfora interessante. Tendo em vista que os gaúchos são considerados machos, grosseiros, machistas, o personagem, que também é sul-riograndense, é homossexual, como se tivesse um desvio de conduta com relação aos moradores do Estado. A ironia aparece quando João Imaculado hospeda-se em um hotel, onde encontra um homem, a quem ele descreve como “fantasiado de gaúcho” (NOLL, 2008, p.30-31). Podemos pensar, primeiramente, que o personagem veste as roupas típicas, como bombacha, lenço, botas, mas em uma análise aprofundada, podemos pensar que o homem, assim como João Imaculado, esconde-se atrás de uma figura máscula, para não assumir sua identidade.

Outra metáfora interessante que aparece no texto, que pode passar despercebida pelo leitor, é o fato de o narrador fazer confidências à mãe, afirmando temer que seu pesadelo se tornasse realidade, em uma metáfora fantástica, Noll coloca o pesadelo do personagem em prática: “Nesse pesadelo eu corria nu de uns faróis a me perseguir, como em *Pixote* que eu fui ver depois. Minha mãe punha em minha cabeça sobre o peito. Eu já era grande” (NOLL, 2008, p. VER).

Os faróis que perseguem Noll no pesadelo poderiam ser comparados, ou melhor, associados à sociedade que “caça” minorias sexuais, como homossexuais, lésbicas, transexuais. João Imaculado, que corre nu, pode simbolizar a luta da classe pela liberdade gay, buscando respeito e um espaço no seio social.

Noll utiliza-se de uma metáfora do desejo, para apresentar a dimensão dos afetos existentes no enredo. A linguagem utilizada é, em inúmeros momentos,

extremamente chula, que se torna marca da transgressão sexual que é narrada no romance, além de ser necessária para o entendimento do enredo.

Em *Acenos e Afagos*, encontramos os não-lugares, em que noções de identidade, de relacionamento, e de história acabam se desfazendo em uma relação clara e escura com o processo de indeterminação da identidade sexual do narrador-personagem, na metamorfose do corpo, do discurso. No claro, o protagonista é heterossexual; no escuro, assume sua identidade homossexual.

Questões relacionadas ao papéis sexuais dos personagens também aparecem no romance. As coerções, violências, preconceitos e práticas de subordinação, são praticadas e instaladas no corpo, ou seja, ao transmutar seu corpo masculino para o feminino, e passar a desempenhar funções de mulher, João Imaculado é subordinado pelo poder coercitivo do engenheiro, e sujeita-se às condições do amado.

Também com relação ao poder coercitivo, outra crítica às normas da sociedade aparece quando o narrador conta que teve uma relação de afeto com um colega que servia ao Exército. João Imaculado afirma que “o uniforme verde oliva nos intimidava” (NOLL, 2008, p. 161), o que aponta para a repressão contra os homossexuais dentro de instituições como o Exército.

Para encerrar a obra, João Gilberto Noll assinala no final do texto a data de “Outubro de 2007” (NOLL, 2008, p. 206), o que pode apontar para a narrativa de um relato autobiográfico, como se fosse um diário de anotações, escrito em um momento só.

Acenos e Afagos nos proporciona uma textualidade que questiona, através de uma ficção política, os regimes sexuais heteronormativos, baseados no corpo e no prazer, em que se considera natural apenas a relação entre homem e mulher. Desse modo, compreendemos que a maneira com que o texto é conduzido nos possibilita pensar em uma crítica cultural e literária, em que a representação da homossexualidade e o olhar homoafetivo possam estar no centro.

É importante observarmos também o que concerne ao título do livro, *Acenos e Afagos*. *Acenos* deriva do latim *nutus/nuere* que significa movimento, queda, peso, assentimento, e significa apelo; em seu sentido figurativo, desejo, arbítrio, sinal, vontade, ordem, tendência natural. Sua raiz etimológica está no sânscrito, *naiti*, como sentido de “ele se volta”. Em alguns dicionários de língua portuguesa, encontramos o termo acenar significando apelo, gesto de cabeça, de mãos, de

olhos, ameaçar, instigar, convidar, apelar, tentar, provocar; sinal, senha, meneio, negaço, aprovar, anuir, açular, e um dos sentidos mais interessantes: seduzir.

