



*Gêneros e Sexualidades
dissidentes na narrativa
brasileira contemporânea*

Edimar Pereira da Silva

Flávio Pereira Camargo
(org.)

2ª Edição

Cegraf UFG



Universidade Federal de Goiás

Reitora

Angelita Pereira de Lima

Vice-Reitor

Jesiel Freitas Carvalho

Diretora do Cegraf UFG

Maria Lucia Kons

CONSELHO EDITORIAL PARA OS LIVROS DA FACULDADE DE LETRAS

Estudos Literários

Oswaldo Silvestre (U. Coimbra)

Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi de Perugia, Perugia)

Arnaldo Saraiva (U. Porto)

Ida Alves (UFF)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ)

Vagner Camilo (USP)

Paulo Franchetti (Unicamp)

Carlos Cortez Minchillo (Dartmouth College, EUA)

Ana Mafalda Leite (U. Lisboa)

Roberto Acízelo (UERJ)

Miguel Vedda (Universidade de Buenos Aires) Francisco Garcia Chicote (Universidade de Buenos Aires)

Maria Zaira Turchi (UFG)

Zênia de Faria (UFG)

Estudos Linguísticos

Katia de Abreu Chulata (Università degli Studi G. d'Annunzio – Chieti/Pescara, Itália)

Gian Luigi De Rosa (Università degli Studi Roma Tre, Itália)

Ryuko Kubota (University of British Columbia, Canadá)

Lynn Mario Trindade Menezes de Souza (USP)

Branca Falabella Fabrício (UFRJ)

Maria Clara Keating (Universidade de Coimbra)

Marília de Nazaré de Oliveira Ferreira (UFPA) Wolf Dietrich (Westfälische Wilhelms-Universität, Alemanha)

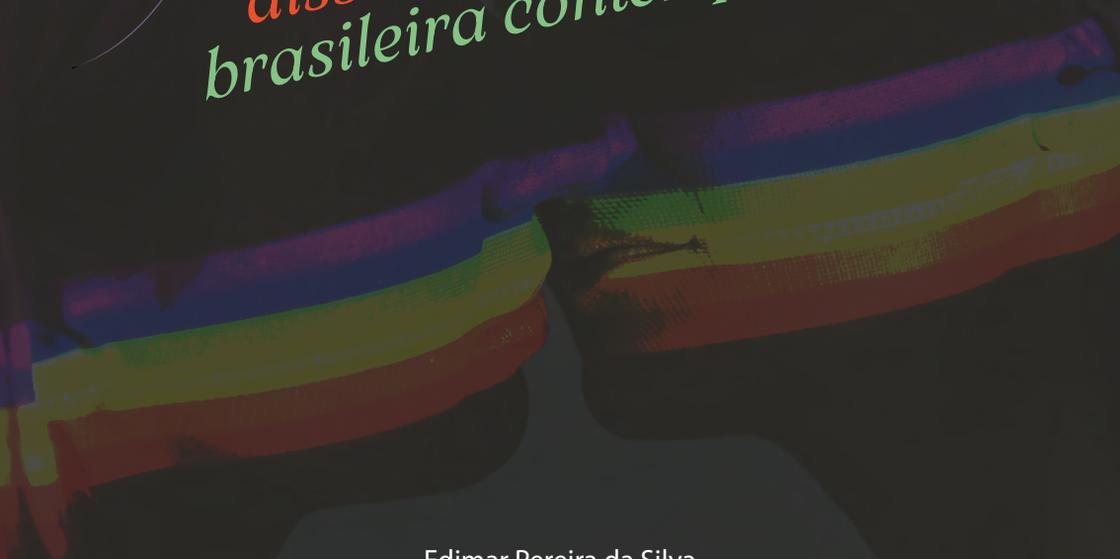
Luciene Maimone (Missouri State University)

Pâmela Freitas Toassi (UFG)

Sílvia Lúcia Bigonjal Braggio (UFG)

Vânia Casseb Galvão (UFG)

Joana Plaza Pinto (UFG)

A stylized, layered rainbow flag graphic is positioned horizontally across the middle of the cover. The colors from top to bottom are purple, blue, green, yellow, orange, and red. The flag has a textured, slightly wavy appearance, suggesting it might be made of fabric or paper. The background is a dark, textured grey with faint, overlapping circular patterns.

Gêneros e Sexualidades dissidentes na narrativa brasileira contemporânea

Edimar Pereira da Silva

Flávio Pereira Camargo
(org.)

2ª Edição

Cegraf UFG

2025

© 2025 Edimar Pereira da Silva; Flávio Pereira Camargo (org.)

© 2025 Cegraf UFG

Capa, diagramação e projeto gráfico

Julyana Aleixo Fragoso

Imagem de capa

Freepick

1ª Edição no formato impresso, em 2025, pelo Cegraf UFG, com o ISBN: 978-85-495-1109-6

DOI: <https://doi.org/10.63756/CegrafUFG.GEN.ebook.978-85-495-1110-2/2025>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Gêneros e sexualidades dissidentes na narrativa
brasileira contemporânea [livro eletrônico] /
Edimar Pereira da Silva, Flávio Pereira
Camargo (org.). -- 2. ed. -- Goiânia, GO :
Cegraf UFG, 2025.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-85-495-1110-2

1. Gênero e sexualidade 2. Literatura homoerótica
3. Teoria Queer I. Silva, Edimar Pereira da.
II. Camargo, Flávio Pereira.

25-261619

CDD-801.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura e sociedade 801.9

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

AGRADECIMENTOS

A publicação deste livro foi financiada com recursos viabilizados pelo Edital da Pró-reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás (PRPG/UFG nº 04/2024), que trata sobre as políticas de ações afirmativas na Pós-Graduação da UFG (Resolução CONSUNI/UFG nº 07/2015), a quem somos gratos.

PPGLL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS E LINGUÍSTICA

FL
FACULDADE DE
LETRAS

PRPG
PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO



Sumário

- 8 **Um convite às(aos) leitoras(es)**
- 10 **Identidades sexuais dissidentes na prosa de Alexandre Vidal Porto**
· *Alex Bruno da Silva*
- 31 **(Des)encontros entre *A queda para o alto* de Anderson Herzer e *Vera* de Sérgio Toledo**
· *Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa*
· *Erick da Silva Gregner*
· *Mário César Lugarinho*
- 51 **“O mundo envelheceu os homens e os afasta de mim”: configurações do desejo homoerótico masculino no conto “Cara de fumaça”, de Álex Leilla**
· *Edimar Pereira da Silva*
· *Flávio Pereira Camargo*

67 O que vão pensar de mim? O narrador-operador e os narradores *gays* na prosa brasileira contemporânea

· *Fábio Figueiredo Camargo*

· *Guilherme Augusto da Silva Gomes*

87 Além do arco-íris de Senectus: a relação idade e desejo em personagens lésbicas de contos brasileiros

· *Hélder Araújo Holanda*

· *Antonio de Pádua Dias da Silva*

106 Um olhar *queer* para Cassandra Rios

· *Juliana Moreira de Sousa*

122 Narrativas de/sobre Herbert Daniel: uma análise semiolinguística contrastiva

· *Marcus Antônio Assis Lima*

· *Rodrigo Ribeiro dos Santos*

· *Alan Martins*

140 SOBRE @S AUTOR@S

Um convite às(aos) leitoras(es)

Este livro é resultado de uma iniciativa da Pró-reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás, que, por meio do Edital PRPG/UFG nº 04/2024, viabilizou auxílio financeiro para o fortalecimento das políticas de ações afirmativas na Pós-Graduação da UFG, em consonância com a Resolução CONSUNI/UFG nº 07/2015, de modo a consolidar ações propostas pelos discentes da Pós-Graduação pertencentes aos grupos minorizados.

Neste sentido, esta coletânea foi proposta e organizada por mim em parceria com meu orientando de doutorado, Edimar Pereira da Silva, a partir de nossos interesses conjuntos de pesquisa acerca da representação dos gêneros e das sexualidades dissidentes na narrativa brasileira contemporânea, em suas múltiplas facetas, pois acreditamos que uma das linhas de força da produção contemporânea no Brasil diz respeito justamente a uma multiplicidade de temas e formas de abordagem das questões relacionadas a gênero, sexualidades, corpos e desejos dissidentes.

Não é pretensão desta coletânea abordar uma mostra ampla dessas distintas configurações, mas colocar em evidência algumas reflexões sobre narrativas que consideramos emblemáticas e pontuais para nos ajudar a (re)pensar o lugar de determinados corpos, identidades, sexualidades e desejos que, por muitas vezes, são considerados como abjetos pela sociedade.

Os ensaios que compõem esta coletânea revelam às/aos leitoras/es outras vias possíveis acerca de narrativas que, ao mesmo tempo, demonstram como esses sujeitos, corpos, desejos e identidades escapam às normas cisheteronormativas e estabelecem outras formas de vivências, de afetividade, de amor, de resiliência e de sobrevivência em meio a um

mundo cada vez mais estéril e carente de afeto e empatia pelo outro. São personagens que, embora fictícias, fazem parte de nossos cotidianos, estão em meio a nós, ou até mesmo dizem respeito a nossas próprias vivências enquanto sujeitos alijados por uma sociedade que se quer cada vez mais centrada em valores patriarcais, religiosos e moralistas.

A literatura nos mostra, mais uma vez e sempre, que há outras vias possíveis, nem sempre a mais fácil, mas há a possibilidade de uma vivência outra, de novas configurações familiares e afetivo-sexuais que, por vezes, nos salvam da dor, da solidão, do medo, da homofobia e, em alguns casos, da morte.

Desejamos a vocês um bom percurso de leitura!

Os organizadores

Identidades sexuais dissidentes na prosa de Alexandre Vidal Porto

· Alex Bruno da Silva

O principal objetivo desta breve reflexão é analisar representações de identidades sexuais dissidentes presentes no conjunto da ficção de Alexandre Vidal Porto. A hipótese que sustentamos é de que na maioria dos seus romances há uma intenção de desestabilizar a ordem sexual heteronormativa, através da apresentação de personagens *queer*, cuja atuação demonstra que as identidades de gênero, em diferentes momentos de sua prosa, borra esteticamente padrões normativos e reguladores impostos por discursos e práticas estabelecidos socialmente.

Trata-se, então, de compreender o *queer* inscrito na obra de Vidal Porto como uma potência que, contestando os territórios (Dalcastagnè, 2012) sobre os quais a própria literatura se assenta, é capaz de provocar o leitor para questioná-lo sobre suas crenças de gênero sexual e, assim, pensar o corpo *queer* como espaço de “desterritorialização¹ da heterossexualida-

1 Preciado retoma o conceito de desterritorialização que foi desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2011), podendo ser entendido como o movimento pelo qual se deixa o território. Conforme explicam Deleuze e Guattari (2011), a desterritorialização e a reterritorialização não se referem apenas ao aspecto geográfico, temporal, político, econômico ou cultural, mas também, e principalmente, à maneira e à profundidade com que cada indivíduo se deixa atingir e capturar pelo processo de formação identitária. Dessa forma, Preciado (2011) reinscreve o conceito a partir de uma noção de desterritorialização absoluta, ou seja, uma desterritorialização que rompe com o território existente e hegemônico da heteronormatividade. Assim, o termo “desterritorialização” será usado neste artigo a partir dessas noções, no que tange às questões sexuais/identitárias interligadas aos sentidos dos trânsitos, empreendidos pelas diferentes personagens.

de”, tomando a terminologia de Paul B. Preciado (2011) como ponto de reflexão. Nesse sentido, trata-se de uma literatura que opera uma escrita política de subversão da realidade instaurada, estabelecendo outras formas de entender a realidade e de contestar o *status quo* que organiza o caráter construído e hegemônico do gênero/corpo. Afinal, como afirma Jacques Rancière (1995, p. 08), “a escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem [...], porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e das condições”.

Partindo desses pressupostos, pretendemos então salientar que a escritura *queer* de Alexandre Vidal Porto promove – não somente na temática – a força da estética do texto literário ao fissurar a cortina político-discursiva estanque e coloca-nos diante de ressignificações éticas no que diz respeito às formas de visibilidade de vidas dissidentes. O dissidente é o sujeito subversivo por excelência, o estigmatizado que não sucumbe às normativas de uma estrutura excludente. Para Judith Butler (2018), ao tratar da política de gênero e da negociação que os sujeitos fazem com o poder para representar um gênero, aqueles que não vivem seu gênero de modos inteligíveis e rompem com a normalidade assumem “modos hiperbólicos ou dissidentes de masculinidade e feminilidade” (Butler, 2018, p. 27), como força operante de suas vidas.

Corpos dissidentes, identidades em trânsito e a construção de uma dicção límpida em torno da experiência narrada são traços recorrentes na ficção de Vidal Porto. O escritor paulista, nascido em 1965, é diplomata e mestre em direito pela Universidade *Harvard*. Ex-colunista do jornal *Folha de São Paulo*, já publicou os romances *Matias na cidade* (2005), reeditado pela Companhia das Letras em 2023, *Sergio Y. vai à América* (2014), vencedor do Prêmio Paraná de Literatura, *Cloro* (2018), finalista do prêmio Jabuti e *Sodomita* (2023). O recorte deste estudo, porém, se restringe aos romances *Sergio Y. vai à América*, *Cloro* e *Sodomita* nos quais o discurso encena experiências sexuais dissidentes, desejos desterritorializando pro-

cessos de subjetivação das minorias, dos seres abjetos e suas marcas na cultura. O fato é que esses três romances apresentam personagens que não seguem os padrões da sexualidade heteronormativa e, portanto, nos convidam a pensar na constituição do gênero a partir dos discursos e da performatividade (Butler, 2019) presentes tanto na linguagem como nos atos corporais dos indivíduos.

Não saímos incólume da leitura de Vidal Porto, pois o mesmo aponta imagens do presente de maneira a suscitar a reflexão da realidade de subjetividades destoantes que ainda estão à margem. A centralidade dos corpos dissidentes nas narrativas de Vidal Porto interessa-nos na medida em que leva à reflexão sobre esses corpos como espaço de desterritorialização, de enfrentamento à heteronormatividade. É preciso lembrar, desse modo, que Deleuze e Guattari (2011) chamam a atenção para a possibilidade de existir diferentes fluxos ou graus de desterritorialização. Logo, são corpos que afetam e se deixam afetar por processos de transformação ao abandonar seus territórios, sejam espaciais ou nos limites das formas de identificação e classificação por que passam os sujeitos.

Sergio Y. vai à América: “O corpo, a aparência física, é a maior fonte de angústia para um transexual”

O ponto de partida de *Sergio Y. vai à América* é a aparente estratégia de um relato clínico. Vidal Porto usa a narrativa em primeira pessoa para na verdade contar a história do outro, neste caso, de Sergio/Sandra: uma transexual que procura o consultório do narrador Armando para entender “sua natureza íntima [...] infeliz” (Porto, 2014, p. 23). Psiquiatra, viúvo, com setenta anos de idade e pai de uma filha, o narrador Armando relata, de forma fluente, sua luta para entender o desaparecimento súbito deste seu paciente Sergio/Sandra, um menino de classe média alta, dezessete anos de idade, residente em São Paulo e que, nas palavras do narrador, “contava com todos os elementos necessários para uma vida convencio-

nalmente feliz. [...] No entanto, recusava-se a aceitar esse autoengano que sua vida lhe sugeria” (Porto, 2014, p. 27).

Neste romance, o corpo trans se constrói por intermédio da memória do narrador Armando, que aparentemente falhou no diagnóstico e, sem dúvidas, apresenta a transexualidade como o grande tema da narrativa. A necessidade de remediar o erro é o que leva o narrador a desenterrar o caso Sergio/Sandra e a entender mais sobre o universo trans:

Eu jamais percebi quaisquer indícios de transexualidade em Sergio Y. Ele tampouco mencionou algo que pudesse, a meu ver, indicar conflito em relação a sua identidade sexual. Parece incrível, mas eu não notei nada.

Quando Tereza Yacoubian me abordou em frente ao balcão de queijos do supermercado e contou-me que o filho vivia em Nova York, achei o fato perfeitamente natural. Podia imaginá-lo vivendo em Nova York. Fazia sentido. Parecia plausível.

No entanto, era difícil conciliar o que achava que conhecia sobre Sergio com as descobertas que eu agora fazia a respeito de sua condição transexual e das circunstâncias de sua morte precoce.

As perguntas, para mim, passaram a ser outras: que papel eu teria tido no destino trágico de Sergio Y.? Teria eu a mesma importância que me conferira quando soube que ele estava feliz? (Porto, 2014, p. 71).

A estratégia narrativa faz uso de uma percepção heteronormativa a respeito do tema da transexualidade, mostrando de que formas o discurso médico (científico) e o discurso heteronormativo, ao longo dos séculos, reiteram práticas discursivas violentas tornando “natural” certos sujeitos – “viáveis”, em suas palavras – ao passo que, a outros transforma em abjetos e/ou indesejáveis. Esse direcionamento é do que trata Butler (2019) em sua teoria da performatividade: a naturalidade (e a abjeção) das relações, dos desejos e dos sujeitos, ou seja, a norma é construída na repetição e não dada de maneira espontânea.

Sandra surge, no relato do narrador, juntamente com o anúncio de sua morte. Após ler no jornal que Sergio havia sido assassinado em Nova York, Armando busca de todas as formas descobrir o motivo do crime e, assim, se dá conta de que Sergio e Sandra são a mesma pessoa:

Foi assim que descobri que Sergio Y. e Sandra Yacoubian eram a mesma pessoa. Ou, melhor, que eram derivações distintas de um mesmo corpo. Sergio, que havia adquirido cidadania americana graças a um visto de investidor, solicitara em agosto de 2009 a mudança formal do seu nome e gênero a um tribunal de Manhattan, que reconheceu o pedido e autorizou a mudança. A justificativa para o pedido era “transexualidade” (Porto, 2014, p. 66).

O excerto confirma a “reiterabilidade discursiva” (Butler, 2019) em relação à materialidade do corpo trans. Isso porque ao dizer que Sergio e Sandra são “derivações distintas do mesmo corpo”, o narrador Armando desconsidera que Sergio não existe mais ao mudar o seu corpo, sua identidade. A insistência em nomear o corpo da personagem com um nome masculino, que se inscreve no título do livro, denuncia marcas da heterossexualidade compulsória, cujo modelo hegemônico de inteligibilidade de gênero supõe que para o corpo ter coerência e sentido deve haver um sexo estável expresso mediante o gênero estável (masculino ou feminino). Daí o perigo que “a transexualidade representa para as normas de gênero, à medida que reivindica o gênero em discordância com o corpo-sexuado” (Bento, 2008, p. 41).

O discurso da abjeção/da anormalidade é intensificado na narrativa através das vozes dos próprios pais de Sandra e encena que a patologização faz parte desse processo de produção das margens, local habitado pelos seres abjetos, que ali devem permanecer. Do pai o narrador lê em carta destinada a ele: “Eu gerei duas monstruosidades: um anencéfalo e um transexual” (Porto, 2014, p. 155). Além disso, o pai conta que “Foi horrível quando o vi vestido de mulher. [...] Senti amor e ódio ao mesmo tempo por aquela caricatura do meu filho”. (Porto, 2014, p. 157). O que

o narrador escuta da mãe não difere muito do discurso do pai, pois ela afirma: “meus filhos, convenhamos, tiveram vidas especiais difíceis. Em momentos de desespero, cheguei até a desejar que eles morressem [...] ‘Um filho sem a tampa do crânio e o outro com o sexo invertido’” (Porto, 2014, p. 174).

Nesse sentido, os corpos dissidentes (transexuais) são historicamente construídos a partir de um conjunto de normas que os tornam sujeitos ininteligíveis à nível social/ontológico. Como enunciado por Butler (2015, p. 24) “algo ultrapassa a moldura” no momento de enquadrar os dissidentes de gênero. Esse processo de enquadramento performático instaura no campo social uma forma de ver o contexto nos limites da moldura, como observamos acima nas falas dos pais de Sandra. São, no enquadramento das normas, sujeitos abjetos, corpos não “apropriadamente generificados” (Butler, 2019, p. 28). Todavia, o deslocamento também engendra novos contextos, já que, ao borrar as fronteiras da norma, esses corpos procuram resistir de alguma forma:

Sergio Y. sentia-se infeliz e não queria se resignar com a condição de infelicidade em que se encontrava. [...] “Abandonar o lugar em que vivia para continuar vivendo”. Anotei essa frase entre aspas. Acho que, já naquela época, Sergio Y. via a imigração como uma maneira de assegurar e dar seguimento a sua vida (Porto, 2014, p. 67).