No que tange ao vocábulo *afago*, de origem também latina, o significado traz os sentidos de *carícia*, *meiguice*, *agasalho*, *desvelo*. Nessa busca de um sentido mais profundo do significado do título, encontramos um universo semântico que muito tem a ver com a narrativa do romance. Isso porque o título espraia o valor da transitoriedade, apresentando, na capa, a imagem de um corpo masculino nu.

Tal imagem expressa uma ideia de efêmero, passageiro, tendo em vista que o corpo apresenta-se em poses de movimentos coreográficos livres, em um fundo branco, o que pode indicar demarcações e limites espaciais e temporais, além de nos permitir fazer uma alusão às questões de claro e escuro que aparecem no texto, quando o homossexual deve se esconder no breu, e fingir a heterossexualidade na claridade. A imagem do homem nu é dividida em duas, e cada uma apresenta um momento diferente. A foto superior mostra uma abertura de braços, como se relaxasse, como se expandisse seu corpo, e assumisse sua identidade. Já a inferior mostra um corpo contraído, retraído, em posição fetal, indicando, talvez, a anulação da homossexualidade.

É possível fazermos a alusão de que ambas as imagens possam remeter à confusão identitária e de gênero. O corte das imagens se dá justamente onde se localiza os órgãos biológicos sexuais, embora de imediato nos dê a impressão de ser um corpo masculino, e em seguida apontando para um corpo *queer*, em constante transformação. Além disso, podemos pensar em um termo utilizado por Noll na narrativa, o “contorcionismo dos corpos”, que tange à relação sexual homossexual narrada por João Imaculado.

Desse modo, compreendemos que o romance *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, apresenta entre seus recursos literários, formais e estéticos, a multiplicidade, a fragmentação, metáforas, de modo a colaborar para um efeito que aponte para a crítica social que permeia as questões relacionadas à heteronormatividade, à homossexualidade e à sociedade patriarcal.

Nessa perspectiva, é interessante nos remetermos às ideias de Rosenfeldt acerca de tais recursos estéticos que diferem as narrativas contemporâneas do romance tradicional. Para o teórico, o resultado de desenvolvimentos “formais” nos textos artísticos, talvez tenha sido ponto de partida ou parte intrínseca desses

desenvolvimentos, como se a forma representasse o que a realidade está vivenciando. Nas palavras do autor:

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem passam a ameaçar e dominar o homem. Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência? [...] Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estudo de fluxo de insegurança dentro da própria estrutura da obra (ROSENFELDT, p. 86).

Pensando no questionamento de Rosenfeldt acerca dos reflexos sociais na forma do texto literário, podemos inferir que a situação precária do indivíduo, que nesta análise é João Imaculado, está representada a partir dos recursos estéticos, formais e literários, utilizados pelo literato ao incorporar à narrativa as incoerências sociais e a insegurança por meio da estrutura da obra.

ONDE ANDARÁ O ACENO CRÍTICO DAS OBRAS LITERÁRIAS COM VOZES HOMOSSEXUAIS?

Em tempos de lutas por igualdades de gênero, discussões sobre minorias sexuais podem colaborar para novos rumos da crítica literária e novos olhares das pesquisas acadêmicas, acerca da temática homossexual e do seu lugar no contexto histórico-político. Essa construção pode ser dada a partir de uma problemática homoafetiva que surge por meio de personagens, temas e comportamentos, elementos que aparecem timidamente em *corpus* de estudos e pesquisas.

Nesse sentido, compreendemos ser importante estabelecermos um estudo baseado em um olhar que partisse da teoria *queer*, passando pelas dimensões estéticas e pela matéria narrada, proporcionando uma leitura diferente da linguagem utilizada e dos signos da cultura brasileira, como a violência, o preconceito e a homossexualidade, que aparecem nas obras estudadas.

A teoria *queer*, como campo de pesquisa, propõe um olhar diferente acerca da construção histórica e discursiva sobre as figurações do homoerotismo, e nesse sentido procuramos estabelecer um estudo entre elementos estéticos, literários e sociais, inseridos na literatura de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, de modo a debater a homossexualidade no contexto da literatura contemporânea brasileira.

Desse modo, após nos debruçarmos sobre a leitura dos textos literários *Onde andaré Dulce Veiga*, de Abreu (1991), e *Acenos e Afagos*, de Noll (2008), foi possível constatar que a produção literária dos escritores se utiliza do homoerotismo como elemento literário e estético com o objetivo de criticar a heteronormatividade como norma social vigente.

Considerando a ideologia libertária procurada pelo movimento *queer*, este trabalho teve o objetivo de estudar a representação da voz de minorias sexuais em narrativas literárias brasileiras contemporâneas e observar quais elementos estéticos e formais foram utilizados para sua produção, de modo a representar a voz homossexual na narrativa, de modo a refletir acerca da produção literária brasileira contemporânea que representa minorias sexuais, considerando aspectos temáticos e formais e a relação entre literatura brasileira e crítica social.

Em *Onde andar Dulce Veiga*, de Caio Fernando Abreu, encontramos um romance carregado de manifestaes da cultura ou arte de massa e erudita. Também observamos uma narrativa multifacetada, que abrange uma plurissignificaao estética e estilística. O texto analisado incorpora o romance policial e um discurso clicherizado, carregado de referências fílmicas, musicais e cinematográficas. Além disso, o romance possui fragmentaao estética e narrativa, formal e literária e, através do contexto histórico e social, acentua o caráter do cotidiano social, expressa o conflito da voz homossexual com o contexto social que rejeita essa orientaao sexual.

Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, por sua vez, traz uma narrativa diferente, que mescla em seu texto um vocabulário chulo e rebuscado ao mesmo tempo, fragmentado literalmente, embora não esteticamente. Possui também uma narrativa multifacetada e faz menoes  arte cinematográfica e  história em contexto mundial.

Notamos que os romances dos dois autores apresentam recursos estéticos e formais distintos para a problematizaao da homossexualidade. Enquanto o romance de Caio Fernando Abreu serve-se da fragmentaao na narrativa para introduzir a voz homossexual, que, muitas vezes mascarada, pode assumir facetas de novas e intolerantes vozes, até mesmo homoeroticamente inclinadas, o texto de João Gilberto Noll opta por uma narrativa mais linear, acentuando de forma mais direta a presena da voz ex-cêntrica quanto à sexualidade. Além disso, observamos que a visão comum de sexo e gênero não parece funcionar na narrativa, tendo em vista que os conceitos clássicos de “homem” e “mulher” perdem o espao para uma nova figura que se forma pelo corpo desde a infância e busca na prática criar um lugar à margem para si, independente do nome e corpo masculino, João Imaculado transfigura-se, literalmente, em mulher.

Em *Onde andar Dulce Veiga*, Abreu (1991) se utilizou de inúmeros elementos estéticos para representar as vozes homossexuais nas narrativas estudadas, como a fragmentaao, uso de *flashbacks*, parágrafos em itálico, parágrafos em colunas. Já *Acenos e Afagos* utilizou esteticamente um texto contínuo, em parágrafo único, sem espaamentos de parágrafos, seoes ou capítulos. Em contraponto, os recursos literários se sobressaem em quantidade, já que o literato se utiliza da fragmentaao literária, com situaoes desconexas, a

interrupção de falas e pensamentos, além da falta de uso de conectores, o que aponta para a mínima construção de frases subordinadas.

Ambos os textos acentuam uma perspectiva crítico-social acerca da temática homossexual, de modo a opor-se ao sistema patriarcal vigente na sociedade e que aceita em seu seio apenas o relacionamento sexual e afetivo entre homens e mulheres, deixando os homossexuais marginalizados. Isso pode ser observado no enredo das duas obras literárias, por meio de, principalmente, seus narradores-protagonistas. Em *Onde andaré Dulce Veiga*, o narrador não possui nome, é abandonado pela companheira, sente desejos por outros homens, vive um romance com Pedro, que o abandona e lhe transmite o vírus da AIDS, mas não admite ser homossexual. Já em *Acenos e Afagos*, o personagem vive uma vida dupla, é casado, tem um filho, tenta manter as aparências perante a sociedade, mas é apaixonado desde criança pelo seu amigo engenheiro. Além de manter um relacionamento com o amigo, o narrador-personagem João Imaculado se relaciona sexualmente com outros homens, consciente de que é o que quer para si, embora seja uma escolha repudiada pela sociedade.