Trata-se de uma personagem desterritorializada sexual, geográfica e temporalmente. Há um impulso de resistência operado por Sergio/Sandra na figura do errante. O movimento migratório marca, de maneira definitiva, o processo de transição do corpo e da identidade de Sergio/Sandra. A coragem para migrar advém do exemplo que teve do seu bisavô Areg Yacoubian, que deixou a Armênia e migrou para o Brasil: “A importância do exemplo de Areg na formação da visão de mundo de Sergio Y. era enorme” (Porto, 2014, p. 34). Sergio/Sandra entende que a sua felicidade só seria encontrada a partir de um deslocamento, reflexão essa derivada

das lembranças das palavras proferidas pelo bisavô em sua festa de aniversário de cem ano, como também das palavras escritas no papel que ele tinha deixado sobre a mesa e Sergio/Sandra havia guardado: “Se a felicidade não está onde estamos, temos de ir atrás dela. Ela às vezes mora longe. Tem de ter a coragem para ser feliz” (Porto, 2014, p. 36).

Os primeiros sinais de transição da identidade de Sergio/Sandra acontecem depois da primeira viagem de férias com os pais para Nova York. Ao retornar às sessões de terapia, Sergio/Sandra deu a Armando um livro de capa dura e uma pequena gravura emoldurada. Logo depois, decidiu interromper as sessões, disse que já não queria mais se tratar: “Sinto que já não preciso voltar aqui. Desculpe-me não ter dito nada antes, mas eu não sabia. Obrigado por tudo” (Porto, 2014, p. 46), foram as palavras proferidas ao Dr. Armando. Depois de quase quatro anos, o narrador Armando soube, por intermédio da mãe de Sergio/Sandra, que seu paciente havia migrado para os Estados Unidos e estava muito feliz, fazendo faculdade de gastronomia.

Sendo assim, é possível afirmar que a transexualidade da personagem tem papel fundamental no deslocamento e vice-versa, pois é a partir do processo migratório que Sandra consegue reconhecimento judicial de sua identidade feminina, atendimento psicológico e acesso às cirurgias e homonizações. Além disso, o deslocamento assegura uma certa distância dos laços familiares, o que deixa a personagem “resguardada”, uma vez que não precisa lidar diariamente com a heteronormatividade imposta pelos pais. A mudança de país é, sobretudo, uma válvula de escape, uma saída. É a desterritorialização do lugar da ordem, da norma, do social: “Sergio a seguir os mesmos passos do seu bisavô. Como Areg, que cruzou um oceano para encontrar felicidade no Brasil, Sergio cruzou um oceano para encontrar felicidade em Sandra” (Porto, 2014, p. 114).

Fica evidente no excerto que o corpo *queer*/dissidente se movimenta num impulso que desterritorializa seus espaços corporais e geográficos.

É uma “desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano [...] quanto o espaço corporal. Esse processo de desterritorialização do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se ‘normal’” (Preciado, 2011, p. 14). Sandra encontra no novo país uma relativa oportunidade jurídica e médica para encarar o seu processo transexualizador. Além do exemplo do bisavô, a biografia de Angelus – uma transexual imigrante –, que Sergio/Sandra encontrou na viagem com os pais para Nova York, contribuiu nesse processo de desterritorialização. Há um grande paralelismo entre ambas as histórias: “ele teria seguido o exemplo de Adriana (Angelus). Viajaria para encontrar a si mesmo. Levou Sandra para Nova York, para que ela pudesse ser tão feliz como Angelus. Como ele, viraria baluarte reinventado em um novo país” (Porto, 2014, p. 137).

O corpo de Sandra habita territórios nômades. É um corpo que busca encontrar novas posições de enunciação e de agenciamento das múltiplas formas de sexualidades e, sendo assim, de novos modos de vida. É, portanto, um corpo que se torna uma potente e importante arquitetura de enfiamento concreto e político, pois “é diante das resistências que ele [o corpo] se torna mais consciente de si” (Villça; Góes, 1998, p. 44).

Apesar dessa consciência de si, a transexualidade de Sandra e a possibilidade de uma vida nova não se sustentam por muito tempo. Isso porque a revelação de sua transexualidade vem acompanhada de um evento trágico: seu assassinato. Laurie Clay, vizinha e colega de faculdade de Sandra, a empurra do quarto andar do prédio. Para Laurie Clay, segundo a transcrição do narrador Armando ao visitá-la na cadeia, “Dói saber que eu matei estupidamente uma pessoa feliz, que faria coisas boas pelo mundo. Eu roubei alegria. Subtraí felicidade do planeta. Terei de compensar esse roubo” (Porto, 2014, p. 165). Ela ainda relata: “Meu pai não gostava que eu fosse amiga de Sandra porque ela era transexual. Quando me visitava, tinha até dificuldade de cumprimentá-la. Dizia que a transexualidade era um artifício do demônio” (Porto, 2014, p. 165).

O discurso religioso/hegemônico, proferido por Laurie, espelha bem, no domínio da abjeção, vidas indignas de serem vividas, passíveis de abandono à morte e que ficam expostas às violações e às formas de violência que se introduzem na vida cotidiana, “desenraizam infraestruturas sociais, produzem níveis inaceitáveis de medo e envolvem uma coerção implacável” (Butler, 2015, p. 225). O prematuro assassinato de Sandra denuncia, particularmente, a transfobia que, não raramente, está atrelada à violência contra o corpo-trans, além da soberania das normalidades da heterossexualidade compulsória e suas consequências em níveis sociais e subjetivos. Nesse sentido, o romance de Vidal Porto nos convoca a refletir o nosso próprio presente e deixa uma sugestão que se converte em crítica sutil, fazendo jus ao valor da literatura como arte que pode entrever as subjetividades em suas diferentes facetas, em suas experiências fraturadas pela violência do vivido. Afinal, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009, p. 58). A literatura aqui é o desconcerto e o incomodo necessários a uma realidade implacável e insalubre como a do mundo contemporâneo.

Cloro: “ser bicha não era bom”

“Um dia, me chamaram de bicha. Foi o Marcos Bauer quem, do nada, me chamou de bicha e me deu um soco na barriga na saída da escola, na frente de todo mundo. Foi uma ofensa definitiva, que ficou ecoando na minha cabeça” (Porto, 2018, p. 16). Essa fala, logo nas primeiras páginas do romance *Cloro*, sintetiza a existência clandestina e dissimulada de Constantino, narrador protagonista que confessa, após sua morte, esse “eu” que foi obrigado a viver em segredo: “Tem gente que passa a vida fugindo de uma coisa sem compreender que não existe fuga possível, que não adianta lutar, que não adianta querer ter controle. Foi o que aconteceu comigo, e, antes que minha memória se apague, preciso entender como gastei minha vida” (Porto, 2018, p. 12).

A estratégia narrativa aqui retoma a técnica do defunto-autor, já consagrada por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Narrando após sua morte, Constantino, um advogado notável, casado e pai de dois filhos, que se auto-intitula um “homem de bem” (Porto, 2018, p. 99), decide recontar, do limbo, e de maneira franca e objetiva, sua existência no “armário”. O romance é dividido em três partes: “EU”, “OS OUTROS” e “EPÍLOGO”. Na primeira parte, Constantino relata suas percepções e vivências, da infância até a meia-idade, e o contínuo processo de assimilação do “dispositivo do armário” (*closet*), como um mecanismo de defesa, como uma maneira de driblar uma estrutura sociocultural homófoba (Sedgwick, 2007). A palavra da injúria – “bicha” – jogou sobre os ombros de Constantino criança um peso, tirando-lhe “a possibilidade de inocência”. Foi uma “revelação” que colocou uma espécie de dilema para a personagem: “caberia a mim a responsabilidade de quem eu iria ser ou me tornar” (Porto, 2018, p. 18).

Na segunda parte do romance – “OS OUTROS” – surgem as vozes da esposa, do cunhado, do ex-amante Emílio e de funcionários da embaixada do Brasil no Japão, país onde o corpo de Constantino é encontrado, todos oferecendo suas visões sobre a personagem depois de sua morte, porém todas trazidas à tona pelo narrador e mediadas por sua focalização interna. Esse jogo estrutural espelha, de um lado, o olhar crítico do narrador sobre si mesmo, e de outro, discursos alheios sobre ele. Nesse sentido, aparecem dicotomizados na narrativa discursos entre o público e o privado, o segredo e a revelação, o prazer e a negação. A necessidade de aprovação dos outros é enfatizada pelo narrador: “Ser reconhecido como ‘um dos melhores’ foi sempre uma obsessão para mim. Deve ser algum mecanismo de compensação que não cheguei a compreender direito” (Porto, 2018, p. 38).

Na última parte – “EPÍLOGO” –, depois de atar as duas pontas da vida, Constantino faz uma espécie de síntese e desintegra-se: “Olho para mim

e não me enxergo. Não identifico a separação entre mim e o resto. Desintegro-me na luz” (Porto, 2018, p. 150). Podemos dizer, sobretudo, que sua confissão é uma estratégia para revelar a si mesmo, já que em vida anulou sistematicamente seus desejos e afetividades sexuais no intuito de encaixar-se em padrões heterossexuais, “através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais” (Preciado, 2017, p. 26).

Trata-se de um sujeito marcado, desde a infância, pela violência e pela linguagem. A agressão sofrida pelo colega Marcos Bauer, quando criança, potencializa as táticas de ocultamento empreendidas por Constantino para esconder sua identidade *gay*: “Ele arremedava os meus gestos, ria de mim, me ridicularizava. Fez com que eu sentisse medo e vergonha” (Porto, 2018, p. 16). Talvez por isso, Constantino vale-se do armário (*closet*) e performa uma masculinidade normatizada como forma de sobrevivência, já que seu íntimo é duramente ferido pelo medo e pela vergonha. Para Sedgwick (2007), a imagem do “armário” pode ser evocada para discutir o lugar de defesa contra as práticas homofóbicas, uma vez que “o armário é a estrutura definidora da opressão *gay* no século XX” (Sedgwick, 2007, p. 26). O armário *gay*, articulado as múltiplas significações que este conceito toma no debate público, pode, muitas vezes, reforçar a necessidade de atos, gestos e comportamentos performáticos (Butler, 2019) como um sujeito heterossexual na esfera pública, enquanto suas práticas homoeróticas são relegadas ao espaço privado, por meio de táticas de ocultamento. É o que faz Constantino ao longo da vida:

Meu kit de homem de bem estava completo. É curioso que ao casar eu tenha sentido a mesma tranquilidade que senti ao morrer. Nas duas situações, parece que passei a fazer parte de algo maior do que eu. Você se sente mais consolidado, se é que me faço entender. Quando me casei, estava convencido de que todos os meus truques dariam certo para sempre. Quando minha mulher engravidou, me senti perfeito. Foi esse sentimento de perfeição que pôs tudo a perder para

mim. Pensei que fosse durar para sempre. [...] Eu não entendia ainda que, na vida, não há controle possível. As coisas acontecem ou não acontecessem. Não tem jeito. Aprendi isso mais tarde, da forma mais dolorosa (Porto, 2018, p. 32).

A construção de uma performance que forjasse um sujeito masculino – com seu “kit de homem” completo – é uma ótima demonstração de como os gêneros são constituídos performativamente como efeitos de verdade. Sem renunciar aos discursos da “masculinidade hegemônica”, através “das instituições e da persuasão” (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 245), Constantino reforça seu mascaramento dentro do armário, esforçando para performar uma masculinidade das aparências. Por outro lado, essa performance também ilustra que mesmo os gêneros inteligíveis, nas palavras de Preciado (2017), são tecnicamente produzidos. Nesse sentido, a paternidade manifesta-se como afirmação de uma masculinidade validada: “Eu sempre quis ser pai. Queria ter essa identidade, assumir essa responsabilidade, desempenhar esse papel. [...] Gostava de que soubessem que, já tão cedo em nosso casamento, eu engravidaria minha mulher” (Porto, 2018, p. 41).

Entretanto, disciplinar a vida em público não significou disciplinar o corpo e o desejo por completo. Antes mesmo do casamento, o desejo pelo corpo de outro homem já se manifestava em Constantino com força: o toque do professor de educação física, na adolescência, e a nudez do cunhado. O casamento serviu como uma espécie de fuga e proteção, no qual Constantino virou “um objeto de contemplação social”. Mas não funcionou: “Não havia felicidade fora da realidade” (Porto, 2018, p. 100). A vida de marido exemplar, dentro de uma família tradicional, prosseguiu simultaneamente à descoberta do sexo com desconhecidos pelos aplicativos na internet: “Nunca imaginei que o ato banal de visitar uma página na internet pudesse ter efeito tão devastador sobre mim” (Porto, 2018, p. 72). Em seguida, o deslocamento espacial dá um novo sentido para a vida de Constantino: “todas as semanas viajava para algum lugar, em geral

Rio ou Brasília. [...] Gostava de mudar de ares, de aeroportos, mas percebo agora que o trabalho sempre foi uma maneira socialmente aceitável de eu me ausentar de minhas obrigações conjugais” (Porto, 2018, p. 66).

No conforto das rotas planejadas, entre o lar em São Paulo e Brasília, Constantino dá vazão a sua sexualidade reprimida. A primeira vez, no hotel em Brasília, conheceu Alano olhando perfis em aplicativo: “Tinha transado com um homem e, no dia seguinte, eu ainda era Constantino, advogado e homem de bem” (Porto, 2018, p. 80). Um tempo depois, encontrou Emílio, embaixador do Itamaraty, que, como afirma o narrador, “passou a ser o único objeto do meu desejo” (Porto, 2018, p. 90). Assim, o trânsito coloca em destaque uma rota de escape que desponta em novas possibilidades para o exercício das experiências homoeróticas.

Transformar a própria existência num armário e vice-versa era uma operação que exigia um deslocamento, uma subversão. Desterritorializar, desse modo, é inevitável, para Constantino. É a operação da linha de fuga, um processo desejante de transformação que opera como um antídoto contra a fixação da identidade: “Viajava pelo Brasil [...] Supostamente, fazia isso por amor a minha família. Mas acho que era por amor a mim mesmo. Adorava a vida de viajante, de chegar de manhã ao aeroporto de Congonhas de banho tomado, pronto para embarcar” (Porto, 2018, p. 43).

Podemos dizer, sobretudo, que o romance aborda a desterritorialização como condição das individualidades no tempo presente. Constantino, por exemplo, busca, no efetivo deslocamento, encontrar consigo mesmo, isto é, sentir e descobrir o próprio corpo e o próprio desejo, longe do controle exercido pela família. Por isso, segundo a esposa Débora: “Constantino vivia viajando. Acho que ele procurava isso. Entre outras coisas, essa foi a maneira de ele conseguir ser quem de fato era” (Porto, 2018, p. 132). Não por acaso, o *coming out* (“sair do armário”) involuntário de Constantino realiza-se em Tóquio, no espaço do desconhecido e no momento da morte, quando, depois de sofrer um acidente vascular cerebral, é encontrado caído no chão molhado de uma sauna *gay*.

Observamos, assim, que o narrador transita fazendo dos espaços desconhecidos uma espécie de experiência de libertação, pois, como afirma Constantino: “procurar sexo com desconhecidos num país estrangeiro constituía mais do que um ato de licenciosidade. Era um ato de sobrevivência, uma estratégia para continuar vivendo equilibradamente” (Porto, 2018, p. 102-103). Articula-se, assim como em *Sergio Y. vai à América*, a tentativa de uma resistência conectada aos deslocamentos, nos quais o anonimato acaba provocando a quebra de limites sexuais, já que não há preocupação com “o que os outros irão dizer” ou com o reconhecimento imediato. Nos dois romances, os protagonistas morrem em outro país, anônimos, e suas sexualidades ou seus corpos dissidentes, que antes restringiam-se à esfera do privado, abrem-se ao público e geram discursos ainda muito correntes na sociedade, a de que existe uma forma “normal” e “natural” de viver a sexualidade.

O discurso do cunhado de Constantino, ao final da narrativa de *Cloro*, expõe e confirma o discurso homofóbico camuflado por um discurso falsamente vanguardista:

Sempre achei algo estranho nele. Não é homofobia, sabe? É mitofobia. Eu não gostava das mentiras dele. Não me surpreendeu nada que o corpo dele tenha sido encontrado no quarto escuro de uma sauna gay. Ele era um dissimulado. Mas teve o que merecia: imagina, ser encontrado morto num chão cheio de porra? [...] Acho muito escroto trair a mulher assim, numa coisa tão fundamental, com uma mentira tão grande. Quer ser viado? Seja, o problema é seu. Mas não precisa envolver ninguém, enganar a família toda, esconder a intimidade da mulher e dos filhos (Porto, 2018, p. 127-128).

O romance sugere, nessa passagem, o quanto o imperativo da heterossexualidade compulsória possibilita certas identificações sexuadas e impede ou nega outras. Após a morte, o corpo/desejo de Constantino é alvo de discursos, ações e comportamentos normalizadores que tendem sempre às dicotomias e aos binarismos. O mote de *Cloro*, portanto, é a

crise identitária de um sujeito ferido, desde a infância, pela injúria que, para além de um ato de linguagem, atribui a alguém um lugar social.

***Sodomita*: “É no calor do sangue circulante que reside e se transporta o pecado adormecido em cada um de nós”**

Em *Sodomita*, a desterritorialização é tematizada a partir do desenraizamento forçado do lugar de origem. Diferente de *Sergio Y. vai à América* e *Cloro*, narrativas cujas personagens precisam cruzar o oceano para realizar algo fundamental para elas, o protagonista de *Sodomita* é uma personagem degredada, o impulso de deslocar-se em direção ao espaço do desconhecido não parte dele. Luis Delgado, violeiro português natural de Évora, começa sua jornada percorrendo as ruas de Lisboa, a capital do Império Português, preso durante a era da Santa Inquisição, no século XVII. Envolvido em uma conspiração com seu irmão, o protagonista estabelece um relacionamento sexual com outro prisioneiro durante seu encarceramento e é julgado pela Inquisição pelo “crime de sodomia” – como a Igreja referia-se então à homossexualidade. Após ser humilhado em público num auto de fé, acaba degredado para “as selvagens terras do Brasil, a fim de que pudesse, durante esse período, provar-se de benefício ao Reino dos Santos e ao Reino de Portugal” (Porto, 2023, p. 22).

Com *Sodomita*, Vidal Porto se aventura pela primeira vez numa espécie de pastiche de romance histórico, pois resgata a história real de Luiz Delgado, mas com um ar fabuloso ao emular o português arcaico para subvertê-lo através de uma refinada ironia com fluidez estética. A partir da ótica de um narrador heterodiegético tomamos conhecimento das aventuras e dos infortúnios que cruzam os caminhos de Luis Delgado. Essa voz narrativa também desvela a linguagem e os atos repressivos dos Inquisidores portugueses do século XVII, cujo fanatismo religioso parece ao mesmo tempo tão distante e tão assustadoramente próximo à realidade contemporânea: “Os condenados atravessaram ruas e esplanadas sob aplausos e xingamentos por parte dos vários populares que se dispuse-

ram a assistir a penitência se cumprir. Alguns haviam despejado imun-dícies sobre as pedras do caminho, para que os condenados, descalços, sentissem na pele nua [...] todo tipo de podridão (Porto, 2023, p. 14).

Luis Delgado emerge como uma personagem complexa, cuja identidade se constrói em meio às vicissitudes da condenação e do desterro. Ao chegar à Salvador, “a Baía de Todos os Santos” (Porto, 2023, p. 27), Delgado se reinventa e casa-se por conveniência com Florência, a filha de um negociante de tabaco, do qual herda os negócios. É um casamento de fachada, por parte de interesse de ambos. Florência “nunca tinha tido nem vontade nem agrado, mas o aceitaria em matrimônio por desígnio de seu abençoado padrinho” (Porto, 2023, p. 44). Já Delgado confessa à esposa “de que ele tão pouco tivera a intenção de matrimônio e que [...] jurara voto de castidade com todos os santos de sua devoção por questões decorrentes de seu passado [...]” (Porto, 2023, p. 44). Mesmo assim, suas recaídas acontecem e passa a desejar os corpos de outros rapazes, conforme descreve o narrador:

Luis Delgado vinha cumprindo seu degredo havia anos, tentando permanecer fiel à Santa Igreja, pelejando para manter seu compromisso de não pecar carnalmente no nefando.

Tinha de aferrar-se com todas as forças a essa determinação. Amiúde o Diabo chegava-lhe forte em tentação da carne, quando punha os olhos no torso dos marujos nos desembarques ou, por curioso, divisava as partes de um varão que urinava.

No escuro, na hora de se revelarem os primeiros reflexos do sol em sua alcova, tinha pensamentos impuros. De olhos cerrados, sentia em seu peito o calor daqueles corpos que lhe provocavam desejo. [...] o prazer do indizível lhe chegava em sonho e, ao acordar pela manhã, notava sua semente de homem escarrada sobre as ceroulas (Porto, 2023, p. 51).

A narração em terceira pessoa implica em distanciamento e aproximação, já que a voz do narrador ecoa a linguagem irônica de quem olha de longe discursos higienistas do século XVII, mas esse mesmo olhar pers-

cruta os “pensamentos impuros” de Delgado. A citação transcrita acima, neste caso, traz à tona a consciência de um desajuste no descontrole do desejo homoerótico. As regularidades que agem no e sobre o corpo de Delgado estão representadas no discurso religioso a fim de assegurar a dominação, o poder e as normas regulatórias do sexo.

Ao tratar do alcance do conceito de poder, Foucault (2019) pensa-o na qualidade de relações difusas em todo o tecido social, em razão de ele ser algo que circula, que só funciona em cadeia. “Na realidade, o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado” (Foucault, 2019, p. 369) em diferentes instâncias: Estado e Igreja, por exemplo. Ocorre que, como sublinha Preciado (2011), aqueles que escapam ou atravessam os limites normativos operam deslocamentos e imprevisibilidades, mesmo que discursivamente se encontrem regulados por “disciplinas de saber/poder” (Preciado, 2011, p. 16).

A narrativa mostra como, em vez de sustentar os discursos conservadores e homofóbicos do Santo Ofício, Delgado, tomado “pelo apetite da carne” (Porto, 2023, p. 89), subverte as normas dessas estruturas de poder que dão suporte à nação/Santa Inquisição e procura dar vazão ao seu desejo homoerótico, no qual a diferença afirma-se como modo de existência e de identificação. Afinal, o corpo disciplinado reage mostrando sua própria carne, pois conforme observa Nízia Villaça e Fred Góes (1998), o corpo joga com os discursos e as instituições. “Falar do corpo disciplinado é falar do seu avesso” (Villaça; Góes, 1998, p. 48).

Assim, a expressão do desejo homoerótico de Delgado espalha-se no encontro com o cadete Miguel e com o ator transformista Doroteu Antunes. Esse último que o leva de novo a Lisboa, para novo tribunal da Santa Inquisição. Configura-se, desse modo, pontos de resistências que “percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irredutíveis” (Foucault, 2010,

p. 107). Sob essa ótica, a narrativa tem como foco apresentar a biografia de Delgado não apenas como vítima das normas sociais repressivas, mas também como um sujeito cujas escolhas desafiam as expectativas convencionais. Com o cadete Miguel, por exemplo, bastava um toque para “a luta contra o pecado” provar-se inglória e que, “na situação em que se encontravam, não haveria vontade de defesa contra a tentação” (Porto, 2023, p. 67). O coração de Delgado, portanto, “estava todo possuído pelas trevas daquela vontade inimiga do gênero humano”, mas para Delgado e seu cadete tal possessão “só trazia deleite, [...] com o ajuntamento dos membros viris pela frente e por detrás” (Porto, 2023, p. 69).

Percebemos, com isso, a dimensão abjeta da prática sexual das personagens, que viola o fechamento do corpo, profanando as identidades definidas e a lógica sexual vigente. A escrita *queer* de Vidal Porto, em *Sodomita*, põe sob rasura o dispositivo da religião ao visibilizar corpos dissidentes e, conseqüentemente, permite uma leitura desierarquizante e não normativa sobre sexo/gênero. A estratégia narrativa, manejando as lacunas deixadas pela história, propõe, numa inscrição de resistência, a arquitetura de corpos profanos que abrem possibilidades de usos deslocados da esfera religiosa: Delgado e Doroteu, por exemplo, não exibiam “qualquer preocupação em que os vissem juntos e os interpretassem, porque era como se quisessem exibir seus carinhos e suas palavras namoradas a toda Salvador, e como se do nefando tivessem orgulho” (Porto, 2023, p. 116).

Trata-se, então, de reivindicar o uso do corpo distanciado de qualquer ordem compulsória vinculada ao sexo, gênero ou desejo. Desse modo, a narrativa caminha na direção de uma subversão a partir da qual o corpo é finalmente liberto. É significativo, portanto, que, ao final do romance, após o regresso à Lisboa, a primeira cidade que o degredara, Delgado seja novamente condenado ao degredo em Angola onde, finalmente, encontra a possibilidade de existência a partir de uma sinergia coletiva que abre caminhos ao livre uso de seus prazeres. É nesse ritmo que o capítulo

final de *Sodomita* parece seguir. Neste capítulo, o narrador em terceira pessoa cede a voz à personagem e, com isso, é Delgado quem nos conta da nova experiência do desterro:

A hospitalidade desta gente me provê comida, água e respeito. [...] Certa feita, faz duas ou três estações, meu vizinho Kambami trouxe-me a minha maloca um cesto de mamões para que deles provássemos juntos. Encontrei-o moçoilo amorável. [...] Kambami disse-me que lhe apitaram o coração e a natura no primeiro mês que me vira ocupar aquela maloca, e que seguiam apitando quando punha os olhos em mim. E que, para tanto, não havia explicação. “É da nossa natureza”, disse. E acrescentou que causas do coração melhor se explicam em bem senti-las.

E como as sinto! Vejo nesta terra meu coração aliviado e todo o meu espírito sem culpa, sem pecado, com os gostos da alegria. Todo o meu ser se apazigua. Depois de tanta desventura, com todo o meu amor bem punido por danação, meus braços têm a quem abraçar, meus olhos têm para quem olhar, e não quero senão extravasar-lhe meu muito afeto (Porto, 2023, p. 155-156).

Há uma resposta positiva para o futuro de Delgado. Diferentemente de *Sergio Y. vai à América* e *Cloro*, em que há o elemento trágico da morte, “os gostos da alegria” de Delgado inscrevem-se como um índice de positividade, revertendo o estigma da criminalização na repressão às sexualidades dissidentes. A escritura *queer* em *Sodomita* é protagonizada, portanto, por uma espécie de redenção, uma redenção que desponta em novas possibilidades para o exercício de uma vida plena e que não se submete às separações fundamentadas pela religião.

Considerações finais

O trajeto ficcional de Vidal Porto, representado aqui pelos três romances analisados, muito além de simplesmente expressar a insurreição do corpo contra “os discursos de normatização provenientes do campo médico, jurídico, artístico” e religioso (Villaça; Góes, 1998, p. 38), evidencia

uma desterritorialização do desejo a pensar as “multidões *queer*” como sujeitos “sexualmente irredutíveis, proprietários de seus corpos e reivindicando seus direitos ao prazer inalienável” (Preciado, 2011, p. 14-15).

O desejo/prazer e os deslocamentos performados nesses romances falam sobre a diversidade sexual – transexuais, *gays* enrustidos, sodomitas, ator “travestido” e de “gestos efeminados” (Porto, 2023, p. 86) – e, desse modo, vociferam contra a heteronormatividade, provocam o leitor e desautorizam as interdições para mimetizar as dificuldades históricas de existência desses corpos. Vidal Porto indica, nessas narrativas dissidentes, modos de vidas que, propagando ações de resistência, destacam possibilidades para a construção de uma abertura política deslocada dos ideais conservadores e binários. Isso impulsiona-nos à reflexão sobre a origem dos tabus da sociedade brasileira patriarcal e sexista que até hoje marginaliza, apaga, propõe cura *gay* e assassina os corpos que se levantam contra os regimes e normas.

Nessa perspectiva, podemos dizer que a produção de Vidal Porto, em seus gestos de desterritorialização, resiste às violências discursivas que produzem nossas noções de “masculino” e feminino”, sugerindo uma ética insurgente aberta à alteridade.

Referências

BENTO, Berenice Alves de Melo. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. Trad. Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-Iedições, 2019.

CONNELL, Robert William; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, 2013, p. 241-282.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Theresia da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019.

PORTO, Alexandre Vidal. *Sergio Y. vai à América*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PORTO, Alexandre Vidal. *Cloro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PORTO, Alexandre Vidal. *Sodomita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

PRECIADO, Paul B. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Revista de Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, 2011, p. 11-20.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *A epistemologia do armário*. Trad. Plínio Dentzien. Cadernos Pagu, Campinas, n. 28, 2007, p. 19-54.

VILAÇA, Nízia.; GÔES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1998.

(Des)encontros entre *A queda para o alto* de Anderson Herzer e *Vera* de Sérgio Toledo

· *Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa*

· *Erick da Silva Gregner*

· *Mário César Lugarinho*

Neste capítulo, proporemos uma comparação entre o livro *A queda para o alto* (1982), de Anderson Herzer, e o filme *Vera* (1986), de Sérgio Toledo. Nossa intenção será avaliar pontos de contato e de distanciamento entre as duas narrativas e ponderar as implicações éticas do senso comum estabelecido de que o filme de Toledo seria uma filmagem da história de Herzer. A partir da recuperação de entrevistas e críticas jornalísticas da época de lançamento das obras, notaremos como Sérgio Toledo se esquivou de qualquer aproximação com a história de Herzer, possivelmente, a fim de evitar acusações de plágio. Também estudaremos certos efeitos de apagamento das potências das expressões de sexo/gênero de Herzer gerados pela sobreposição dos modelos de sexo/gênero apresentados no filme de Toledo. Refletiremos, por fim, como as falas de Toledo e certos aspectos de *Vera* (1986) corroboram com propostas da normatividade cis-gênera e acabam por silenciar, no imaginário de certos leitores de Herzer, a possibilidade de escuta de outras lógicas culturais de sexo/gênero, não restritas ao par colonialista homem/mulher.

O livro

A queda para o alto foi publicado em outubro de 1982, pela editora Vozes, e é composto de duas seções: uma de relatos das experiências desde a infância até o período em que o autor esteve encarcerado na FEBEM – Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor, e outra seção com poemas escritos, possivelmente, no período do cárcere, e que inicialmente foram o mote para a publicação da obra.

De acordo com o livro, Herzer foi encontrado na FEBEM por Lia Junqueira, advogada e ativista pelos direitos dos menores, e reconhecido como um caso de encarceramento sem razões suficientes. Junqueira entrou em contato com Eduardo Suplicy, deputado estadual na ocasião, e sugeriu que ele tutelasse Herzer em liberdade até que o menor completasse 18 anos, o que aconteceria dentro de poucos meses. Suplicy o acolheu e se encantou com os talentos poéticos e artísticos do autor, que escrevia e montava saraus dentro da FEBEM. Com a intenção de publicá-lo, Suplicy apresentou Herzer a Rose Marie-Muraro que, na altura, era uma das diretoras da editora Vozes. A diretora, então, teria sugerido ao garoto que escrevesse um relato de suas experiências na FEBEM, para acompanhar seus poemas.

O livro foi lançado três meses após a morte do autor. Tanto o título quanto a assinatura da capa ficaram a cargo de Suplicy, sendo o título uma sugestão de Carlito Maia, publicitário e amigo do deputado, e uma metáfora da maneira como Herzer morreu. Já a assinatura da capa, “Herzer”, surgiu devido ao costume do deputado em tratar o autor por esse nome¹.

Nos dois prefácios de *A queda para o alto* (1982), um escrito por Eduardo Suplicy e outro por Lia Junqueira, encontramos a preferência em tratar Herzer por seu nome de registro e flexionar a linguagem no gênero feminino. Diferentemente da assinatura autoral, tanto nos relatos quanto

1 Conforme dito por Eduardo Suplicy em uma entrevista realizada na Câmara Municipal de São Paulo em: 09 mai. 2019. Arquivo pessoal.

nos poemas do livro, em que lemos: “Anderson Herzer”, e da preferência pela flexão masculina nas autorreferências do autor dos relatos, e do sujeito poético de seus poemas, como lemos nos seguintes versos: “Eu, um homem solitário, ancorado, como um veleiro sem turistas (...)/ Eu, um homem triste que se abandonou para ser sozinho” (Herzer, 1982, p. 178).

Nos relatos, Herzer conta que o encarceramento na ala feminina da FEBEM possibilitou vivências de sexo/gênero que antes não lhe haviam ocorrido. O primeiro contato com as relações sexo-afetivas entre as pessoas encarceradas não o espantou e possibilitou o reconhecimento de suas próprias sensações, como lemos no trecho:

Aquilo não me assustou, embora eu não soubesse de tal existência. De outro lado, sempre, desde a minha infância, eu tive jeito de menino, chegando inclusive, numa festa familiar, a ser confundido com um garoto. Dentro de mim tinha um grande desejo de ter nascido menino. Portanto, para mim, pelo meu modo de agir, foi uma grande descoberta saber que para se ter uma mulher, para se vestir como um homem, não seria necessário ser um (Herzer, 1982, p. 65).

As expressões de sexo/gênero na ala feminina da FEBEM estavam ligadas às estruturas familiares que as pessoas encarceradas criavam para si: pais e mães, filhos e filhas. As pessoas que expressavam masculinidades eram chamadas de “machões” (Herzer, 1982, p. 92), título que Herzer recebeu, mas que não o abarcava totalmente, como lemos na passagem: “para elas eu não me encaixava na área dos ‘machões’ e sim um homem qualquer que estivesse em meio às meninas. Para mim eu era um rapaz em fase adolescente, e para alguns um caso que deveria ser tratado clinicamente” (Herzer, 1982, p. 139).

No livro, as expressões de sexo/gênero autorais aparecem como vivências que poderíamos chamar de naturais e misteriosas, porque não estão comprometidas com o regime colonialista que exige explicações, classificações e justificativas para o que se vive. Como lemos acima, o autor tinha para si que era um rapaz em fase adolescente. Nesse mesmo sentido,

ele descreveu seus relacionamentos, comportamentos e as mudanças em seu corpo como decorrências naturais de sua existência, como podemos ler em: “outro motivo pelo qual meu apelido [Bigode] recebia ênfase e minha fama crescia eram os pêlos que começaram a se desenvolver em mim, nas pernas, axilas, peito, costeleta” (Herzer, 1982, p. 83).

A criação de uma problemática em torno das expressões vitais, corporais, linguísticas e comportamentais de Herzer, vinha mais dos modelos de sexo/gênero da sociedade em seu entorno do que do contexto pessoal do autor. Com isso, estamos apontando que a normatividade, ou o sistema de sexo/gênero dominante, produzia uma busca por inteligibilidade para as expressões de Herzer que acabava marginalizando-o e classificando-o como patológico, como “um caso que deveria ser tratado clinicamente” (Herzer, 1982, p. 139), ou interpelando suas expressões vitais e exigindo delas uma justificativa, uma razão, como lemos em: “a moça espantou-se um pouco, ao ver minhas pernas e notar que eu estava usando cueca. Saindo dali ela contou isso ao delegado, e, de imediato, ele quis saber de mim a razão da cueca” (Herzer, 1982, p. 116).

A razão das expressões de Herzer é exigida devido à incompreensão de certas pessoas à sua volta, como nas interações policiais em meio às fugas da FEBEM, como citado acima, e nas relações com o diretor da instituição, Humberto Marini Neto. Herzer denunciou uma série de violências, verbais, psicológicas e físicas, sofridas dentro da UE 3, Unidade Educacional Maria Auxiliadora, da FEBEM, na Vila Maria, em São Paulo. Mesmo que houvesse diversas expressões de sexo/gênero não-hegemônicas na instituição, elas eram reguladas, perseguidas e castigadas pela chefia e por parte do corpo de funcionários. Exemplo disso encontramos no trecho:

O diretor queria, de qualquer modo, que eu raspasse as pernas e usasse vestido, isso sem contar as humilhações que ele me fazia passar perante todas, com palavras de baixo calão, como por exemplo uma frase muito comum com a qual ele se dirigia a mim: - Machão sem saco, machão sou eu que tenho duas bolas (Herzer, 1982, p. 91).

Nessa passagem, a castração das vivências de Herzer promovida por Humberto Marini pode ser lida como uma disputa de lugares de poder, que também é uma disputa pela masculinidade. Uma vez que a masculinidade perpetuada pelo colonialismo consiste em um jogo de dominação (Bourdieu, 2014), compreendemos que Marini punia Herzer reprimindo o uso de signos interpretados como masculinos, como os pelos nas pernas e o uso de calças e camisetas. Ademais, a estratégia do diretor da FEBEM, para assegurar seu posto simbólico de dominação, consistia em marcar sua suposta diferença genital dizendo que o menor jamais alcançaria um estatuto de verdade dentro da masculinidade, mesmo sendo reconhecido como “machão”, pois não possuía testículos.

Ainda que as expressões de sexo/gênero sejam uma linha narrativa fundamental no livro de Herzer, ele foi dedicado a ser uma denúncia aos maus tratos sofridos por menores, como lemos na pequena biografia escrita para a publicação independente *Versejando*, citada por Suplicy: “o principal tema do livro é tentar diminuir as violências, corrupções, e a morte de menores, que necessitam apenas de amor, compreensão e não serem massacrados pela sociedade” (Herzer, 1982, p. 18). Vale notar que essa pequena biografia é o único texto além de *A queda para o alto* (1982) que encontramos de Herzer, e nela está, novamente, a assinatura “Anderson Herzer”, o que reforça a preferência de autonegação do autor.

Sua obra se tornou um best-seller no Brasil, ficando na lista de mais vendidos até 1984, como relatado no jornal potiguar *O Poti* (1984, p. 4). Até 1988, ainda era indicado por leitores de jornais (*O Estadão*, 1988, p. 4). Possivelmente, tal popularidade estivesse ligada ao propósito de denúncia do livro e ao aumento do consumo de relatos autobiográficos no país (cf. Gomes, 1988, p. 201). Herzer expôs os maus tratos e a violência sistêmica da FEBEM, e toda polêmica gerada pela publicação circulou pelos grandes jornais do país (*Folha de São Paulo*, 17/10/1982, p. 55).

No entanto, a visibilidade da obra não foi acompanhada do reconhecimento das expressões de sexo/gênero do autor. Em muitos momentos, a crítica jornalística apagou as autonomizações e expressões masculinas de Herzer, como na seguinte afirmação: “Sandra Mara Herzer, um nome de direito, de registro e de batismo da menina” (*Folha*, 09/09/1982, p. 31); ou tratou o autor como alguém que teria sofrido um tipo de transformação, como em: “Sandra Mara, a menina que se tornou Bigode” (*Folha*, 09/09/1982, p. 31).

Nos dois exemplos, há o reforço do nome de registro como uma suposta verdade estática que deveria ser visibilizada e defendida. Essa posição, própria da cisgeneridade², se caracteriza pela negação da voz autobiográfica de Herzer. No livro, Herzer afirma que seu nome de registro não era utilizado, a ponto de não haver uma associação direta entre tal nome e sua pessoa, como lemos no trecho: “em minha própria casa, todos sabiam que se perguntassem por mim como Sandra, poucos responderiam, pois meu apelido era Bigode” (Herzer, 1982, p. 82).

Nesse sentido, notamos que as expressões de sexo/gênero de Herzer atuam como mensagens que aparentemente não podem ser decodificadas pela crítica jornalística mencionada e pelos prefaciadores de seu livro, como se os códigos utilizados pelo autor necessitassem de um outro modelo lógico e cultural, que não o da cisgeneridade, para serem compreendidos. Isso nos permite pensar que, se tais leitores de Herzer partissem de outra perspectiva de sistemas de sexo/gênero, seria possível um processo de comunicação. Para tanto, imaginamos que seria necessário um pertencimento cultural, como aponta o filósofo Kimbwandende Bunsiki Fu Kiau: “o que é fundamentalmente sistêmico só pode ser facilmente entendido dentro do sistema. Nosso atual conhecimento das formas de

2 Entendemos por cisgeneridade um projeto de mundo colonialista que parte de um regime que cinde a vida humana em dois grupos distintos e exclusivos, a saber, homem e mulher.

codificar e decodificar códigos culturais – de culturas alheias – é a base do antagonismo humano no mundo hoje” (Santos, 2019, p. 84).

O filme

Em 1986, foi lançado o filme *Vera*, escrito e dirigido por Sérgio Toledo Segall, e premiado em festivais nacionais e internacionais (*Correio Brasileiro*, 22/11/1988, p. 28). O filme conta a história de um personagem, interpretado por Ana Beatriz Nogueira, que sai de um internato para menores sob a tutela de um professor, chamado “Paulo Trauberg” e interpretado por Raul Cortez. Este lhe arruma um emprego e auxilia na ressocialização do ex-interno. O personagem principal, que se autoneomeia como “Bauer”, embora seu nome de registro “Vera” seja o título do filme e apareça ao longo dele, passa por diversas castrações ao longo da narrativa por não ter suas expressões de sexo/gênero reconhecidas pelas pessoas de sua convivência.

O filme começa com cenas de um foguete, acompanhado de áudios do controle de decolagem da *Challenger Houston*, um ônibus espacial lançado no mesmo ano do filme de Toledo, que explodiu, malogrando o projeto e matando a tripulação. Toledo apenas explora os sentidos da explosão associados a existência de Bauer no final do filme, quando retoma imagens de aviões no céu lançando bombas e foguetes decolando. Toda a história de Bauer acontece no entremeio dessas imagens, como se suas experiências de sexo/gênero fossem tão catastróficas e disruptivas quanto as imagens sugeridas.

A introdução narrativa de Bauer se dá com o professor e ele caminhando juntos em uma passarela e depois fechados em um elevador, ambos filmados de forma a remeter à estética de estações e naves espaciais. No entanto, diferente da *Apollo 11*, que levou os seres humanos ao espaço, a cápsula-elevador leva os personagens para baixo, para o novo emprego de Bauer em uma instituição cultural, apresentado como um submundo ao qual ele será submetido após ter saído de um internato para menores.

Bauer olha fixamente para baixo, sem se mover, vestindo camisa, colete, jeans, e usando cabelos curtos, enquanto o professor olha para cima e para os lados, parecendo desconfortável.