Nessa perspectiva, entendemos que ambos os textos apresentam pelas vozes de minorias sexuais, no que tange à homossexualidade, uma sociedade de valores patriarcais, em que a heteronormatividade é predominante, preconceituosa com as minorias sexuais, e isso pode ser observado pelo fato de ambos os personagens esconderem suas identidades homossexuais em virtude do preconceito da sociedade. Em *Onde andaré Dulce Veiga*, o narrador-protagonista faz menções à homossexualidade como algo errôneo, de gente que não é séria, como se seriedade fosse algo somente de indivíduos heterossexuais. Já João Imaculado, de *Acenos e Afagos*, sai escondido à noite para um encontro com o massagista Bernardo às escuras, com medo de ser visto.

Além disso, podemos destacar que *Acenos e Afagos* e *Onde andaré Dulce Veiga* possuem, como semelhanças, além da temática homossexual, a questão de fragmentação textual, a crítica social, o uso de ironia, a prática homossexual velada em virtude dos preceitos patriarcais e heteronormativos vigentes na sociedade, que não aceitam a relação entre pessoas do mesmo sexo, a violência física e moral contra homossexuais. Além disso, ambos os personagens são narradores-protagonistas, que contam a sua história.

Como disparidades, o que primeiro nos salta aos olhos é a estrutura estilística, que no romance de Abreu (1991) é feita por capítulos e chama atenção pelas diversificadas formas utilizadas para despertar o leitor, quando da utilização de fragmentação, parágrafos estruturados jornalisticamente em coluna ou ainda utilização de itálico para evidenciar *flashbacks*. Essa diversidade não aparece estruturalmente em Noll, que escreve em parágrafo único e denso. Enquanto Abreu (1991) enriquece seu romance com intertextualidades culturais e artísticas, Noll traz uma narrativa que mistura palavras cultas e eloquentes a termos chulos.

No que tange ao enredo, Abreu (1991) apresenta um narrador-protagonista solitário, abandonado pela companheira e que posteriormente descobre um desejo homoafetivo, apaixonando-se por Pedro. O protagonista não admite sua homossexualidade e não a pratica sexualmente com outros homens, sempre na espera de Pedro, afirmando ter sido apenas um caso, mas que é um homem sério. Também tem alguns flertes com outros homens, mas apenas olhares, ou um beijo selado na boca, em poucas situações. Noll (2008) apresenta no romance um narrador-protagonista casado, com filho, que tenta manter uma postura frente à sociedade durante o dia, mas mantém uma paixão pelo amigo de infância, a quem ele chama de engenheiro formado. Além disso, o protagonista de nome João Imaculado, pratica relações sexuais com vários outros homens, como o peão da fazenda, um homem no shopping, o massagista Bernardo e um garoto de programa.

No que concerne à representação de tais relações sexuais, tanto em Abreu quanto em Noll, é feito um detalhamento dos atos, demonstrando, através do texto, não apenas o que se passava na situação, mas deixando ao leitor o entendimento do sentimento do personagem acerca de tais situações.

É imprescindível pensarmos de que maneira os dois romances dialogam entre si e com condicionamentos histórico-sociais, estabelecendo uma leitura entre os textos analisados, de modo a constatar o que a leitura de Caio Fernando Abreu contribui para a leitura de João Gilberto Noll, e vice-versa. Enquanto o narrador-protagonista de Abreu não assume a sua identidade homossexual, o João Imaculado de Noll assume-a na escuridão e a pratica fervorosamente. Nesse sentido, a literatura de Noll nos ajuda a compreender como a sociedade patriarcal reprime e estigmatiza socialmente as minorias sexuais que aparecem em *Onde andaré Dulce Veiga*. Isso porque temos em *Acenos e Afagos* uma narrativa sob o olhar de um homossexual velado, que assume suas vontades e desejos, tem

relações sexuais com outros homens. Já na narrativa de Abreu, o personagem principal, apesar de ter uma paixão por Pedro, não assume sua homossexualidade, tendo em vista que a prática sexual com pessoas do mesmo sexo não é aceita no seio social vigente.