Essa introdução, se pensarmos na ordem cronológica da história, causa estranhamento, pois Bauer demonstra autonomia e uma personalidade questionadora e insubordinada tanto no decorrer da sua estadia no internato para menores, período anterior ao narrado no início do filme, que reaparece em *flashbacks*, quanto em seu emprego na instituição cultural, onde também trabalha o professor.

Notamos, com esse contraste, a necessidade de se criar uma primeira impressão de subalternidade e de deslocamento para o personagem, o que se reitera nas primeiras linhas da apresentação no novo emprego, em que o professor diz a uma funcionária hierarquicamente superior: “eu queria te apresentar a Vera Bauer” (Vera, 1986). Ao que o personagem contesta, em tom grave: “Bauer. Meu nome é Bauer”, levantando seu rosto pela primeira vez.

Há um conflito permanente, ao longo do filme, entre as expressões de sexo/gênero de Bauer e a dificuldade de reconhecimento e de aceitação por parte das pessoas de seu contexto social. Isso se reitera na flexão feminina na linguagem utilizada pelo professor ao se referir a Bauer e nas relações sociais entre o personagem e seus colegas de trabalho, que lhe perseguem pelo uso de roupas consideradas exclusivamente masculinas, a saber, terno e gravata.

Há um traço forte e impositivo no caráter de Bauer ao se colocar diante das pessoas à sua volta, percebido em falas como: “eu não sou mulher, meu, eu sou homem!” (Vera, 1986). Em diversos momentos, o personagem se apresenta com segurança sobre seu autorreconhecimento. No entanto, as relações sociais narradas, somadas à ambientação sombria, fria e azulada, com a trilha sonora de Arrigo Barnabé criando um suspense que beira o terror, operam contra essa força do caráter de Bauer. Criando,

dessa maneira, a representação de um drama conflituoso, cheio de interdições e de sofrimentos.

Desde o título do filme até a apresentação de Bauer, há uma perspectiva que parece sufocar suas masculinidades. A história do personagem é contada como se tudo estivesse contra ele e como se qualquer intenção positiva e vital de sua parte fosse arruinada. Isso culmina nas cenas finais do filme em que signos como a menstruação são utilizados como representações de sofrimento e de ruínas internas que são hiper expostas, tanto na invasão do banheiro, em que Bauer aparece sentado numa privada exibindo para o professor seus dedos cheios de sangue, quanto nos diversos televisores que exibem seu rosto replicado e sobrepondo explosões de bombas, foguetes e aviões. Como sugere o poema dito por Bauer, o final do filme é um olhar para dentro de si, e nesse interior só se encontram escombros e ruínas, onde o personagem chora, usando terno e camisa sem gravata.

Bauer é levado, dessa maneira, ao malogro de qualquer sucesso no reconhecimento de suas expressões de *sexo/gênero*. Há duas cenas de relações íntimas com sua companheira, Clara, interpretada por Aída Leiner, que também revelam a perspectiva imposta sobre o arco narrativo de Bauer. Na primeira delas, o personagem está na cama com sua companheira e se relaciona com ela usando uma camiseta regata, enquanto Clara está com o peito desnudo. Na outra cena, Clara cobra a nudez de Bauer e o personagem é despido, revelando uma faixa que comprime seus seios. A atuação é guiada de modo a criar desconforto e vergonha. Por fim, Bauer tem seus seios exibidos e acolhidos por Clara, porém ele não suporta tal exposição e rapidamente se veste com suas roupas para ir embora.

Em nossa interpretação do filme, notamos que há, na proposta de roteiro e de direção de Sérgio Toledo, a criação de uma história de desacordo entre Bauer e a sociedade em seu entorno, que leva o personagem a

crer que há algo de errado consigo mesmo. Nesse sentido, percebemos que os desacordos com as expressões masculinas do personagem vêm de fora, não do indivíduo, e operam como forças que o massacram e que provocam o sofrimento e a ruína de seu interior emocional.

Na sequência deste artigo, avaliaremos como nossas interpretações ganham outros sentidos quando levamos em conta as posições de Toledo sobre o filme, e, então, perceberemos que os sentidos refletidos nesta seção não estão presentes nas falas do diretor, o que marca a diferença entre as perspectivas ou lógicas das quais ele e nós partimos. Com isso, queremos dizer que nossa leitura se diferencia da lógica da cisgêneridade e se filia ao legado de outras lógicas culturais de sexo/gênero, em que a vida não é dividida em dualidades e binarismos como o par homem/mulher.

A balança: entre Herzer e Vera

As semelhanças entre o filme *Vera* e o livro de Herzer se encontram desde a linha narrativa, por serem histórias de pessoas que expressam masculinidades incompreensíveis para a sociedade em seu entorno e que vivem o encarceramento em uma instituição para menores; até paralelos como Bauer escrever poemas, utilizar seu sobrenome de raiz alemã para se autoneamar, e receber um convite, do professor que o tutelava, para escrever sobre suas experiências e sobre as violências sofridas no internato.

A comparação entre as obras se tornou comum nas mídias impressas (*Estadão*, 25/11/2018, p. 40) e no senso comum de leitores que ainda acreditam que *Vera* (1986) é uma filmagem de *A queda para o alto* (1982). No entanto, no início do filme, lemos uma mensagem que nega que a história teria qualquer inspiração em fatos ou pessoas reais. Tal negação de uma aproximação com a história de Herzer nos faz pensar em possíveis problemas de aquisição de direitos autorais, já que há muitas semelhanças entre as obras. Inclusive Eduardo Suplicy sustenta essa comparação,

ao dizer que seu papel, como tutor e receptor do menor, foi interpretado por Raul Cortez no filme³.

Em uma matéria jornalística anterior ao lançamento da obra de Toledo, vemos que o diretor Lui Farias queria filmar *A queda para o alto* (1982), mas “esbarrou em questões relativas à herança de direitos autorais” (Diário de Pernambuco, 11/07/1986, p. 8). Isso indica que, talvez, Toledo tenha encontrado as mesmas dificuldades ao tentar filmar *Vera* (1986), e que, por isso, optou por sustentar que seu filme não estava ligado à história de Herzer, mas a um estereótipo, um tipo de experiência comumente encontrada em instituições de reclusão para menores, como vemos na afirmação: “casos semelhantes ao de Vera e Sandra Herzer existem aos milhões em instituições de menores carentes” (*Estadão*, 02/11/1986, p. 28).

O uso do nome de registro de Herzer e sua feminilização, assim como a de Bauer, nos soa como uma estratégia de negação e de proteção jurídica contra qualquer suspeita de plágio. Pelo que sabemos, o diretor jamais foi acusado disso, ainda que haja semelhanças narrativas suficientes para tanto. Outra estratégia de afastamento que localizamos é a depreciação do livro de Herzer, como vemos na seguinte entrevista à *Folha de São Paulo*:

A história não é inspirada no livro. Eu li uma vez o livro e não me agradou. O livro me permitiria fazer não mais que um “pixote”, no sentido de que a preocupação do livro é muito mais com o orfanato, com as condições de violência, com a sujeira e a promiscuidade etc. Meu interesse era encontrar uma história que me permitisse expressar um conflito de personalidade (*Folha*, 05/04/1987, p. 60).

Percebamos como o diretor expressa, nessas falas, um posicionamento a favor de seus próprios interesses. Com isso, queremos dizer que ele se defende de possíveis acusações de plágio a partir da manutenção de ser lugar no regime da cisgeneridade, ou seja, apagando as masculinidades

3 Conforme entrevista disponível em: <https://diplomatie.org.br/herzer-queria-que-as-pessoas-fossem-mais-humanas/>. Acesso em: 22 mar. 2022.

não-hegemônicas de Herzer e classificando as experiências de sexo/gênero de Bauer como conflitos de personalidade. Dessa maneira, só parece ser possível tratar a narrativa de Bauer a partir da criação do conflito, da dor, e da busca por uma “identidade” (*Folha*, 05/04/1987, p. 60) que não consegue ser encontrada.

Esse comprometimento político com a cisgeneridade se torna latente quando Toledo descreve seu entendimento sobre Bauer como um personagem que traria a feminilidade como um fundo de verdade inabalável. Exemplo disso lemos no trecho: “Vera é uma menina que luta para convencer as pessoas (e a si própria, vale acrescentar) de que é um homem, o seu contrário” (*Correio Braziliense*, 20/08/1987, p. 27). Para Toledo, haveria, então, uma feminilidade fixa, estável e pétrea em Bauer, que seria impossível de ser percebida de outra maneira. Talvez por isso seu filme tenha o título de “Vera”, nome compulsivamente repetido pelo diretor em suas falas, e que, como aponta Amara Moira, significa “verdade”⁴. O nome de registro atribuído ao personagem representa, por excelência, o nome designado pela lógica da cisgeneridade, isto é, por um projeto de dominação, exclusivamente binário, caracterizado pela subalternização e pela exclusão das diversidades de sexo/gênero⁵.

Como mencionamos, Toledo considera que todas as expressões de sexo/gênero de Bauer seriam autonegações, esforços “de um indivíduo que quer ser o seu contrário” (*Correio Braziliense*, 20/08/1987, p. 27). No entanto, o personagem indica, em alguns momentos, outros sentidos e outras lógicas de sexo/gênero, como lemos no diálogo com sua companheira: “- Bauer, como é que você conseguiu enganar os meus pais?/ - Não enganei ninguém. O que eles viram, viram com os próprios olhos. Clara,

4 Conforme artigo disponível em: <https://buzzfeed.com.br/post/a-cisgeneridade-se-revolta>. Acesso em: 22 mar. 2022.

5 Por lógica da cisgeneridade, compreendemos um regime de ordem em que a vida é cindida em duas categorias: homens e mulheres.

o importante não é o que a gente pode pensar, e sim o que a gente vê” (Vera, 1986). Nesse diálogo, percebemos como as posições de Clara e de Toledo se aproximam, na medida em que consideram a masculinidade de Bauer como um disfarce ou como um esforço de convencer a si e à sociedade ao seu redor da veracidade não-hegemônica de suas expressões.

Questionado sobre suas motivações na construção do personagem Bauer, Toledo afirma: “a pergunta que me fiz desde o início foi: que caminhos ela percorreu para que sentisse a necessidade de negar o seu corpo e construir um personagem masculino?” (*Correio Braziliense*, 20/08/1987, p. 27). Há uma fixação do diretor com a feminilização e com a noção de negação de si ao descrever Bauer, pois sua lógica perceptiva o impede de considerar as expressões do personagem como decorrências naturais de sua existência.

Nesse ponto, notamos diferenças fundamentais entre as perspectivas de sexo/gênero de Toledo em relação às de Herzer. Enquanto o filme propõe a não-cisgeneridade de Bauer como uma fonte de sofrimento e de ruína interior, Herzer relata suas expressões de sexo/gênero como acontecimentos naturais que emanam de suas potências vitais, como já apontamos, e que também lemos em: “eu já tinha meus planos, sabia exatamente como assumir minha personalidade publicamente, era como se eu estivesse desabrochando” (Herzer, 1982, p. 66).

Uma noção que encontramos no pano de fundo do filme de Toledo, mas não nos textos de Herzer, e que contribui para a criação de uma narrativa conflituosa, é o discurso médico patológico. Este pressupõe que experiências de sexo/gênero nomeadas como transexuais são desacordos internos entre mentes e corpos, caracterizados por um tipo de sofrimento, designado como ‘disforia de gênero’, e pela necessidade do indivíduo de readequar-se a um dos moldes ideais do binário sexual: homem/mulher (DSM-3, 1980, p. 261). Localizamos essa noção em falas do filme,

como: “eu vou arrumar meu sexo, professor, eu vou virar um homem de verdade” (Vera, 1986).

Nessa passagem, o roteiro impõe ao personagem um regime de verdade que é marca própria da cisgeneridade e dos discursos médicos que mencionamos. Com isso, queremos dizer que Bauer expressa a si mesmo em uma lógica binária, em que só há duas existências possíveis e excluídas entre si: ou ser homem ou ser mulher. Nesse regime, há uma ordem de coerência entre o corpo, os documentos, a indumentária, a linguagem e o comportamento de uma pessoa, isto é, todas essas expressões devem se articular em uma cadeia de sentidos que enquadrem o ser apenas ou como um homem ou como uma mulher considerados e verificados como verdadeiros. Por um lado, Bauer ventila tal ordem na medida em que vocaliza a necessidade de corrigir a si mesmo, como se sua existência fosse um erro, e, por outro, quando disputa socialmente por sua masculinidade afirmando sua autonegação como uma oposição ao seu nome de registro, como quando diz: “eu não me chamo Vera, meu nome é Bauer. Você ainda não aprendeu?” (Vera, 1986). Toledo propõe a Bauer, nesse sentido, que só há dois polos existenciais habitáveis, homem/mulher, masculino/feminino, e que só se pode habitar um deles.

Herzer, em contrapartida, apresenta uma lógica distinta, que dissolve a dicotomia imposta a Bauer por Sérgio Toledo. Não há, por exemplo, descrições de momentos em que Herzer impõe seu nome às pessoas. Seus diversos nomes, sobrenomes civis e apelidos coexistem e se modificam em sua narrativa a depender de quem é o seu interlocutor e do contexto em que estão inseridos. Mesmo com sua multiplicidade de nomeações, em momento algum Herzer manifestou dúvidas ou perturbações relacionadas a isso, o que pode indicar uma compreensão sobre si que contempla variedades de vivências e diferentes lógicas de sexo/gênero.

Algumas cenas de *Vera* (1986) mostram como as pessoas do convívio de Bauer vigiavam e perseguiram o menor por ele ter um nome e uma do-

cumentação considerados socialmente como femininos, e ter comportamentos, roupas e expressões consideradas masculinas. O corpo de Bauer, assim como sua autonegação, também é colocado como uma torção da coerência da verdade cisgênera na cena de suas relações íntimas com Clara, em que o personagem expressa desconfortos com o próprio corpo, como se os sentidos que emanam de seus genitais, aos olhos de sua companheira, o destituíssem da masculinidade que lhe era tão cara.

Tal vergonha do próprio corpo não existe na obra de Herzer, que apresenta a narrativa de alguém que vive e desenvolve suas expressões de sexo/gênero entre fugas, experiências afetivas, bebedeiras e poemas. Herzer cria em seu livro uma atmosfera boêmia juvenil da qual o filme de Toledo se afasta ao optar por uma estética de um suspense quase terrível. Nesse sentido, o diretor escolhe orbitar o paradigma da dor (Santos, 2019a) frequentemente atribuído às experiências de sexo/gênero não-normativas.

Essa atribuição está conectada ao ideário médico patológico sobre experiências nomeadas como transexuais, que se tornou muito comum e difundido no imaginário da população brasileira a partir dos anos 80, época de lançamento das obras abordadas neste artigo. Inicialmente, o uso da nomenclatura transexual era pequeno no país, e apenas pessoas com acessos internacionais tinham conhecimento dessas classificações. As expressões de Herzer, por exemplo, dado seu contexto socioeconômico marginalizado, não foram rotuladas como transexuais por ele mesmo, embora atualmente sejam (*Estadão*, 25/11/2018, p. 40). A ausência de uma autonegação transexual em Herzer parece ter permitido que sua voz narrasse a si mesma de maneiras que não se encaixassem nas narrativas hegemônicas.

A perspectiva médico patológica pode ser interpretada como fonte de sofrimentos e de cisões, e não apenas como entidade que diagnostica tais experiências, pois classifica e restringe diversidades de sexo/gênero e, conseqüentemente, diversidades lógico-culturais, ao adoecimento e

ao transtorno. Assim, tais perspectivas produzem e regulam um “regime ordenado de saber” (Foucault, 1985, p. 68) em que indivíduos diagnosticados como transexuais parecem viver cisões e desacordos internos que lhes causam sofrimentos.

As expressões de sexo/gênero de Herzer não se limitam a esse estereótipo de cisões e de sofrimentos, assim como também não se limitam as de Bauer, em raros momentos, como seu diálogo com Clara, que citamos anteriormente, em que o jovem defende que suas expressões não são um disfarce, e em seus momentos de altivez e de gozo com suas expressões de vida, como quando ele faz uma dublagem em uma boate, trajando seu terno com gravata.

Ao analisarmos as narrativas de Herzer e de Bauer, percebemos que os conflitos em relação às expressões de sexo/gênero não-hegemônicas estão fora dos indivíduos, isto é, que eles advêm da má relação entre a sociedade, com suas normas e modelos cisgêneros, e as expressões não-normativas. Quando Herzer diz que as pessoas o consideram um caso clínico, ao passo que ele se considera um rapaz em fase adolescente (Herzer, 1982, p. 139), ou quando Bauer vai ao trabalho vestido de terno e gravata e é repreendido por seus colegas, notamos que a vigilância e o constante juízo social são as fontes de adoecimento que produzem cisões nos indivíduos. Tudo porque essas relações são reguladas por lógicas e por hábitos que não reconhecem outro modelo além da coerência entre corpo, comportamento, indumentária e linguagem dos grupos ‘homem’ e ‘mulher’, exclusivos e excludentes de outras possibilidades de vida.

É nessa esteira que encontramos críticas como a de José Silvério Trevisan, que considera o filme de Toledo como “retrato de uma identidade impossível” (Mulherio, mar/abr.1987, p. 4). Essa impossibilidade é marca de uma lógica cisgênera que não é capaz de reconhecer outras vivências de sexo/gênero além do binário homem/mulher, pois tais experiências seriam ininteligíveis aos seus modelos e regimes de conhe-

cimento. Também encontramos essa mirada nas palavras de Trevisan, ao dizer que: “Bauer/Vera não sabe quem é nem quem será. Não sabe onde está nem para onde irá. Tudo lhe é exílio, sua identidade mesma é uma forma de exílio” (Mulherio, mar/abr.1987, p. 4).

O movimento de exílio descrito por Trevisan parece colocar a marginalização social sob a responsabilidade de Bauer, como também faz o professor, no filme, diante das vestimentas masculinas do jovem: “Precisava ter provocado? Precisava vir vestida assim desse jeito? Você quer me fazer o favor de dar uma explicação?” (Vera, 1986). Tal responsabilização ética corrobora com a lógica dos discursos médicos que mencionamos, que, a saber, se escusam de qualquer encargo pelos sofrimentos gerados ao sobrecarregar os indivíduos classificando-os como patológicos e responsabilizando-os pelas marginalizações sofridas.

O indivíduo com expressões de sexo/gênero não-hegemônicas é, dessa maneira, tido como uma vida alheia ao corpo social, a compor, nas palavras de Trevisan, “um frágil ecossistema” (Mulherio, mar/abr.1987, p. 4) apartado de um todo supostamente coeso. Vale ressaltar que essa lógica opera a partir de idealismos que não abarcam a pluralidade da vida, mas que restringem e reduzem as experiências a uma lógica a serviço de estruturas de poder. Como aponta Muniz Sodré: “a afirmação da lógica disjuntiva [binária] é importante no Ocidente para a consolidação do poder” (Sodré, 2017, p. 190).

O poder e a dominação do projeto de sexo/gênero hegemônico também podem ser encontrados na sequência do artigo jornalístico de Trevisan, ao dizer que “na elaboração dessa saga da não-identidade (ou identidade em crise), acho que foi importante que um homem fizesse esse filme sobre uma mulher que pensa ser homem” (Mulherio, mar/abr.1987, p. 4). Quando o crítico nomeia Toledo como homem e Bauer como mulher, revela-se novamente aquilo que estamos chamando de fundo de verdade estática e inquestionável, que é a base da lógica da cisgeneri-

dade. Por mais que Trevisan reconheça que Bauer tensiona essa lógica, o crítico não conseguiu imaginar que tal personagem talvez expressasse outras culturas e outras lógicas de sexo/gênero.

Ao colocá-lo sob a lógica hegemônica, Trevisan, assim como Toledo, cria para Bauer uma inclusão/exclusão da cisgeneridade. Ou seja, nesses discursos, Bauer só pode ser lido como uma contradição, uma identidade que não consegue ser identidade, pois é impossibilidade, conflito, crise e exílio. Essa é a receita de uma inteligibilidade de sexo/gênero que encarcera pluralidades de vida em narrativas de sofrimento.

Considerações finais

Como avaliamos, há diversos pontos de encontro e de desencontro entre *A queda para o alto* (1982) e *Vera* (1986). Gostaríamos de ressaltar que os posicionamentos de Sérgio Toledo na mídia jornalística nos permitem compreender qual mirada filosófica e política coordena prioritariamente a estética de seu filme. Com isso, queremos dizer que a lógica da cisgeneridade, que fica explícita nas falas do diretor, aparece em seu filme de modo a sufocar qualquer possibilidade de realização de seu personagem Bauer. Por conta dessa localização cultural de Toledo, Bauer está fadado ao fracasso e ao malogro de seu gozo existencial.

Como vimos, o livro de Herzer nos traz sentidos diversos desse, por pulsar uma vida que contorna e atravessa todas as interdições e dificuldades que são relatadas. No entanto, é fundamental mencionar que seu livro também é revestido pela mesma lógica mencionada acima, na medida em que os prefácios da obra e o título criado por Carlito Maia indicam uma atmosfera de sofrimento que tenta encarcerar as pulsões vitais do autor.

O filme *Vera* (1986) tem atuado no senso comum, nas últimas décadas, como um simulacro da narrativa de Herzer, e isso tem gerado um efeito de apagamento das diferenças entre as narrativas. Notamos, nas críticas jornalísticas mencionadas, que as perspectivas que prevalecem são as da

cisgeneridade, que entendem as histórias de Bauer e de Herzer como disfarces, fingimentos, e tentativas de ser algo que não se é. Essa semântica tem encarcerado, novamente, as potências expressivas das não-normatividades de Herzer e até as de Bauer.

Consideramos que o filme de Toledo tem grande responsabilidade sobre a perpetuação de uma tendência interpretativa cisgênera sobre a narrativa de Herzer. Como nos diz Amara Moira: “filmes como esse falam mais sobre os Sérgio Toledos da vida do que sobre figuras como Bauer e Herzer”⁶. Dessa maneira, lógicas de sexo/gênero não-hegemônicas têm sido sistematicamente silenciadas e apagadas pelos defensores das culturas hegemônicas.

Ainda assim, a narrativa de Herzer emana diversos sentidos de libertação, expansão e realização de si que não podem ser encerrados pela cisgeneridade. Da mesma maneira, a lógica de Toledo não foi capaz de roubar totalmente as potências expressivas de Bauer. Isso nos leva a perceber como as obras artísticas são canais e fontes de comunicações que não se reduzem às propostas de seus criadores. Concluimos, então, que o filme de Toledo é maior que seus propósitos, pois certas forças expressivas de Bauer também escapam ao cárcere da cisgeneridade que lhe é imposto.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

DSM – 3. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Washington: The American Psychiatric Association, 1980.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GOMES, Renato Cordeiro. Eu, Por Exemplo... uma reflexão sobre autobiografia precoce. *O eixo e a roda – revista de literatura brasileira*, n.6, p. 197-217, 1988.

6 Conforme artigo disponível em: <https://buzzfeed.com.br/post/a-cisgeneridade-se-revolta>. Acesso em: 22 mar. 2022.

HERZER, Anderson. *A queda para o alto*. São Paulo: Círculo do livro, 1982.

Vera. Direção: Sérgio Toledo Segall. Intérpretes: Ana Beatriz Nogueira, Raul Cortez, Aída Leiner *et al.*, [S. l.: s. n.],1986. DVD, colorido, (1h32min).

SANTOS, Tatiana Nascimento dos. *Cuírlombismo literário: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor*. São Paulo: N-1 edições, 2019a.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese (Doutorado em Tradução). São Paulo: USP, 2019.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

Acervos jornalísticos mencionados

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em <<https://bndigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

ESTADÃO. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/index.do> >. Acesso em: 19 mar. 2022.

“O mundo envelheceu os homens e os afasta de mim”: configurações do desejo homoerótico masculino no conto “Cara de fumaça”, de Álex Leilla

· *Edimar Pereira da Silva*

· *Flávio Pereira Camargo*

Aproximando as brasas para o início: alguns apontamentos

A velhice é compreendida como uma etapa de nossas vidas. E, claro, não podemos deixar de ressaltar a complexidade e a amplitude que nos são exigidas quando nos dispomos a refletir sobre os desdobramentos em torno do que se considera por pessoa idosa na atualidade. Nessa esteira, são conjugados fatores biológicos, sociais, culturais e políticos (Schneider; Irigaray, 2008).

Cabe ressaltar que, para a Organização Mundial da Saúde (OMS), são considerados idosos, na realidade brasileira, pessoas com mais de 60 anos de idade, enquanto para países desenvolvidos essa faixa-etária sobe para 65 anos. Na Gerontologia, termo utilizado para designar o ciclo de vida atrelado ao aumento da longevidade populacional, a velhice está associada ao aparecimento de limitações e de perdas funcionais (Neri, 2008). Este conceito não está tão distante da perspectiva biológica, que considera ‘envelhecer’ um processo de desenvolvimento que se dá a partir da maturação do organismo até a morte. No entanto, para além dessas definições, é importante adotar uma visão sobre a velhice a partir da

perspectiva sociocultural, ou seja, considerando a idade social, na qual o tempo cronológico é insuficiente para ‘classificar’ os sujeitos da velhice. Ponto extremamente relevante para as nossas análises.

Compreendendo a velhice enquanto construção sociocultural, podemos constatar a existência de uma fortuna crítica na produção literária com enredos sobre ou tematizando assuntos relacionados à Gerontologia. Neste sentido, neste capítulo nos dedicamos a estabelecer uma reflexão acerca tanto das representações sobre a velhice no conto “Cara de fumaça” (2000), de Álex Leilla¹, quanto das configurações do desejo homoerótico das personagens, na medida em que o corpo idoso emerge como expoente de uma nova monstruosidade forjada no interior de uma zona abjeta.

Em “Cara de fumaça”, temos Rubinho, adolescente *gay* e narrador-personagem, que conta em primeira pessoa a sua conturbada experiência homoerótica com Greck, personagem assumidamente bissexual com cerca de quatro décadas de idade a mais que ele. A narrativa é predominantemente composta por parágrafos curtos e constantemente atravessada pelo discurso direto. Essa estratégia de escrita proporciona a aproximação entre leitor e protagonista, uma vez que já nos primeiros parágrafos de obra notamos a capacidade empática e de sensibilização que a narrativa em primeira pessoa exerce sobre o leitor, pois percebemos, a partir da leitura e da interpretação do texto, que os meios de construção da narrativa dizem muito sobre os processos de subjetivação que atuam na constituição identitária homoerótica das personagens.

Em “Cara de fumaça” a figura do velho homossexual Greck nos é apresentado por Rubinho como um corpo que oscila constantemente entre o objeto do desejo e da abjeção. Neste contexto, Rubinho impõe condições objetivando permitir ou proibir a manifestação do desejo homoerótico

1 Neste estudo, ao relacionarmos autora/obra, optamos por utilizar o nome artístico adotado pela escritora brasileira Alessandra Leila Borges Gomes: Álex Leilla.

entre os dois e, ainda, esclarecendo que todos os atos a serem praticados necessariamente estariam restritos ao âmbito do apartamento de Greck. Deste modo, se há a permissão, ela vem acompanhada de cama e toalhas macias, vinhos e cigarros caros, dentre outros apetrechos proporcionados por Greck. Porém, se há proibição, instantaneamente, por meio da linguagem de Rubinho, são ressaltados os vários pelos do corpo de Greck, as rugas, as manchas na pele, além da fumaça expelida pelo uso constante do cigarro. O que nos leva aos seguintes questionamentos: Trata-se de uma relação que se estabelece a partir de um plano da utilidade? Ou seria o do emocional? Ou, apenas, aqueles que envolveriam os aspectos financeiros? Neste caso, se positivo, quem estaria ‘usando’ quem? Ou, se ampliarmos ainda mais o contexto da obra leilleana, haveria espaço em meio à tanta fumaça para se pensar em um arranjo possível em que a relação manifestada pelas personagens perpassa a utilidade, descortinando, assim, somente um dos aspectos do modo de vida *gay* da atualidade?

Nessa perspectiva, ao partir da leitura de “Cara de fumaça” verificamos que não seria ousado dizer que o leitor perpassará por um caminho nebuloso e de (in)certezas acerca das intencionalidades das personagens da obra em relação às manifestações do desejo das sexualidades (ditas) desviantes. E, assim, no contexto da homossexualidade, essas práticas sexuais se deslocam da ordem da ética e/ou da moral para a ordem do prazer e da necessidade, utilizando-se de uma narrativa subversiva que atravessa barreiras que são alicerçadas em conceitos heterocisnormativamente constituídos.

De um lado da fumaça: Rubinho e as (in)possibilidades de manifestações sentimentais

A epígrafe que nos insere em toda a trama do conto “Cara de fumaça” (2000), escrito por Álex Leilla, está para além da finalidade de nos apresentar aspectos da personagem Rubinho. De fato, ela nos lança agressivamente no contexto da obra, não deixando dúvidas alguma sobre estar-

mos lidando com uma narrativa de temática homoerótica: “Eu era um homossexual sem terras, o estéril, um palhaço que não deixa nenhum vestígio no cadastro. Eu queria escrever.” (Hotel; Hubert, 1989, p. 32)

Compõem a estética-estrutural de “Cara de fumaça” duas divisões específicas que enfeixam o conto: *Antes* e *Depois*. Nas duas, Rubinho relata a dor provocada pela ausência de sua irmã Lina, após o seu repentino e misterioso desaparecimento. “Minha irmã se foi há muitos meses, dias, horas, segundos. Espaço vazio que não consigo enumerar” (Leilla, 2000, p. 45). A angústia de Rubinho pela falta da irmã cria uma atmosfera que nos permite a compreensão de uma personagem ausente de presença constantemente retomada na narrativa.

Faltando menos de dois meses para Rubinho se formar no ensino básico, o assunto entre os colegas de ginásio Fábio e Sérgio eram sobre o sumiço de Lina: “- Rubinho, a Lina deu notícias?/ - Não./ - Caramba.../ Fábio me oferece uma cerveja, e Sérgio: - Então ela fugiu mesmo?/ - Bem... parece. / - Ela não deixou nem um bilhete, nada?/ - Não” (Leilla, 2000, p. 44).

Em casa, a solidão e a tristeza de Rubinho se intensificavam. Pelo fato do irmão mais velho morar em Portugal a companhia se limitava somente aos seus pais. Assim, a casa se transformou em um ambiente de interdição da manifestação do sentimento da perda. “A tristeza dos olhos do meu pai é a mesma nos olhos de minha mãe./ - Liga pro seu irmão amanhã, Rubinho?/ - De novo, pai?/ - Quem sabe ela não deu notícias a ele.../ - Ok. Eu ligo... eu ligo.../ E minha tristeza, cara? Quem é que telefona, quem é que resolve?” (Leilla, 2000, p. 48-49)

Mesmo sendo o mais jovem da família, Rubinho precisava amadurecer. Um processo de amadurecimento que não considerava a idade ou a sexualidade. “Nosso pai está extremamente velho, não dorme, caduca, levanta às 4 da madrugada e dá voltas cambaleante no jardim. Conversa com as formigas, questiona o céu lá de fora” (Leilla, 2000, p. 72). Rubinho não baixava a guarda quando andava pelas ruas do bairro onde morava.

Todos os seus esforços eram em prol e necessários para a coleta de alguma informação que levasse ao paradeiro da irmã. A vigilância vinha acompanhada da incerteza, da dúvida, da ausência de pistas significativas, sem contar que, nas ruas, Rubinho também tinha que estar atento a outro aspecto, pois além de tudo que estava passando, não se podia negligenciar o julgamento dos outros acerca de sua própria sexualidade. Para tanto, ele optava pela resignificação de suas ações diante de um mundo marcado por injúrias e por violência, como vemos no excerto a seguir.

Tranquilamente, as pernas vasculham bairros. Meu jornal úmido debaixo do braço, de tempo em tempos, faz com que eu arranhe as axilas com as unhas. Envergonho-me de repetir esse gesto. Creio que todos me olham na rua. O que fazer com essa coceira? Disfarço, esfregando meu próprio braço contra o corpo. Troco de lado o jornal, mas sabe-se previamente que papéis impressos nada têm a ver com surgimentos de coceira. “São aquelas manias suas de viado, hein? São elas, são elas...” (Leilla, 2000, p. 34).

Com efeito, na vida cotidiana de Rubinho pairara um tipo de envolvimento ocupacional também específico, marcado pelo isolamento social involuntário, pela marginalização, pela depressão iminente, pelos riscos de adoecimento, pela privação de sua própria adolescência, pela responsabilização do ordenamento familiar provocado pela falta da presença efetiva das figuras paterna e materna, dentre outros. O que se guardava de Lina eram as poucas lembranças. Vejamos:

Lina fazia bandeirolas coloridas, de calcinha branca e cabelo amarrado na nuca, no fundo do quintal. Eu cheguei e lhei um beliscão. Ela chorou, meu pai me pôs de castigo uma manhã inteira, não podia assistir Tom & Jerry, e pela janela do meu quarto ficava vendo meu irmão mais velho fazendo guerra de areia com os outros meninos da rua. Eu odiei Lina pela primeira vez, o dia todo eu a odiei. Quando anoiteceu, ela ganhou um saco de balas de chocolate e, como esquecia de tudo muito facilmente, me deu mais da metade do saco... Eu tive vergonha. (Leilla, 2000, p. 64).

Em uma dessas lembranças, Lina confessava para Rubinho ter vontade de transar com um homem efeminado e mais velho que morava pelas redondezas. Mesmo sem dizer quem ou se realmente existia mesmo o tal do homem, Rubinho sabia que, independentemente do assunto, ao fim nada disso era relevante, pois ele compreendia a importância daquele momento por se tratar da experimentação da confidencialidade fraternal.

- Rubinho, eu sou louca por esse cara, sou completamente apaixonada por ele. O dia em que encontrá-lo, vamos foder até nos esfolarmos inteirinho...

- Mas ele é *gay*, mana?

- Não importa o que ele seja, Rubinho, vou trepar com ele de qualquer jeito. Nem que seja à força. (Leilla, 2000, p. 65).

Preferimos nesta parte do texto voltarmos o nosso olhar para o personagem Rubinho. Corroboramos o pensamento de Judith Butler (2003) ao afirmar que as pessoas dissidentes de gênero e/ou sexualidades, que seguem aglutinadas nas siglas LGBT+, possuem modos de vida performados em contextos específicos que diferem e divergem das vivências heterocisnormativas.

Em “Cara de fumaça”, Lina funciona como único meio em que Rubinho encontrava para verbalizar de forma segura sua sexualidade. Após o desaparecimento de Lina, todos os seus modos de vida homossexual historicamente abjetados foram interditados ou cerceados, não havendo espaços para a condição de sociabilidade, alteridade e solidariedade, assim como ações tácitas no seu cotidiano como a construção de amizades ou de uma rede de suporte social.

Do outro lado da fumaça: Greck e as manifestações (homo)sexuais

O personagem Greck é um homem com mais de cinquenta anos de idade, fumante, assumidamente bissexual, que conta com uma longa e memorável carreira como o quinto integrante de uma banda de rock brasileira que esteve ativa provavelmente entre os anos 1980 e 1990. No

contexto da narrativa, na atualidade ele é autônomo, exercendo a função de barbeiro em uma estrutura que foi adequada em sua própria casa, um sobrado na cor amarela que dava vista para o mar. “A casa dele é amarela, penso, como se houvesse aí alguma grande questão a se pensar” (Leilla, 2000, p. 47).

Na condição de compositor, Greck nos é apresentado como alguém que tinha suas limitações e seus bloqueios: “A vontade de escrever é o que me domina e logo depois me paralisa, formando as barreiras. A importância maior que dou a ele é instigar-me a pensar que ontem ele fora quase que como um deus para mim, e agora vive meu mundo feito uma dolorosa distorção” (Leilla, 2000, p. 47).

A barbearia de Greck assim como a sua profissão de barbeiro certamente reafirmam a ideia de dignidade e de independência financeira. Além do ambiente proporcionar uma órbita propícia para atrair jovens para possíveis encontros casuais, que independentemente do gênero, eram conduzidos ao seu quarto no andar de cima.

[...] Nós dois ajoelhados no chão sujo.

-E por que é que tu não varres essa barbearia?

-Minha vida não é muito limpa... Os restos de tudo que vivi ficaram impregnados aqui, aqui estão todos os meus fantasmas. Mas, sim, eu a varro, vez ou outra, não percebe? (Leilla, 2000, p. 53-54)

Certamente Greck gozava do êxito de suas estratégias para se obter sexo com jovens. No entanto, observamos que seus atos se moviam em parcimônia de gestos que demonstravam algum cansaço advindo possivelmente das longas carreiras das diversas experiências sexuais vivenciadas por ele. Para Tomaz Silva (2007, p. 47), “tornar-se ‘mona’, ‘bicha’, ‘mapoa’, ‘maricona’, na experiência de uma comunidade produzida no avesso daquelas formas e relações impetradas pela heterossexualidade normativa e compulsória pode apoiar-se na ideia de que ‘essa comunidade imaginada’ é construída por meio de várias formas de representação”. Neste

contexto, o ambiente proporcionado por Greck aos que experimentavam aquela situação, também garantia a sensação de refúgio, estabilidade e porto seguro, funcionando talvez como fuga da realidade ao amante, como vemos no excerto a seguir.

Ele se levanta e anda nu, tranca a barbearia e sobe as escadas, subo atrás. Em cima da barbearia é seu lar. Quarto grande, sala, varanda que dá pro fim da avenida e, depois da avenida, pra uns prédios velhos de outras ruas, que formam um retângulo um pouco grande, azul-claro, de mar. Tem poucos móveis na casa dele e uns quadros de homens nus. O banheiro também é enorme, e o piso, marrom. Em um quarto mais afastado, depois da área de serviço, fica o piano, o violão, um monte de pôsteres jogados. (Leilla, 2000, p. 61-62)

Sem dúvidas, a descrição da casa de Greck é extremamente relevante para a compreensão do desenvolvimento da narrativa como um todo. No caso, quando saímos da barbearia e nos direcionamos para a parte superior da casa, por exemplo, todo o cenário nos apresenta uma nova vertente da personagem e que convém ressaltar. Trata-se de um Greck ex-roqueiro que acumula diversos itens dos denominados fãs que passaram por sua vida. Podemos citar os quadros, as cartas, as fotos, as letras de músicas, os cadernos, dentre outros, todos espalhados não ordenadamente pela casa, expostos como troféus de um tempo de plenitude decorrente de sua virilidade. Exemplar, neste sentido, são as fotos, que eram um verdadeiro aglomerado, contendo imagens de mulheres nuas e, quando não, estavam manchadas com respingos de sêmen, como lemos na citação a seguir.

A menina na foto está nua até a cintura, camiseta jogada sobre os ombros, nem sorri nem faz pose. Os seios têm bicos grandes, só bicos mesmo, pontudos, da cor dos lábios. Os olhos são claros mas meio apagados, o cabelo despenteado, liso, loiro. Ela não tem nenhuma expressão no olhar, ou antes, eu diria que apenas olha com descaso total. Parece até que estava indo, sem blusa, a algum lugar e, quando veio o clique, virou-se e disse sem surpresa: “o que há?” (Leilla, 2000, p. 63)

Antes de seguirmos é preciso deixar em evidência a intrigante relação de Greck com os pelos de seu corpo, pois para ele a existência de pelos em seu corpo estaria ligada à aceitação do envelhecimento. Portanto, ainda que sangrasse pela navalha, era crucial que todos os pelos do seu corpo fossem corriqueiramente retirados, remontando a aspectos de um transtorno compulsivo obsessivo pela ausência dos pelos e pelo corpo raspado/liso, como vemos na citação a seguir.

Ele começou a dançar tirando a roupa. Está todo raspado, olhos bonitos rindo, rindo, grandes, negros, a se aproximarem de mim. Digo que ele só tem isso de bonito: os olhos. Mas sei que minto pois mesmo no sonho suas mãos também são belas, com as unhas cortadinhas, rosadas, toda a extensão de suas mãos é rosa... as mãos dele são... de dedos finos, “são dedos de pianista”, finos e longos, ele os enfia em meu ânus e eu não tenho como fugir. Meu debate vira um desespero diante do que ele faz com a língua em meu corpo. Quero sair da prisão de suas pernas se enfiando dentro das minhas, detendo-me. A boca úmida também aprisiona a minha num beijo esquisito, gosto de terra molhada. Ele não invade a minha boca com a língua inteira, como eu gosto de ser beijado, ele fica prendendo os meus lábios e empurra os dentes contra os meus. Terra molhada, molhada... (Leilla, 2000, p. 43)

E sobre os pelos nos corpos dos jovens que frequentavam a barbearia o tratamento não era diferente: “Ele vem com uma gilete, quer me fazer o púbis, quer me arrancar todos os pelos dos braços, das pernas, do rosto. Mas não, eu não quero” (Leilla, 2000, p. 42).

Se, de um lado, evidenciamos o exemplo de Rubinho, uma personagem marcada pela impossibilidade da manifestação dos desejos e das emoções, de outro lado temos Greck, que está muito além da bolha, um integrante da sigla LGBTQ+ com mais de 50 anos, vivendo só, independente, com emprego e colecionando inúmeras recordações de uma vida repleta de momentos marcantes. E, se para este, o gozo da sexualidade militou

por processo de adaptação, para aquele, esta expressão do desejo se manteve no domínio da restrição, em pausa, por diferentes circunstâncias.

Onde há fumaça, há fogo: a explosão do desejo homoerótico masculino

Ao analisar as manifestações do desejo homoerótico masculino no conto “Cara de fumaça” (2000), de Álex Leilla, especialmente nesta seção, poderemos notar uma linha de raciocínio que se costura a partir da intrigante relação entre a experiência e a in experiência de vida *gay* de Rubinho e de Greck.