A leitura dos romances nos permite mergulhar em uma realidade literária construída sobre uma realidade histórico-político-e-socialmente fixada por preceitos patriarcais e heteronormativos. Provoca-nos a pensar mais acerca da homossexualidade, na redefinição de questões pertinentes às práticas e civilidades da sociedade pós-moderna, no que tange, principalmente, às minorias sexuais.

Nessa perspectiva, partindo da teoria *queer*, apontamos para o fato de que ambos os textos sinalizam a prática de uma heteronormatividade homofóbica, defendida pela sociedade patriarcal, que define o modelo heterossexual como normativo, normal e saudável. Essa ideia vai ao encontro com o que pensa Lopes (2002), ao afirmar que “Os estudos *queer* atacam uma repronarratividade e uma reproideologia, bases de uma heteronormatividade homofóbica, ao naturalizar a associação entre heterossexualidade e reprodução” (LOPES, 2002, p. 24).

Tendo em vista o trabalho desenvolvido por nós, com relação às minorias sexuais e baseado na teoria *queer*, percebemos a necessidade de ampliar o campo de pesquisa que abrange questões identitárias em seus contextos históricos, econômicos, sociais e culturais. Isso porque a teoria em questão representa grupos subvalorizados socialmente, excluídos e estigmatizados no contexto patriarcal, como indivíduos homossexuais. Sobre isso, Louro (2001, p. 542) afirma:

As minorias nunca poderiam se traduzir como uma inferioridade numérica, mas sim como maiorias silenciosas que, ao se politizar, convertem o gueto em território e o estigma em orgulho – gay, étnico, de gênero. Sua visibilidade tem efeitos contraditórios: por um lado, alguns setores sociais passam a demonstrar crescente aceitação da pluralidade sexual e, até mesmo, passam a consumir alguns de seus produtos culturais; por outro, setores tradicionais renovam seus ataques, realizando desde campanhas de retomadas de valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física.

Nessa perspectiva, a autora declara que a teoria *queer* representa uma minoria que abrange uma grande diversidade no que tange à classe, orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade e etnia. Frente a essa diversidade, a sociedade geralmente se posiciona em dois lados divergentes: aqueles que aceitam a

pluralidade sexual e os que reagem com violência e preconceito, tendo em vista os valores e preceitos da sociedade patriarcal.

Tendo em vista a problemática social gerada pelo preconceito e violência praticados contra minorias sexuais, apontamos outros trabalhos que podem ser pertinentes à área da literatura e da crítica social que abordam tais temáticas e envolvem as obras analisadas nesta dissertação. Com relação ao romance *Onde andar* de Dulce Veiga, seria interessante estabelecer um estudo comparativo com a versão fílmica homônima; também é possível analisar como a estrutura cinematográfica aparece através da voz do narrador do romance; questões artísticas, como música, cinema e literatura podem ser elementos interessantes a serem abordados no que tange à homossexualidade no romance ou ainda analisar detalhadamente todos os recursos estéticos, literários e formais utilizados por Abreu na obra. Em *Acenos e Afagos* pode ser desenvolvido um estudo que aborde a questão de gênero, já que temos um personagem que se transforma de homem para mulher; questões de estética, elementos literários e formais também merecem um estudo mais aprofundado, bem como a questão da abordagem acerca da religião no romance.

Apesar de reconhecermos outros desdobramentos possíveis para os romances estudados, consideramos que os estudos *queer* contribuem para o entendimento da problemática social, permitindo-nos pensar “a ambiguidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero” (LOURO, 2001, p.550), além de sugerir “novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação” (idem).