“Mas quando saio às ruas, vem a fumaça. De onde é que ela vem, de onde, cara? (Leilla, 2000, p. 44). O encontro entre Rubinho e Greck se dá em meio ao caos e às preocupações advindas após o sumiço de Lina, quando Rubinho, tentando exercer o cuidado de si, resolve ir ao barbeiro:

- Você vai querer fazer a barba, cortar o cabelo... – de repente percebo que os dedos dele estão a tocar no meu rosto, meus cabelos; esses dedinhos rosados em volta de mim, tão pertinho. – Não cresceu nada ainda – ele diz. Encosto meu corpo no seu. – Eu queria te falar como você me fala nos sonhos. Ele pisca os olhos, parece surpreso: - Como eu te falo nos sonhos? -Posso te abraçar? Ele consentiu. Tem um cheiro de criança recém-nascida no pescoço e no peito dele. (Leilla, 2000, p. 51).

De repente, todos os sentimentos que estavam interditados retomam ao passo que a barbearia se transfigura em zona neutra, propícia para experimentação de novas manifestações (homo)afetivas. Rubinho afirma: “... eu achei que ele era velho pra cachorro, um cara hipervermelho, acabado. Eu gostava de rock, e ele... bem, era muito velho mesmo...” (Leilla, 2000, p. 33). Certamente a repetição da palavra velho acentua o distanciamento erótico pelo corpo do outro, o de Greck, um corpo envelhecido que não desperta desejo, que não provoca tesão no corpo do jovem, pelo contrário, causa-lhe certo distanciamento diante de um corpo que, a priori, lhe é

abjeto. No entanto, a atmosfera criada na barbearia de Greck parecia dar conta de suprir ou substituir o sentimento de sufocamento que Rubinho vivia, pois a fumaça agora era outra, como vemos no excerto a seguir.

Brasa de cigarro.

– Você fuma?

– Não.

– Se incomoda se eu fumar?

Mas o cigarro já está aceso a poucos centímetros do meu rosto.

– Não me incomodo, não.

– Hum – ele traga – Você é ótimo – solta a fumaça pra cima.

– Posso ser seu amante? Gargalhada. Fumaça. Fumaça. Olhos bonitos me olhando, me olhando, achando que sou... tolo? Idiota? O quê? Infantil? Talvez não... (Leilla, 2000, p. 57)

De certo, refutar a fumaça do cigarro poderia denunciar a sua infantilidade. Para Rubinho, aquele era o momento de experimentação, de permissão, uma vez que se possibilitavam práticas no âmbito da clandestinidade, mas que estavam longe de olhares e dos padrões heteronormativos. “Ponho a mão sobre o membro dele. Buscando seus olhos, procuro não tremer, não fraquejar. – Você quer? Parece-me que, ou vem o céu, ou o inferno me cobre pra sempre. Ele pisca os olhos e me encara: - Quero” (Leilla, 2000, p. 52-53).

“Se alguém te descobrisse, hein? (Leilla, 2000, p. 57). Greck faz um questionamento que descortina a experiência de um corpo dissidente amedrontado com os perigos que o prazer do sexo *gay* passara a anunciar. Afinal, trata-se de um corpo vigilante e vigiado que em muitos casos optara pela amizade como política, como modo de vida (Foucault, 2001), como meio de enfrentamento social frente à homofobia. Nesse sentido, podemos imaginar os efeitos desses jogos em termos de experiências homofóbicas e heteronormativas, entre outras tutelas morais sobre as experimentações do prazer, como vemos na seguinte afirmação de Greck: “– Com a minha idade eu quase poderia ser teu pai” (Leilla, 2000, p. 59).

Pelo espelho Greck observa o corpo de Rubinho: “É o meu rosto no espelho, livre de todos os pelinhos, jovem, bem mais jovem que o dele, e ele, ele me olha como se fosse dizer qualquer coisa sobre rostos jovens no espelho e depois, depois não diz, simplesmente vira-se de costas” (Leilla, 2000, p. 39). Já o personagem Greck, que parecia estar escapando entre os dedos de Rubinho, ganha nova significação para o jovem: “Você é meu herói, o único homem que eu verdadeiramente amo e espero. Quero te encontrar, ser tua mulher, tua companheira definitiva, enxugar tua testa, teus ombros...” (Leilla, 2000, p. 40). A explosão que se nota na declaração de Rubinho vem carregada com um desespero sentimental claramente efêmero e com marca de imaturidade de alguém que busca pelo afago, ao que Greck responde. “ – Eu quero mesmo é te comer – ele grita em meus ouvidos e de repente já tem todos os pelos outra vez. Eu ri um riso de quem pode tudo, sabe e tem o que quer ao seu alcance” (Leilla, 2000, p. 43). À medida que o desejo sexual de Rubinho é suprido se ressalta o vigor de Greck, no entanto, quando Rubinho se sente contrariado por algo dito ou alguma atitude considerada malvista por ele, retoma-se imediatamente características que denunciam a idade de Greck ressaltando a presença de rugas, das manchas na pele, da fumaça do cigarro, da sudorese e, principalmente, dos pelos pelo corpo.

“ – Desculpe, esqueci de te avisar que o creme arde um pouco – ele diz quase sorrindo, os olhos bonitos me fitando do espelho. E ainda por cima isso: olhos bonitos!” (Leilla, 2000, p. 36). A utilização de creme lubrificante em frente a um espelho com o objetivo para pulsionar o prazer sexual durante a penetração anal em Rubinho ganha espaço para a contemplação, pois o que causaria dor abre espaço para a observação dos olhos de Greck: “O beijo não é nada esquisito, e invade minha boca, sim, até melhor, até mais do que eu já experimentara antes. Não tem gosto de terra molhada, tem gosto de homem” (Leilla, 2000, p. 53). De fato, esse autorreconhecimento da sexualidade e do desejo são importantes. Não que isto

signifique que o autorreconhecimento seja a marca do início de uma nova sexualidade, pois “quando uma pessoa se declara homossexual é a declaração que é performativa, não a homossexualidade” (Butler, 1997, p. 51).

Essa experiência vivenciada por Rubinho leva-o a mudar parcialmente sua percepção em relação a Greck:

Donde eu peguei essas ideias de amadurecimento? Da tua velhice? Mas não te acho mais tão velho assim... E ainda que não ache, fora! Vejo nada de bonito, absolutamente nada, no teu fracasso, no fato de teres saído ontem dos palcos maiores do país e estar hoje numa barbearia, cheio de si, querendo fazer as coisas parecerem simples, as coisas nunca serão simples como querem torná-las. (Leilla, 2000, p. 44)

Rubinho em sua nova realidade encontrara em Greck a representação de tudo que ele imaginava para si. Estava à vontade com a situação, com o ambiente, admirando os pertences e os móveis da casa, perplexo sobre como a vida do companheiro era perfeita. No entanto, ao ser questionado sobre a sua situação de vida Greck reage com ar depressivo:

- Eu sou cheio de problemas.
- Eu também.
- Cheio de frustrações.
- Por causa da banda?
- Não, por causa de muito mais, eu vivi muito, mas também me arrastei bastante... E perdi pra caralho... nunca me acostumei, nem vou me acostumar com as perdas.
- Deve ser muito bom viver muito.
- É doloroso. Vivi quase tudo... (Leilla, 2000, p. 58)

E ao passar os olhos sobre as diversas fotos e cadernos espalhados pela casa algo chama a atenção de Rubinho. “Quem fotografou minha irmã pra você? – O quê? – Quem? Quem? Quem? – eu queria arrancar todos os cabelos brancos dele... Não era possível, meu Deus, não era possível, gritei” (Leilla, 2000, p. 65), e “O silêncio. O olhar negro. O vão me atravessando. Ele envelheceu outra vez” (Leilla, 2000, p.71). Enfim alguma pista

de Lina. Assim, a fumaça que era tão densa se ampliou em torno do único ponto que deveria ser de calmaria. “Fumaça em todos os lugares, fumaça em forma de redemoinho” (Leilla, 2000, p.67). Infelizmente, para Rubinho, não se houve o tempo para a solicitação de ajuda do companheiro no caso do desaparecimento da irmã:

Você deve ter se inteirado pelos jornais. O ex-roqueiro, o tecladista, o bardo, o vocalista, o ex- band-leader, sei lá o que poderão ter ostentado os jornais, TV ou revistas, dos cantos onde você vive hoje em dia - ruela, largo, praça, vila, bairro, cidade, estado, região, país, continente? Você cruzou finalmente o Atlântico? Que posso saber? Morreu estranhamente, antes dos 57 anos, de tiro no coração. (Leilla, 2000, p. 74)

Apesar do pouco tempo juntos, a intensidade com que se desenrolou a relação homoerótica entre Greck e Rubinho possivelmente escandalizaria ou deixariam com inveja integrantes da estrutura heteronormativa contemporânea. “E as vontades dele eram calmas, embora, muitas vezes, amanhecêssemos marcados de roxo nas costas, na nuca, na boca, nos ombros. Mas juro, eram calmas, um entra e sai necessário, gostoso, vivo. Vivi com ele o que me coube de fatia feliz da vida” (Leilla, 2000, p. 73).

Algumas faíscas a se considerar

Ao longo da história da humanidade diversos exploradores buscaram fontes da juventude de acordo com as próprias crenças e em relatos que conheciam. Em se tratando de pessoas dissidentes de gênero e de sexualidades inseridas nas siglas LGBTQ+ podemos afirmar que, infelizmente, as pessoas do *vale* também não encontraram a tão sonhada fonte da juventude. No entanto, aos que se reconhecem em alguma das letrinhas da sigla acima, em algum plano parecem terem encontrado, na verdade, a fonte de envelhecimento instantâneo, que age automaticamente aos que conseguem ultrapassar duas ou três décadas de vida.

Atualmente, ser LGBTQ+ com idade acima dos quarenta anos, em busca de relacionamento, demanda muito controle emocional, principal-

mente, para lidar com situações que são desconfortantes presencial ou virtualmente relacionadas ao preconceito etário. Nos variados aplicativos de pegação/‘conversa’ *gay*, por exemplo, se na descrição do perfil do usuário não tiver que a pessoa tem menos de vinte e cinco anos, já passa a integrar o campo da prática discursiva injuriosa, sendo chamada de *Irene*, *Bicha-velha*, *Maricona*, *Maduro*, *Daddy*, etc, em oposição aos *Novinhos*. O quadro só piora caso no mesmo perfil estiver inclusa a palavra *passivo*, ou se colocarmos em pauta o clivo da passabilidade *gay*.

Cabe ressaltar que em “Cara de fumaça” (2000) é abordada a questão da velhice dissidente de gênero e sexualidades no contexto da abjeção frente a um personagem que não chega aos 57 anos de idade. Ou seja, nem para os órgãos regulamentadores e normativos Greck seria considerado como pessoa idosa. No entanto, a personagem segue praticamente reclusa e cambaleante a passos quase inexistentes sobre a manifestação pública de sua (homo)sexualidade, sempre ressaltando o fato de ter sido alvo do julgamento alheio durante a sua vivência. Assim, tais julgamentos acabaram por obrigar a utilização de uma estratégia de sobrevivência que Eve Sedwick (2007) denomina como retorno ao armário, a fim de se esconder da exposição ao risco de violência, mas que promove um isolamento social ainda mais perverso.

Em “Cara de fumaça” temos a figura do homem bem-sucedido, ‘ativo com local’, estável financeiramente, músico, dono do próprio negócio e com casa própria. Interessante como nenhuma dessas atribuições são consideradas como conquistas por mérito de Greck, pois não há espaço em decorrência de uma ênfase em sua idade. E o que era para ser qualidade acaba se tornando risco a sua vida. Um alerta que se estende às diversas pessoas LGBTQ+ que vivem sós e que acabam sendo mortas diariamente por pessoas que se dizem ou são denominadas companheiros/parceiros quando expostos à ou pela mídia.

Esperamos que, em face dos fluxos sociais e culturais envolvendo as novas gerações idosas, possamos refletir e refutar a concepção que interpela a velhice *gay* como abjeção. Nos dias atuais ainda é um absurdo conceber que no corpo humano não parece haver lugar para as marcas do tempo, sobretudo, em corpos dissidentes de gênero e de sexualidades que dia após dia militam por (re)existirem em meio a tantas opressões e violências cotidianas.

Referências

BUTLER, J. *Excitable Speech. A Politics of the Performatives*. New York: Routledge, 1997.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

FOUCAULT, M. De l'amitié comme mode de vie. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 2001. t. II.

Hotel G.; FICHTE, H. *A história da sensibilidade*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LEILA, A. Cara de fumaça. In: _____. *Obscuros*. Salvador: Oiti Editora LTDA, 2000. p. 31-80.

NERI AL. *Palavras-chave em gerontologia*. 3ª edição. Campinas: Editora Alínea, 2008.

POCAHY, F. Gênero, sexualidade e envelhecimento: (micro)políticas de subjetivação e educação. *Em aberto*. Brasília, v.29, n.95 p. 145-158. Jan./abr. 2016.

SCHNEIDER RH; IRIGARAY TQ. O envelhecimento na atualidade: aspectos cronológicos, biológicos, psicológicos e sociais. *Estudos de Psicologia (Campinas)*. v. 25, n. 4. p.585-593, 2008.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19–54, jan. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWstF5pnqn/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 14 jun. 2024.

SILVA, Tomaz T. da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz T. da (org.). *Identidade e diferença*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

O que vão pensar de mim?

O narrador-operador e os narradores *gays* na prosa brasileira contemporânea

· *Fábio Figueiredo Camargo*

· *Guilherme Augusto da Silva Gomes*

Há muitos anos, a crítica literária vem se debruçando em estabelecer classificações, análises de narradores e nuances sobre o caso de que a focalização da narrativa e a participação na destes na história interferem na forma como é construído o ponto de vista no texto. Quando se trata de narradores *gays*, muito há o que ser descoberto e analisado, ainda que homossexuais vivam em busca de aceitação social ou, pelo menos, tentem diminuir as violências vividas devido à sua sexualidade “desviada”. O propósito deste capítulo é analisarmos o modo como narradores *gays* criados por diferentes escritores da prosa brasileira contemporânea estão educados ou orientados a reproduzir a lógica social que atenua suas condutas para serem aceitos. Dessa maneira, ao realizarmos o questionamento “O que vão pensar de mim?”, discorreremos como esses narradores *gays* estão organizados para educar seus textos de forma a normatizá-los e torná-los agradáveis a um público leitor imerso em uma estrutura hegemônica, heterossexual e binária.

Utilizaremos a ideia de “narrador-operador” como rastro da reflexão realizada por nós em outros trabalhos¹ para compreender como esses narradores são criados na prosa brasileira. Vale lembrar que a autonomia de uma narrativa não é atribuída somente ao narrador nem somente ao escritor, mas, ao produzir um texto literário, esse texto funciona como uma narrativa compartilhada a partir dessa primeira pessoa do discurso, pois é essa instância operadora, ou o narrador-operador, que propõe edições para a vida do narrador. Por esse motivo, a primeira pessoa do discurso em um texto literário produz esses narradores que, conhecidamente, tendem a ludibriar ou convencer o leitor para seu ponto de vista.

Outra observação a respeito dessa primeira pessoa no discurso narrativo é:

[...] o narrador na primeira pessoa é, pois, simultaneamente enganador e autoiludido. Ele nunca se apercebe de sua perfídia, e o leitor tem que a inferir das suas admissões quase inconscientes. Nem se põe a questão de a história se não ter tornado inteiramente “minha”. (Booth, 1980, p. 358)

Há, a partir desse trecho, a percepção de que a narrativa em primeira pessoa é um comprometimento da subjetividade nesse texto. O leitor, dessa forma, necessita perceber os momentos em que esse ego se sobrepõe aos fatos, como já é percebido em muitos narradores em primeira pessoa. Esse artifício é também uma forma de o autor se comprometer menos, já que quem assume a responsabilidade do texto é a persona que narra e não ele. E é também pela voz em primeira pessoa que a subjetividade da máscara construída também demonstra certo ponto de vista do autor, já que ele arquiteta essa persona e, conseqüentemente a partir de sua visão, constrói o que esse narrador pensa, fala e faz. Então, a escolha

1 Essa discussão sobre “narrador-operador” começa com Camargo (2005) em sua dissertação de mestrado. Gomes (2024) defende tese de doutorado trazendo limites para esse narrador-operador e analisando as operações na obra de Silviano Santiago citada também neste capítulo.

analítica de vozes apresentadas em primeira pessoa é um dos fatores para identificar o narrador-operador.

Essa narrativa em primeira pessoa também irá demonstrar um ponto de vista específico da história. Nesse sentido, entendemos que esses narradores em questão também precisam configurar-se como intradieгéticos. Ao participar da [sua] história narrada, as nuances de subjetividade produzidas vão evidenciando o caráter de educação do texto, o qual observamos. E, além do ponto de vista e do enfoque sobre o enredo e a história, o fato de o narrador estar associado a uma história de temática homoerótica ou de dissidência sexual é crucial na constituição dessa classificação como narradores-operadores. Como estamos lidando com uma norma social que se baseia em um binarismo de gênero ou na heterossexualidade compulsória, o fetiche de se igualar ao ideal, ou ao “normal” pela sociedade, pode propor o mascaramento do desejo ou da realidade, visando a aceitação do outro.

Para exemplificar as operações realizadas pelos escritores na produção de seus narradores *gays*, selecionamos quatro romances brasileiros publicados na segunda década deste século: *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire, publicado em 2013; *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago, publicado em 2014; *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer, publicado em 2016; e *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto, publicado em 2018. São romances de escritores diferentes nos quais são criados narradores que tentam ocultar a responsabilidade sobre o que é narrado a partir de suas operações textuais, por vezes atenuando condutas não facilmente aceitas pela sociedade, outras tentando se eximir de questões sociais importantes como racismo e LGBTfobia.

Uma reflexão é importante a se fazer sobre as obras que utilizaremos e seus escritores. Todos os escritores, ainda que em sua maioria discretos sobre sua vida pessoal, identificam/identificaram-se como *gays*. Ao criarem narradores *gays*, expressam sua visão sobre o que pode ou não ser

aceito por um público leitor virtualmente definido. Logo, sua visão de autor acaba por estabelecer o que chamamos por narrador-operador. Michel Foucault, em “O que é um autor?”, de 1969, atribui funções ao narrador. De acordo com o autor, ainda que aparentes na obra, os autores não assumem na literatura um lugar que garanta a ligação direta entre quem enuncia (narrador/a ou eu-lírico) e quem escreve. Foucault (2013) trata disso como a posição de autor, associada aos diferentes campos discursivos. Não obstante, essa função da posição do autor na literatura acaba por se sobrepor às demais (relação de atribuição, relação de apropriação e nome do autor), já que o escritor de texto literário pode emprestar o seu ato de escrita para uma voz narrativa sobre a qual se atribui personalidade e responsabilidade a respeito do que é enunciado.

Nesse sentido, optamos por nos aproximar dessa discussão de Foucault justamente por compreender que, na literatura contemporânea da qual tratamos, dificilmente lidaremos com produções literárias que estejam desassociadas da noção de autoria. No momento presente, cada vez mais proliferam produções que lidam com as questões identitárias de quem até então só esteve na literatura escrito por outros ou fora dela. O filósofo francês ainda ressalta que o nome do autor não só permite explicar certos acontecimentos na obra literária, mas que constrói também alguma unidade de escrita, justificando signos que remetem à sua figura. Portanto, independentemente de sua construção narrativa, aproximar essa função de autor do locutor do texto ou do escritor seria inapropriado, pois a cisão é justamente o que constrói uma pluralidade de egos que compõem essa função.

Então, trataremos do que consideramos a proposta do narrador-operador. Para localizá-lo nessa estrutura é como se esse narrador funcionasse, de maneira diversa e não constante, entre o autor, no sentido de que este é quem cria, o que trataremos como operações, e as estruturas do romance em si. Esse narrador-operador é como uma linha tênue que antecede o

processo de criar o narrador e a própria narrativa, já que essa operação é que será responsável por definir inclusive as próprias ações do narrador ou como ele irá produzir o texto. Temos um narrador-operador que pode ser visto como essa voz autoral compondo estratégias em virtude do ato de criação ficcional, sendo nomeado dessa forma e não personalizado apenas na figura do autor, pois ele é quem tem o poder da construção narrativa, organizando as memórias e deixando o narrador-personagem pensar que tem controle sobre a criação.

Interessa-nos, portanto, perceber que esse narrador-operador do qual tratamos é precisamente a imagem do fantoche ilustrada por Jean Pouillon (1974), em *O tempo no romance*, como essa imagem do marionetista. Disso sugere esse ponto de vista que defendemos: o narrador-operador não só constitui esses narradores em primeira pessoa, mas se trata de um foco narrativo que leva em consideração a presença constante do autor nesse deslimite de escrita e de produção do texto ficcional. No caso dos narradores de literatura de temática homoerótica, percebemos ainda uma negociação constante com as instâncias de poder do contexto social no qual se insere o narrador e o autor.

Ainda que os textos literários sejam lidos em diferentes tempos históricos e tal leitura reflita na recepção dessa obra, não há como desconsiderar que os textos muitas vezes refletem o estilo de escrita do momento em que são produzidos, comumente intitulados ou organizados como movimentos ou escolas. Estamos lidando também com a ideia de que a obra literária, enquanto ficção, também possui uma seleção específica de signos que irão compô-la. Michel Foucault, em “Linguagem e Literatura”, conferência proferida em 1964 e publicada em 2000 no Brasil, relata sobre isso:

[...] esse sistema de signos não é isolado. Ele faz parte de uma rede de outros signos que circulam em uma dada sociedade, signos monetários, religiosos, sociais etc. A cada momento da história de uma cultura corresponde um determinado estado dos signos, um estado geral dos signos. Seria preciso

estabelecer quais elementos atuam como suporte de valores significantes e que regras obedecem esses elementos significantes em sua circulação. (Foucault, 2000, p. 163)

Pensar, desse modo, os textos de temática homoerótica produzidos no momento presente é refletir sobre quais concessões são feitas pelas personagens e pelos autores para que tais textos entrem em circulação. É de qualquer modo que esses textos lidam com questões de sexualidade até então tidas como desviantes? Uma pessoa centrada ou criada na heteronormatividade vai lidar de que forma com as sexualidades que não são exatamente aquelas nas quais elas se reconhecem? Esses narradores que demonstram estar muito preocupados sobre como vão ser vistos não representam essa negociação com seu contexto de produção e circulação?

Quando lemos textos como os que selecionamos, lidamos com edições, supressões ou mesmo apenas pontos de vista que podem ser compreendidos como um ideal de aceitação social latente. Esse ideal hoje em dia é algo vivido politicamente, principalmente por *gays*, ao alcançarem realizações políticas outrora negadas e que aqui adotamos como um conceito denominado como “vocação normalizadora”. O termo foi cunhado pela teórica da Educa o Guacira Lopes Louro, em um artigo intitulado “Teoria *queer* - uma política p s-identitária para a educa o”, de 2001, ao afirmar que existem estratégias normalizadoras que agem na seara da educa o:

Escola, currículos, educadoras e educadores não conseguem se situar fora dessa história. Mostram-se, quase sempre, perplexos, desafiados por questões para as quais pareciam ter, até pouco tempo atrás, respostas seguras e estáveis. Agora as certezas escapam, os modelos mostram-se inúteis, as fórmulas são inoperantes. Mas   impossível estancar as questões. Não há como ignorar as ‘novas’ práticas, os ‘novos’ sujeitos, suas contesta es ao estabelecido. A *voca o normalizadora* da Educa o vê-se ameaçada. O anseio pelo cânone e pelas metas confiáveis   abalado. A tradi o pragmática leva a perguntar: que fazer? A aparente urgência das questões não

permite que se antecipe qualquer resposta; antes é preciso conhecer as condições que possibilitaram a emergência desses sujeitos e dessas práticas. (Louro, 2001, p. 542, grifo nosso)

Ao mirar na Educação, realizamos analogias a respeito da literatura quando o anseio pelo cânone é provocado, mas perpetuam espectros sociais normativos, já que reproduzem visões binárias, modelos estáveis de vida, impossibilitando a emergência de visões sobre novos sujeitos ou outras pessoas dissidentes. Trabalhos de educação do texto demonstram o desejo de escritores que buscam disfarçar ações abjetas na perspectiva social. Assim, há uma visada para diferenciar o que é um texto literário, com um trabalho de palavra focado na norma social, de outros textos, por vezes sequer considerados literários e, conseqüentemente, passam a ser subcategorizados, na visão normativa, como é o caso da pornografia. Com efeito, se pornografia pode ser literatura, no entanto, um sexo fora do que é considerado normativo também não sofreria a mesma interferência?

Por esse motivo, compreendemos e ressaltamos novamente que esses narradores *gays* demonstram uma polidez em seus textos e, por serem escritores editados por grandes companhias, denota visivelmente essa normalização ao educar esse texto e demonstrar o quanto há esse narrador-operador como instância de intermédio. Estamos levando em conta uma preocupação dos escritores em produzir narradores que possam colaborar com um contexto ainda normativo na literatura, já que os escritores desses romances são vistos como expoentes em seus trabalhos e ocupam lugares considerados privilegiados ou honrados, como é o caso dessas obras literárias que foram muitas vezes avaliadas como de grande prestígio, já que algumas inclusive foram laureadas em premiações.

Marcelino Freire e Heleno de Gusmão

Heleno de Gusmão é narrador-personagem de *Nossos Ossos*, romance de Marcelino Freire publicado em 2013 pela editora Record. Heleno cria uma narrativa em formato de romance, misturando os reveses de sua

vida através de sua própria perspectiva. Ele narra a partir da morte de um jovem amante, Cícero, quando resolve levar o corpo do rapaz de São Paulo para ser enterrado em sua cidade natal, no interior do Nordeste. A jornada se desenrola entre memórias de uma vida marcada pela solidão, pelas dificuldades e pelo confronto com suas raízes. Sendo dramaturgo de profissão, habituado a compor cenas, o narrador, após a morte, não encontra outro propósito senão contar uma história, ou uma versão recriada dos eventos que marcaram sua existência: o amor que o feriu quando se muda para São Paulo, a presença constante da morte em sua vida e o traslado do corpo de Cícero para seu destino. Imerso em sua própria voz e nos ecos de uma memória incerta, Heleno torna-se um narrador instigante, envolvendo o leitor com lembranças vívidas e repletas de referências da dramaturgia e da ficção, elementos tão presentes em sua trajetória.

Duas operações são fundamentais para reconhecer a presença desse narrador-operador na obra de Marcelino Freire. A primeira delas são as operações realizadas no âmbito da montagem da trama e organização do texto para o leitor. A segunda diz respeito a como categoriza outras pessoas LGBT de modo estereotipado, a saber os michês e a travesti.

Sobre a montagem da narrativa, utilizaremos como exemplo o fato de o narrador-operador trabalhar na articulação e nos bastidores, deixar o narrador-personagem extrapolar no ato de se construir e narrar, revelando uma lógica sobre os critérios que ele próprio estabelece para sua criação literária. O narrador-personagem é póstumo, mas, por ser voz narrativa, está ao mesmo tempo vivo, criando uma ilusão de vida, já que ele só revela ao leitor estar morto ao final da história. Essa montagem é evidenciada a partir de uma lógica que ele mesmo estabeleceu sobre si e sobre os outros, pois escreve os personagens de sua vida de forma duplicada com o ideal hegemônico do homem aburguesado, enquanto o narrador-operador recorta as ações, capitula, intervém e auxilia na encenação para ironizar o discurso de Heleno.

Há, por parte de Heleno de Gusmão, uma espetacularização articulada ao ato de escrever e produzir ficção. Esse espetáculo que articula cenas e se coloca no palco para representar a vida é resultado dessa junção das instâncias narrativas que induz o narrador-personagem, por vezes, a expor reflexões sobre sua posição:

[...] mesmo quando escrevi o meu teatro, é da falta de vida que ele se alimenta, meus textos, dramáticos, só foram possíveis porque estão impregnados desta minha morte, um autor só é autor, digamos, quando é vítima de um crime, de um atentado, um desprezo, um exílio, um corte, um esquecimento. (Freire, 2013, p. 118)

Nesse trecho, logo após Heleno informar ao seu leitor que suicidou, há a revelação de que esse romance só foi possível a partir dessas mortes, da sua própria e de Cícero. Desse modo, constatamos o narrador-personagem que, articulado pelo narrador-operador, expõe-se narrando demais e criando nuances de sua posição de escritor, produzindo-se como fruto desses infortúnios registrados por sua escrita.

Observamos o narrador-operador mantendo um projeto de livro, montado e organizado com uma ordem pré-estabelecida que dá efeito de real, de simultaneidade do tempo narrado e dos acontecimentos, propondo proximidade com o leitor, enquanto Heleno de Gusmão se envaidece, se engrandece e tenta, dramaticamente como costumava construir suas personagens, se pintar como um “bom homem” que merece ser reconhecido por seus feitos. Esse efeito de criar-se enquanto produz uma voz adequada é uma negociação do narrador-operador com esse leitor que vai tendo acesso a essa montagem tal qual proposta no projeto literário do escritor.

Sobre a forma de narrar as outras personagens da obra, reforça a visão estereotipada desse narrador com as outras pessoas que estão, socialmente, em lugar menos privilegiado. Heleno de Gusmão não revela para o leitor sua idade, muito menos suas características físicas a não ser em um único momento em que afirma ter um “[...] ar professoral [...] cara de

intelectual, de branco europeu, [...]” (Freire, 2013, p. 25). Tomamos conhecimento de sua idade, provavelmente acima de cinquenta anos, devido às expressões que ele usa para narrar o tempo vivido como em “[...] uma existência dedicada aos palcos, a primeira peça que escrevi faz quase trinta anos [...]” (Freire, 2013, p. 16); ou “[...] devia ser pela minha idade, é isto, o tempo passa e o pessoal fica com medo de que a gente morra [...]” (Freire, 2013, p. 45); também em “[...] na companhia dele nem lembro que estou velho e doente [...]” (Freire, 2013, p. 74); e ainda em outro trecho maior que também confirma essa hipótese:

Sou um homem antigo e essas histórias que não sejam de amor manso, me vergam e me assustam, no entanto o exercício que fiz, de concentração, o pensamento calmo, apreendido em toda uma vida devotada ao teatro, me afasta do horror, a realidade, pelo menos publicamente, não me fere nem me abala. (Freire, 2013, p. 19)

Reconhecer a idade de Heleno ajuda a compreender questões subjetivas da constituição dessa persona que narra. Ao localizarmos o nascimento dele entre os anos 1960 e 1970, aproximadamente, estabelecemos a relação da infância de Heleno ser coincidente ao período de nascimento do movimento brasileiro em defesa dos direitos de *gays* e *lésbicas*. Ainda que a prostituição masculina e as travestis já existissem, a forma de tratar esses sujeitos à margem da sociedade é percebida na descrição de Heleno sobre esses corpos de forma econômica e objetificada. Há, então, na constituição desse narrador, um privilégio tanto em discurso – local de escrita – quanto em visibilidade, uma vez que ele mesmo se apresenta enquanto autor premiado, viajado, observado por uma crítica, possuidor de bens (apartamento e dinheiro para dispor como quisesse).

Sobre a construção de outras personagens por meio desse narrador, destacamos a travesti Estrela. O narrador faz questão de descrever Estrela como mercenária ao relacioná-la com a oferta de dinheiro como no seu primeiro contato com ela. Para além disso, ele vai insinuando para

o leitor que ela é perigosa, ainda que não haja da parte dela nenhuma investida ou ameaça. Isso é percebido em vários trechos como no que o narrador descreve o corpo dela:

[...] as unhas, descascadas, precisavam renascer, o rosto também, sem maquiagem, chamava atenção, era mais másculo, e a toalha, segurando os cabelos, dava a Estrela um peso que ela, à noite, disfarçava, nos seus saltos altos havia leveza, destreza, em se manter de pé, ali não, tão somente, incrivelmente, era um homem brincando de ser mulher [...] (Freire, 2013, p. 61)

A percepção do corpo da travesti demonstra as observações que o narrador-personagem vinha construindo não só sobre ela, mas também sobre a casa dela, complementando nessas descrições uma visão misógina e desrespeitosa. Em primeiro lugar, ele destaca aspectos degradantes do corpo de uma travesti: as unhas, como símbolo de feminilidade, ao invés de estarem compridas e pintadas, estavam descascadas e curtas; o rosto, sem maquiagem, era másculo; e a presença dela era pesada. Esse destaque reforça a visão sobre o corpo da travesti distante de um ideal feminino relacionado à expressão de gênero pretendida pela personagem. Ao descrever o corpo dela dessa forma, constatamos a ironia de Heleno, pois, anteriormente, ao narrar a chegada de Estrela na sala, ele afirma que ela estava “[...] tão cheirosa, saída de um anúncio de shampoo, com uma toalha enrolada na cabeça, a rainha da beleza, cheia de um paupérrimo glamour” (Freire, 2013, p. 61).

Por mais que Heleno tente construir Estrela como interesseira e perigosa nas cenas em que a cita, há uma noção de alteridade relevante nesse relacionamento na medida em que ele necessita desse contato, do diálogo e da aceitação dos termos do acordo para que ambos fiquem satisfeitos na negociação (ela tem a informação sobre o contato dos pais de Cícero e ele quer dar o destino ao corpo morto do rapaz). Essa travesti, por mais que venha, pelo discurso do narrador-personagem, sendo deslegiti-

mada, consegue estabelecer-se enquanto sujeito capaz de definir não só os rumos do romance, mas da sua própria vida enquanto possibilidade de construir seu corpo e produzir-se feminina.

Outra contradição aparente desse narrador é a questão de relacionar-se com garotos de programa e, enquanto ele trata os mais distantes como “michês”, Cícero, o garoto por quem ele cria um apreço após a morte, é tratado como “boy”, logo atenuando a forma de descrever esse rapaz especificamente.

Dessa forma de construir-se e narrar os outros, em *Nossos Ossos*, identificamos as operações feitas pelo narrador-operador para atenuar essa posição de privilégio de Heleno e seus preconceitos ou contradições. Essa atenuação da tensão que a outridade causa na constituição da identidade dessa voz narrativa. Heleno de Gusmão, portanto, para convencer seu leitor usa de uma construção social que privilegia os padrões do homem branco hegemônico, como ele mesmo se apresenta, trata a respeito da história desses outros como quer, pagando preços irrisórios para usá-los, arquitetando traços desses sujeitos como a sociedade demanda a partir de como devam ser reprimidos.

Silviano Santiago e o narrador sem nome

Mil rosas roubadas é um romance de Silviano Santiago vencedor do Prêmio Oceanos de 2015. Ele é construído por um narrador em primeira-pessoa que não apresenta seu nome, mas ousa contar várias histórias sobre seu amigo, ainda que digam mais sobre si mesmo. Ao tentar narrar a história de Zeca, seu amigo à beira da morte, a voz narrativa se implica em suas memórias e não consegue, de fato, realizar o propósito de biografar o amigo, ficando imerso em si mesmo nesse exercício de observação do outro. De forma imediata, o leitor não lida somente com a história de vida de Zeca, objetivo apresentado no início do texto; e, pelo desenrolar da narrativa com a impossibilidade de focar nessa vida, torna-se evidente o impacto da morte na vida do narrador e de suas memórias.

Em *Mil rosas roubadas*, a desordem das memórias do narrador-personagem deixa escapar indícios de perspectivas hierárquicas do narrador em relação ao outro que evidencia posições discursivas conflituosas, já que Zeca é artista e tem outro modo de viver em relação a esse narrador, historiador e professor universitário. É como se os ideais sociais estivessem evidentes dentre o que o narrador do romance, que é uma pessoa de prestígio, construiu, inclusive o próprio romance, e o que Zeca fez enquanto pessoa liberada. Entre vários momentos aparentemente elogiosos, encontramos trechos como:

[...] Não me lembro de tê-lo visto ganhar (ou seduzir) o interlocutor com a última do português. Evitava a vulgaridade de comportamento e de fala que nos define como povo tropical e afeito à chalaça. Seu repertório de piadas prêt-à-porter era zero se comparado ao da maioria dos nossos amigos comuns.

No patati, patatá da conversa fiada, ele pegava uma ou outra tolice alheia e, na condição de amante sádico, aprontava a própria língua com a ajuda dela e, num rompante, vibrava as chicotadas de crítica destruidora.

Ele escolhe uma palavra ou frase já proferida pelo interlocutor para martirizá-lo. A palavra ou a frase selecionada denota a falta de talento e sensibilidade de quem fala. O outro não consegue fazer humor e ser engraçado. Zeca deixa a língua solta deslizar pelas sílabas alheias e desajeitadas a fim de dar a chibatada definitiva, que desperta o riso do grupo. (Santiago, 2014a, p. 151)

Sabendo que a narrativa passa por duas condições, a saber, a frustração do narrador em não viver um romance com Zeca e os traços amargurados de sua subjetividade arrependida desse impedimento que ele mesmo criou, o que se destaca é justamente a necessidade do narrador em construir esse outro como promíscuo, maldoso, instável, egoísta, efeminado, dentre outros adjetivos negativos.

É evidente que o narrador-personagem demonstre essa visão normalizadora esperada pela sociedade. Entretanto, o narrador-operador é, principalmente, o que desenha e edita o que poderá ser falado ou não por essa personagem. Então, esse foco narrativo demonstra que há não só uma presença autoral na produção do narrador-personagem e da narrativa, mas uma orientação normalizadora vivida a partir do contexto de existência da obra enquanto ficção e produção cultural. É, portanto, a partir dessas operações que o narrador vai se tornando não tão astuto para que o escritor cumpra seu propósito de o ser.

No primeiro capítulo de *Mil rosas roubadas*, o narrador explica as motivações de fazer a biografia de Zeca e expõe o seu trauma em ter que fazer algo que esperava sobre ele mesmo. No segundo capítulo, nomeado “Primeiro encontro”, supostamente o leitor vai conhecer o primeiro encontro do narrador com a pessoa que se tornaria seu amigo. Entretanto, vai ficar evidente o distanciamento que esse narrador toma do biografado, seu amigo, e passa a assumir mais a história sobre si mesmo, logo se colocando como mais importante. Não só a biografia ou o jogo com o texto vai se esvaindo, mas também a própria ideia do referente, Zeca, vai ficando mais difícil de ser detectado, já que o narrador se expõe demais. O exercício reflexivo sobre a criação pode ser visto no exemplo a seguir:

Em virtude do compromisso assumido no Hospital São Vicente, venho batucando palavras e frases que descrevem suas ações e seus pensamentos, quando ele é que deveria, por pacto de sangue e de vida, estar batendo as teclas deste computador. Pouco atento que sou às idiossincrasias do Zeca, que nos diferenciam, nunca poderia ter me ocorrido que computador é máquina eletrônica que ele odiava, como também odiava as conquistas da internet e as diabruras sem fim das redes sociais. (Santiago, 2014, p. 55)

Percebemos, nesse trecho, justamente como o narrador reflete sobre sua própria escrita. Esse fator é fundamental na construção da narrativa, já que ele mesmo posteriormente assume ser uma ficção. Em alguns

trechos, ainda, o narrador se coloca em lugar de igualdade e semelhança com esse amigo. Na medida em que a história vai passando, ele se distancia e cria uma diferença, estabelecendo para si mesmo adjetivos e escolhas melhores, enquanto julga as escolhas do seu amigo.

Além de se colocar em igualdade com Zeca no começo da narrativa, outras adjetivações reforçam essa proposição quando, em alguns trechos, ele os descreve como “vagabundos naturais”, “descomprometidos” e “instáveis” (Santiago, 2014, p. 49). Essa descrição cria uma visão estereotipada da adolescência, algo importante para atrair a atenção do leitor como justificativa das atitudes dos garotos da época, além de propor a percepção desse narrador sobre o que ainda será descrito, já que Zeca será praticamente achincalhado em uma visão normativa e estereotipada, justificando seus pontos de vista sobre o amigo como se ele ainda mantivesse exatamente esse comportamento adolescente.

Por esse motivo, o leitor vai sendo guiado para a diferenciação entre eles: o narrador como o ideal – professor, biógrafo, saudoso e generoso ao escrever a biografia do amigo – e o amigo – o dessemelhante, artista, inconstante e impetuoso – principalmente pelo fato de ambos já se encontrarem idosos. Em nenhum momento há sequer alguma descrição mais explícita de alguma cena sexual. Desse modo, o narrador constantemente negocia com seu lugar de enunciação, inclusive se sentindo culpado por sua sexualidade e, assim, evitando alguns temas ou situações que pudessem tornar a sua escrita menos aceitável para alguém mais moralista (tanto quanto o narrador).

Como pode ser percebido, esse narrador extrapola o controle sobre o texto – sobretudo em relação ao gênero textual – e expõe ao leitor suas características obsessivamente voltadas a construir-se como melhor, já que ele entende que biografar-se é melhor que biografar seu amigo, apesar de ser esse o projeto inicial de sua escrita.

Victor Heringer e Camilo

O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer, é um romance publicado em 2016 pela Companhia das Letras. O romance é narrado por Camilo, um homem que revisita sua infância e juventude no subúrbio carioca. Ele recorda especialmente sua amizade profunda e intensa com Cosme, marcada por descobertas emocionais e uma conexão que ultrapassa os limites da amizade convencional. Camilo, ao narrar sua história, é introspectivo e melancólico, refletindo sobre a solidão e as relações que construiu ao longo da vida. Sua narrativa é permeada por um olhar sensível e fragmentado, ressaltando a condição de seres avulsos – aqueles que, como ele e Cosme, não se encaixam nos padrões esperados pela sociedade.