Dessa forma, a teoria *queer* possibilitou ao nosso estudo o entendimento e a compreensão acerca da representatividade da homossexualidade e da sociedade brasileira através da literatura. Nessa perspectiva, notamos que o preconceito, a violência e a exclusão social são utilizados coercitivamente para reprimir aqueles que fogem à norma social estabelecida, praticando sexualidades desviantes. Baseados em fatores como estes, Abreu e Noll utilizam-se da literatura para criticar a sociedade que possui um sistema exclusivo, determinando o que é certo e o que é errado, e colocando à margem quem não é coerente com seus preceitos de controle e regulação social.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Onde Andará Dulce Veiga?* Um romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193 - 208.
- _____. Engagement. In: _____. *Notas de Literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro, 1991. p. 51-71.
- _____. Teoria estética. Lisboa: Ed. 70, 1982.
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.269-273.
- ALOS, Anselmo Peres. Narrativas da sexualidade: pressupostos para uma poética queer. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 3, Dec. 2010 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2010000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 nov. 2012.
- _____. *A letra, o corpo e o desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly* – . 228 f. 2007. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. São Paulo: Klick Editora, 1997.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. 21. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- AUERBACH, Erich. *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARCELLOS, José. Carlos. *Literatura e Homoerotismo Em Questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_emquestao/lit_e_homo.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura rio-grandense*. Porto Alegre: Age, 1997.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: A Literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BITTENCOURT, Gilda. *O conto sul-riograndense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrad Brasil, 1999.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAYNER, Aquiles Alencar. João Gilberto Noll and the critique of Romance Reportagem. Centre for Brazilian Studies. University of Oxford. (S/d). Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/aquiles_artigo.pdf> Acesso em: 18 maio 2013.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras*. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icària Editorial, 2002. p. 55- 81.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. São Paulo: Atlas, 2004. Lei n.11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8o do art. 226 da Constituição Federal ... e dá outras providências.84 Lilia Guimarães Pougy Rev. Katál. Florianópolis v. 13 n. 1 p. 76-85 jan./jun. 2010 Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm>. Acesso em: 15 fev. 2013.

CALEGARI, Lizandro Carlos. A perspectiva *queer*: apontamentos teóricos. *Guavira*, Mato Grosso do Sul, ano 4, n.6, p. 15-16, mar. 2008.

_____. O homoerotismo em Caio Fernando Abreu: a perspectiva *queer* em Morangos mofados. *Revista Língua e Literatura*. Frederico Westphalen. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=literatura%20e%20homoerotismo%20caio%20fernando%20abreu%20morangos%20mofados&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistas.fw.uri.br%2Findex.php%2Frevistalinguaeliteratura%2Farticle%2Fdownload%2F98%2F193&ei=1alvUI7OE5To8gS0z4GwAQ&usg=AFQjCNHxc0VJt0H9ZUihgdGihRK9UuHrMw>>. Acesso em: 09 set. 2012.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Ática, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e crítica literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

_____. A literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*. São Paulo. USP, v.24, n. 9. p.803-809, set.1972.

CARVALHAL, Tania. Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2010.

CARIGNANO, María Laura Moneta. O “mundo da bichas” em copi e perlongher: identidade, gênero e literatura. *Anais do SILEL*. V 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1995, Caderno 2, p. 5.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual, essa nossa (desconhecida)*. 12. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

COELHO, Mariana de Moura. *Sexualidades em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu*. 126 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

COSTA, Mireile Pacheco França. *Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu: O viés homoerótico na tangência conto/romance*. 120 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: _____. (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008. p. 78-107.

DIAS, Ellen Mariany da Silva. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. 169 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Porto: Afrontamento, 1978.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ESPINELLY, Luiz Felipe Voss. *Tudo além: a busca do reconhecimento identitário em onde andaré Dulce Veiga?* 105 f. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

FERREIRA JÚNIOR, Nelson Eliezer. *Narrativas do exílio: nação e homoerotismo em três obras comparadas*. João Pessoa: 2008. 148p. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2008.

_____; BORA, Zélia. Itinerários homoeróticos na obra de Caio Fernando Abreu. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 18 (out. 2010). Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

FOSTER, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *A história da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo – Nietzsche, Freud e Marx –* Theatrum Philosophicum. São Paulo: Landy, 2000.

FRANCO JUNIOR, A. Intolerância tropical: homossexualismo e violência em “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*, Santa Maria, n.1, p.91-96, 2000.

_____. Autoritarismo, violência e diferença em Garopaba, mon amour, de Caio Fernando Abreu. *Línguas & Letras*, Cascavel, v.6, n.10, p.35-50, 2005.

FRY, Peter. *Para inglês ver: Identidade e Política na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

GAMSON, Joshua. Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Um extraño dilema. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (org.). *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002. p. 142-172.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.

GINZBURG, Jaime. Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p. 367-374.

GONZAGA, Sergius. Literatura Marginal. In: HESSE, Reinhard et al. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: UFRGS. 1981.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

GOMES, Julio Cesar de Bittencourt. *Imagens, esquinas e confluências: um roteiro cinematográfico baseado no romance O Quietos Animal da Esquina, de João Gilberto Noll, seguido de anotações*. 251f. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. 3. ed. São Paulo: Ave Maria, 1981.

GURGEL, Nonato. Terceira Margem. *Caio* 68. Rio de Janeiro, n. 19, p. 61-68, jan./abr., 2008.

HARTMAN, Giuliano. *Vida fluída e escrita perversa: a questão identitária em A Céu Aberto* de João Gilberto Noll. 2011. 151f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011.

HELENA, Lucia. Uma reflexão do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. In: DALCASTAGNÉ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008. p. 11-20.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Sexualidades Pós-modernas. In: PINTO, Manuel da Costa. *Revista Cult*. Ano VI, n. 66. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/sexualidades-pos-modernas/>>. Acesso em: 12 out. 2012.

JESUS, André Luiz Gomes. *Representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu*. 2010. 187f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. Literatura homoerótica: discursos entre a tradição e a ruptura. II Encontro Memorial do Instituto de Ciências Humanas e Sociais: Letras na História da Educação, 2009, Ouro Preto. *Anais* (Universidade Federal de Ouro Preto), 2009.

KULICK, Dom. *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

KERBER, Karine Studzinski. A perspectiva *queer* nos contos *Além do ponto*, de Caio Fernando Abreu e *As palavras*, de Samuel Rawet: a luta contra os ideais patriarcais e a busca pela valorização da sexualidade. Revista eletrônica. *Literatura e Autoritarismo*, v. 4. 2010. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie04/art_14.php>. Acesso em: 15 ago. 2012.

_____. *Literatura, Homoerotismo e crítica social: a perspectiva queer em Caio Fernando Abreu*. 2011. 145 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Regional Integradas do Alto Uruguai das Missões, Frederico Westphalen, 2011.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

L. L. *Um homem gasto: episódio da história social do século XIX: estudo naturalista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Matheus, Costa & C., 1885.

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

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (org). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L.R., 1983. p.173-217.

LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. Comunicação, mídia e consumo. *Desafios dos Estudos Gays, Lésbicos e Transgêneros*. São Paulo, v.1, n , p. 63-76, 2004.

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Teoria Queer: uma Política Pós-Identitária para a Educação. *Estudos feministas*: Florianópolis, ano 9, p. 541-553, fev. 2001. Disponível em: <<http://www.lajusufc.org/coloquio/pdf/GT1/Jaime-Peixoto-da-Silva.pdf>> Acesso em: 21 jun. 2013.

_____. *O corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. 103 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Rio Grande do Sul. 2006

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARCATTI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. 116f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARQUES, Bárbara Cristina. *Estética do kitsch em Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. 179 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.

MELO, Adriana. O movimento gay na história. Blog sapatônica. 2012. Disponível em: <<http://sapatonica.com/blog/2012/09/06/o-movimento-gay-na-historia/>>. Acesso em: 25 out. 2012.

MELLO, Rogério, *et al.* A heteronormatividade das representações midiáticas: símbolos presentes na construção da subjetividade homoafetiva. 2012. In: Grupo de

luta pela diversidade sexual. Disponível em: <<http://www.identidade.org.br/>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

MENDES, Fernando Oliveira. *Caio Fernando Abreu (Para ler ao som de Clarice Lispector)*. 2005. 149f. Dissertação (Doutorado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

MISKOLCI, Richard. *A Teoria queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização*. Dossiê Sociologias, Porto Alegre, n. 21, jan./jun. 2009, p. 150-182.

MIRANDA, Olinson Coutinho; GARCIA, Paulo César. Teoria *queer* como representação da cultura de uma minoria. III Encontro Baiano de Estudos em Cultura. 2012. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/A-teoria-queer-como-representa%C3%A7ao-da-cultura-de-uma-minoria.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2012.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2000.

NEUBERN, Fabíola. *A arquitetura da criação: um estudo de Mínimos, Múltiplos, Comuns*, de João Gilberto Noll. 2011. 82f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.

NÓBREGA JÚNIOR, Clóvis Meireles. *Melancolia e solidão em contos de Caio Fernando Abreu*. 111 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. Entrevista a Entrelinhas. Livraria Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qg0iYD8holg&feature=related>>. Acesso em: 24 maio 2013.

NUNES, Tania Teixeira da Silva. *Corpo e Alegoria: João Gilberto Noll – Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

PEREIRA, Valéria de Freitas. *Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas*. 2008. 120f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PERET, Flávia. Homoafetividade e literatura na América Latina: dois escritores, duas vidas, narrativas... *Revista Ema Tese*. v. 8. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2016/H_%20TE%20FLAVIAPERET.pdf>. Acesso em: 15 out. 2012.

PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul – RS: Editora da UNISC, 1994.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu: crônica de saudades*. São Paulo: Moderna, 1983.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados: melancolia e crítica social*. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

REZENDE, Cecília Luíza de Melo; TARTÁGLIA, Cláudia Campolina. O Homoerotismo em Caio Fernando Abreu: um cenário de preconceito e violência em Terça-Feira Gorda. *Revista FACEVV*, Vila Velha, n. 5. Jul./Dez. 2010. p. 31-39.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ROSENFELDT, Anatol. Literatura e sociedade. In: _____. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 56-58.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (orgs.). *A escrita de até – perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã/NCC-SUNY, 2002.

SANTOS, Claudete Daflon. Ser escritor. In: DEALTRY, Giovana; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefânia (Org.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 39-51

SERAFIM, Rafael Luz. *Outros sabores: poesias*. Salvador: Étera, 2005.

SILVA, Daniel Barretto da. *Reinvenções da precariedade: O sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll*. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SILVA, Lenirce. *Fronteiras rasuradas: uma viagem com Caio Fernando Abreu*. 1996. 137f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1996.

SILVA, Cristina Maria da. *Rastros das Socialidades: Conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato*. 2009, 148p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

SILVA, Sandro Adriano da. O Tecelão de Eros: Acenos e Afagos, Romance e Homotextualidade em de João Gilberto Noll. *Revista Travessias*, Cascavel, v. 3, n. 02, p. 140-152, 2009.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto (Org.). *Linguagens de violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 246-259.

SOUZA JR., José Luiz Foureaux de. *Herdeiro de Sisifo: teoria da literatura e homoerotismo*. Mariana: Aldrava Letras e Artes, 2007.

_____. Dimensões conceituais do desvio: do formalismo ao homoerotismo. In: VIEIRA, André Soares *et al* (Orgs.). *Mediações do fazer literário: texto, cultura e sociedade*. Santa Maria: UFSM, 2009.

SOUZA, Warley Matias de. *Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras*. 2010. 155f. Dissertação (Mestre em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.47.

TREVISAN, João Silvério. Arte Homossexual: isso existe? In: *G [Magazine]*, São Paulo, 102, p. 14-15. mar. 2006.

VALLE, Diego Gomes do. *João Gilberto Noll e o apelo prosaico*. 2010. 114f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

WHITAKER, Dulce. *Mulher & homem: o mito da desigualdade*. São Paulo: Moderna, 1989.