Cosme chega à casa de Camilo como irmão adotivo. Nessa relação, há diferenças sociais e raciais que acirram as oposições e evidenciam o fim trágico de um adolescente negro na década de 70 no Rio de Janeiro. Camilo é PCD, sua homossexualidade não é revelada com o intuito de não sofrer preconceitos, o mesmo não ocorre com Cosme que, além de ter sua sexualidade explicitada, é assassinado. O narrador conta da seguinte forma:

Eu gostaria de dizer que vivi dois anos em duas semanas com Cosmim, mas não. Duas décadas. Essas coisas não acontecem. Vivemos catorze dias. Amei cada centímetro dele, mas nem todos os minutos. Ao todo, foram 20 160 minutos, muitos deles perdidos com escola e banhos, almoços. Quando estávamos juntos, outros mais foram perdidos em silêncio, com os porquês do silêncio. Foi por causa disso ou daquilo, foi porque eu tive que fazer a lição, foi porque não gosta mais de mim? A gente disse que se amava, mas isso não era a coisa que é hoje. [...]

Ouvi uns passos pesados lá fora, pés de botina. [...] Os passos vieram para perto, pararam. [...] Depois pareceu que iam embora, mas voltaram mais rápido, o barulho da maçaneta acordou o Cosme e lá estava o assassino dentro do quarto [...] Cosme se apoiou num braço e perguntou, todo hominho, o que é que ele queria ali.

Foi naquele momento que começou a morte do meu amigo.

O assassino resmungou que nada, bateu o pé de cavalo para bufar o ódio e foi embora. Cosmim só o veria de novo na hora de morrer. Eu nunca mais. (Heringer, 2016, p. 108-110)

Na relação de Cosme e Camilo, Camilo é privilegiado, mas ele não consegue fazer uma reflexão de que sua classe social e branquitude permitem que ele tenha um destino muito diferente de Cosme. Se fosse apenas uma questão de homofobia, talvez o destino de Camilo poderia ser parecido, mas o assassino escolhe o menino negro – pobre e vulnerável – para assassinar e expor o seu ódio ao *gay*. Para além disso, Camilo ainda estabelece uma relação com outro menino jovem com quem vive um espelhamento de Cosme, logo, presume-se, um garoto negro. Ele tem sempre um olhar de pena e nostalgia, o que confirma que há uma atenuação das relações raciais e econômicas nessa obra.

Dessa forma, ainda que a temática homossexual seja atenuada, há uma educação do texto em não descrever muitas cenas sexuais ou fazer com que o leitor se compadeça da sua melancolia e tristeza na velhice. Os demais contrastes sociais ficam a cargo do leitor reconhecer.

Alexandre Vidal Porto e Constantino

O romance *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto, foi publicado em 2018 pela Companhia das Letras. Esse romance narra as memórias de Constantino e seu modo de viver “dentro do armário”, por ser um homem casado com mulher e tendo construído uma família na forma mais tradicional do termo. Constantino morre inesperadamente em uma de suas viagens para o Japão a trabalho. Nessas viagens, ele se sentia livre para se divertir em saunas *gays*, não expondo para a família a fragilidade de seu conflito mais íntimo. Entretanto, ao morrer justamente em uma sauna, essa exposição passa a fazer parte da narrativa.

As memórias do narrador demonstram o quanto o privilégio social alcançado e o prestígio o impedem de se reconhecer *gay* publicamente. O narrador está a todo momento enganando sua família (consequentemen-

te a si mesmo), mas tenta educar o texto para o leitor. Ele não descreve detalhes para contar que frequenta sauna e usa aplicativos para marcar encontros com outros homens. Quando descreve, imprime o fato de maneira atenuada.

O narrador passa por um grande trauma antes de sua morte, a morte do próprio filho. Somado a isso, os muitos anos de casamento fazem com que as relações sexuais com a mulher diminuam. A maneira com que esse narrador apresenta essas informações funciona de modo a justificar o seu desejo por homens. Há um capítulo no qual ele afirma que a responsabilidade de ele sentir desejo por homens é de uma curiosidade que era alimentada pela internet. Vejamos:

Há coisas que vão necessariamente acontecer na sua vida, quer você queira, quer não, não adianta fugir. É mais ou menos assim. Eu sabia disso, só não queria acreditar.

Essas coisas viviam em mim, só que latentes. Nunca dei espaço para que acontecessem. Não deixei oxigênio para que se desenvolvessem. Achei que morreriam, porque as havia sufocado.

Não foi o que ocorreu. Podem ter levado quase cinco décadas para se recuperarem do maltrato e da negligência, mas vingaram. Não deixaram margem a dúvida quando vieram. Eu sabia do que se tratava. Nem me darei ao trabalho de me penitenciar. Não existem culpados. É da natureza das coisas. [...] pesquisei no google “Edward Meechum nu”, entre aspas. Nenhuma página de interesse emergiu da pesquisa. Mudei a busca para “actors naked”.

Aí sim, surgiu material para saciar a minha curiosidade. (Porto, 2018, p. 71)

Assim como nesse trecho, todas as descobertas narradas pela voz de Constantino são sempre colocadas em uma perspectiva do acaso, do acontecimento e do infortúnio. Quase nunca esse narrador se responsabiliza por seus desejos e os vive de forma plena. Sempre há a intenção de que o leitor o entenda, pois ele já estava envelhecendo e, portanto,

uma mudança drástica como a separação da esposa não seria o ideal. Ele inclusive estabelece um relacionamento extraconjugal com Emílio em outra cidade. Para esse narrador, essa alternativa foi confortável para ele e não se importou tanto com os outros.

No final da narrativa, a mulher de Constantino, Débora, narra que não sabia que o marido pudesse ser *gay* (no caso, bissexual), de uma forma muito compreensiva. Isso evidencia que o dilema vivido pela personagem construída por Alexandre Vidal Porto é mais um dilema social, atenuado pela voz narrativa, que propriamente dito com a família criada para essa personagem.

Considerações finais

Selecionamos quatro romances diferentes de escritores distintos e em todos pudemos perceber, ainda que brevemente, o modo como esses narradores *gays* são criados e operacionalizados, pelo narrador-operador, visando um texto educado e plausível de ser lido para um leitor modelo. O propósito central de nossa investigação consiste em examinar essa abordagem narrativa constante na literatura contemporânea de temática homoerótica e partimos da conjectura de que, no contexto de uma obra dissidente da norma, o escritor lida com o texto como uma reflexão de diversas facetas de si mesmo, muitas vezes sendo difícil separá-las de forma definitiva. Nesse caso, a recepção dessa persona é guiada pela aceitação do outro. Logo “O que vão pensar de mim?” parece ser uma questão importante para esses narradores *gays*.

Mencionamos o fato de a educação ter uma “vocação normalizadora”, mas os textos, inclusive os de temática homoerótica, editados por grandes editoras assumem muitas vezes esse caráter polido. Ao contrário da educação normalizadora, o efeito buscado na reflexão deste capítulo é entender que podemos ter acesso a outras formas poéticas de produção de corpos desviados. Não podemos restringir, seja nosso pensamento crítico-literário ou nossas intertextualidades, apenas àquilo que visamos

como ideal normatizado. Assim, podemos imaginar uma contribuição da circulação de outros textos (menos normalizados) para a construção de uma sociedade mais inclusiva, na qual cada voz é valorizada e cada história é digna de ser contada por meio da literatura. Portanto, ao invés de perpetuar a ideia de que a escrita é um privilégio reservado a alguns, podemos celebrar a diversidade de vozes que podem surgir no universo da escrita literária.

Referências

BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Rio de Janeiro: Editora Arcária, 1980.

CAMARGO, F. F. *A escrita dissimulada - um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de Assis*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2005.

GOMES, G. A S. *O trote da escrita: o narrador-operador em Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago. 2024. 140 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.196>.

HERINGER, V. *O amor dos homens avulsos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.

FOUCAULT, M. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FOUCAULT, M. O que é um Autor? In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Manoel Barros da Motta, 2013. (Ditos e Escritos). v. 3, p. 268–302.

FREIRE, M. *Nossos Ossos*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

LOURO, G. L. Teoria *queer* - uma política pós-identitária para a educação. *Revista de Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 541–553, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200012>

PORTO, A. V. *Cloro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

SANTIAGO, S. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Além do arco-íris de Senectus: a relação idade e desejo em personagens lesbianas de contos brasileiros¹

· Hélder Araújo Holanda

· Antonio de Pádua Dias da Silva

Entabular uma discussão em torno de personagens lésbicas velhas e suas práticas eróticas ou de desejos, seja enquanto representação social que parte de figurações e imaginários culturais cimentados entre as pessoas, seja enquanto possibilidades, *continuum* (Wittig, 1992) ou devires (Deleuze & Guattari, 2012), não parece ser uma tarefa fácil, visto que os discursos em torno das subjetividades, apesar de não tão recentes em nossa história, carecem de muitas ideias para poder dar as mulheres uma visão exata do que são, de como se sentem, de como se pensam e de como se colocam como sujeitos sociais, sujeitos do discurso, sujeitos de si empoderados pelo corpo, pelo desejo, pelo exercício da sexualidade, na visão de Touraine (2011).

Desse modo, sobretudo em se tratando do texto literário, ainda há uma carência de aprofundamentos teóricos, críticos e analíticos que problematizem questões relacionadas a esse universo discursivo. Isso se dá porque, também ainda de maneira tímida, são poucas as pessoas

1 Texto adaptado e expandido de um tópico da tese de doutoramento intitulada “Representações de velhices LGBT’s e a produção de devires minoritários em contos da literatura contemporânea nacional”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (UEPB), orientada pelo Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva.

que buscam pesquisar nessa seara, talvez até reforçando um estereótipo ventilado no mundo acadêmico sobre os estudos *gays* e lésbicos: há uma fortuna crítica ampla, quando se trata de visões sobre personagens e sujeitos masculinos *gays*, fato contrário ou diminuto, quando se trata de discursividade sobre personagens e sujeitos femininos lesbianos. Este texto procura dar uma visibilidade ao tema nesse campo do conhecimento.

Mas a carência não é somente sobre personagens lésbicas: a investigação incide também, em conjunto, sobre a possibilidade de manifestação de cenas, contextos ou experiências eróticas lesbianas entre personagens velhas. A promoção dessa discussão se dá em meio a um tanto de políticas públicas, discussões, pesquisas e práticas de apoio às pessoas maduras como forma de construir qualidade de vida ativa no momento em que, tradicionalmente, firmou-se como um tempo de inatividade física e libidinal da pessoa idosa. Investigar como a literatura aborda esses dois vetores convergentes em personagens lesbianas é de grande importância para os estudos culturais e literários, porque pode traduzir sentires do coletivo social sobre as subjetividades lesbianas, principalmente quando, independentemente de ser lésbica ou não, a velhice e o desejo erótico na velhice são negados publicamente, ou não são campos de dizeres que se expandem por causa de preconceitos, inclusive, das próprias pessoas velhas.

Assim, neste texto, abordamos como a lesbianidade tem sido tratada em contos brasileiros, escritos por mulheres, a partir do conto “Domingas e a cunhada” (2006), de Cidinha da Silva. O argumento usado para problematizar o *modus operandi* da construção desse conto sobre a temática explorada se expande para outros contos de autoria feminina: “Encanto” (1998), de Fátima Mesquita; “Marília acorda” (2015), de Natália Borges Polleso, e “Isaltina Campo Belo” (2016), de Conceição Evaristo. O estudo visa abordar esse recorte da contística literária contemporânea, com base na perspectiva dos estudos culturais e de gênero, a partir de um olhar ainda

pouco explorado, a saber, as velhices lesbianas eróticas. Propomos uma discussão sobre as representações de lésbicas idosas ou em processo de envelhecimento com o intuito de elaborar uma discussão profícua sobre o recorte dado (os contos têm suas datas de publicação ente 1998 e 2016), com a intenção de demonstrar a expressividade de textos com esta temática específica. O foco é propiciar uma reflexão crítica mais inteligível sobre os modos como essas subjetividades e corpos lésbicos envelhecidos ou envelhecendo são apropriados no espaço literário brasileiro, dando mostras de como a sociedade ainda reage não apenas às subjetividades lesbianas, mas em como essas subjetividades são vistas sob a perspectiva de personagens velhas e suas relações de desejo com o corpo.

Historicamente, sabemos que são poucas as personagens lesbianas presentes em contos da literatura brasileira. Se tivermos em mente que essas personagens assumem lugares de evidência no decorrer do século XX, é porque antes foram relegadas, majoritariamente, a um plano de pouca visibilidade, sendo associadas, com frequência, a uma imagem doentia, perversa, fetichista e de desvio moral nas páginas literárias, refletindo, assim, toda uma dimensão de marginalidade social, como exigiam os códigos morais, religiosos e legais firmados no século XIX e encampados por autoras e autores que sofriam, cada um a seu modo, dos medos do estigma de produzir narrativas que contassem de maneira livre e sem censura as práticas de afeto e erotismo de personagens lésbicas velhas.

Entendemos que “se a expressão da experiência erótica feminina em contos contemporâneos nacionais chegou a ser problemática, a representação da lesbianidade o foi ainda mais, por romper relações dominantes de gênero” (Pinto-Balley,1999, p. 407). Depreende-se, desse discurso, que se a lesbianidade representada, literariamente, ao longo das décadas do século XX, suscitou percepções e associações negativas em relação à esta temática, acreditamos que as representações literárias da velhice lesbiana, somadas ao campo ou prática do erotismo, na contemporaneidade,

ampliam as discussões de gênero para outros vieses, além de contribuírem para a desmistificação de certas ideias ainda cristalizadas no âmbito social como a homogeneidade das identidades de gênero, dos modelos de orientações sexuais e das velhices.

Não bastasse isso, constatamos que muitas dessas representações sobre a lesbianidade foram elaboradas, em sua maioria, por escritores que reforçavam preconceitos científicos ou religiosos e perpetuavam visões estereotipadas ou equivocadas sobre as relações lesbianas, ao longo da maior parte do século XX, privando as mulheres lésbicas de ocuparem um lugar de fala mais peremptório, bem como restringindo o direito de produzirem e publicarem, sistematicamente, suas próprias narrativas. A partir dos anos de 1980 é possível vislumbrar um número crescente e significativo de narrativas de temática lesbiana no cenário literário brasileiro. No entanto, destacamos que, conforme Melo (2021), atualmente, elas ainda estão presentes em uma margem da margem e que, por isso, necessitam de mais visibilidade nos estudos acadêmicos.

Sabemos que as representações lésbicas na literatura brasileira contemporânea existem e são múltiplas, daí a relevância de trazermos para os estudos literários outras possibilidades de personagens inseridas nesse contexto, a fim de ampliarmos a representatividade desses tipos de sujeitos que experimentam seus desejos à revelia de códigos sociais dominantes (como a heterossexualidade compulsória, por exemplo) e que foram esquecidos ou invisibilizados por visões canônicas na literatura nacional durante um longo período. Nas últimas décadas parece haver a ocorrência de um paradoxo quanto aos discursos mais disseminados na sociedade sobre a alta maturidade. Observamos, por um lado, uma recorrente associação do envelhecimento avançado a um final degradante e dramático da existência, como consequência de uma possível “crise de identidade do idoso que o leva, na maioria das vezes, à retração, à síndrome de pós-aposentadoria caracterizada pelo desinteresse pela vida, pela solidão, pelo isolamento social” (Sá, 1991, p.19).

Por outro lado, também percebemos o surgimento de outra proposta de valorização dos sujeitos desta faixa etária, que busca redefinir a experiência da velhice, de maneira mais positiva, embora pautada por interesses econômicos e valores comerciais como a beleza, o prazer e a perfeição, conduzindo o idoso, segundo Marin (2001), a buscar o ideal do sujeito contemporâneo, sexualmente potente, magro, imune à tristeza e sem rugas. Tais perspectivas de representação da velhice, no entanto, revelam realidades bem distintas, pois são configurações de desigualdades existentes nas formas de gestão da velhice, bem como apontam para uma qualidade de vida que poucos podem manter e, ainda assim, uma qualidade de vida gestada e comercializada para praticamente aquilo que se apõe ao corpo, como as vestimentas, os produtos rejuvenescedores, os procedimentos estéticos para remoção de manchas naturais, de excessos de gordura, de pele, de pelos e demais marcas físicas denunciadoras da idade. Isso porque o coração não recebe plástica; os rins não são rejuvenescidos; o colágeno dificilmente é repostado em idade avançada, assim como a testosterona e a progesterona.

Podemos afirmar que, a partir disso, visões sobre a velhice foram criadas, secularmente, mantendo-se um imaginário predominantemente negativo, o qual ainda repercute socialmente, tornando constrangedor para muitos indivíduos a aceitação e a vivência da mesma, numa sociedade onde a juventude e a mudança são princípios da funcionalidade vital. Visto que a literatura e os estudos culturais possibilitam diversos e amplos debates sobre as realidades humanas, é imprescindível repensarmos, criticamente, essas questões representadas pelas velhices, através dos vários mecanismos e dispositivos sociais existentes na agenda social contemporânea. Feito isso, estaremos abrindo portas para que os sujeitos dessa faixa etária (vale lembrar que a velhice não é um conceito restrito unicamente ao fator cronológico) explorem suas experiências de vida, relatem os modos de viver a velhice, sobretudo, aqui, a lesbiana e erótica.

Nesse sentido, como poderíamos definir a velhice e o ser velho? Qual seria o tempo exato de entrada na velhice? Utilizaríamos que parâmetros para esta complexa tarefa: os referenciais biológicos centrados na aparência física (cabelos brancos, rugas de expressão) ou marcadores fisiológicos internos marcados por doenças como hipertensão, osteoporose e cardiopatias, dentre outras? Ou deveríamos focar nos aspectos neurológicos, observando sinais como a perda de memória, os tipos de demência e até mesmo a depressão? Ou quem sabe ainda em perspectivas sociais como a aposentadoria? Veja-se como se torna difícil definir a velhice unicamente por um campo ou atalho. Diversos fatores são postos em cena para se chegar a um entendimento. Mas sabemos que, culturalmente falando, em contexto de Brasil, a velhice masculina difere da feminina, porque há vantagens ou atenuantes culturais para o corpo masculino. Isso vai refletir na velhice feminina lésbica, principalmente em relação à experiência erótica nessa fase da vida, tensionada por uma frágil vergonha e medo, fato que não ocorre com os homens velhos e *gays* que vivem o corpo envelhecido com mais liberdade e despudor.

Ao analisarmos as narrativas de escritoras majoritariamente não-canônicas ou cujas existências literárias ainda trafegam pelas margens, ao porem em evidência personagens lésbicas que vivem a velhice e, de alguma forma, tangenciam, discursiva e praticamente, o desejo erótico, estamos trazendo para os estudos literários e para a academia como um todo, outras formas de representação da pluralidade de experiências referentes às lesbianidades. Isso porque até então tem-se falado em personagens lésbicas na literatura enquanto existindo dentro da lógica da saída do armário, da construção do sujeito de si (Touraine, 2011). Todavia, aspectos relevantes nessas duas últimas décadas, como a velhice e o erotismo nesse estágio de vida tem sido uma provocação às pessoas produtoras de escritas criativas.

O problema maior das discussões em torno das personagens lésbicas na literatura é, a nosso ver, que há uma prontidão das escritoras em atender as agendas políticas feministas, lgbt, *queers*, de maneira interseccional ou não; mas não sentimos, quando da leitura dos textos literários, uma relação direta que possa identificar ou tornar coerente aquilo que é posto enquanto movimento de militância lesbiana e o que é representado ou configurado nos contos eleitos e em outros que não cabem nessa discussão, no momento. É como se houvesse ainda uma timidez, uma não certeza ou segurança quanto aos modos de abordar personagens lésbicas velhas e vivendo o erotismo. Talvez isso diga muito, ainda também, dos movimentos que vivemos no cotidiano social. Há muita dificuldade, sobretudo para as mulheres, independentemente de suas orientações sexuais, de suas identificações de gênero, em se admitirem como pessoas lésbicas velhas e vivenciando um amor erótico na velhice. A experiência do erotismo lésbico em mulheres velhas constituiu um terreno que precisa ainda ser desbravado, construído com segurança e exposto de modo a satisfazer as pessoas envolvidas.

Para o objetivo proposto, elegemos como vetor central de discussão o conto “Domingas e a cunhada” (2006), de Cidinha da Silva. A partir dele, elaboraremos nossa visão de personagem lésbica velha com possibilidade de vivência do erotismo. A hipótese que acompanha a leitura prévia do tema resvala para o fato de, prioritariamente, não haver uma discussão estética nesses termos, porque as escritoras como Cidinha da Silva optam por negar a experiência erótica do corpo envelhecido entre personagens lésbicas. O que seria mais lógico era que, nos últimos trinta anos, por questões políticas e militantes mesmo, as mulheres tivessem mais oportunidade de narrarem sobre esse aspecto. Para além do conto citado, outros contos, três ao todo, também serão referenciados ou mencionados como ilustração e exemplo dos argumentos ou falas levantadas, são eles: “Encanto” (1998), de Fátima Mesquita; “Marília acorda” (2015), de Natália Borges Polezzo; e “Isaltina Campo Belo” (2016), de Conceição Evaristo.

O conto de Cidinha da Silva, “Domingas e a cunhada”, extraído do livro *Cada tridente em seu lugar e outras crônicas* (2006), orbita em torno da relação lesbiana construída entre Domingas e Arminda, depois que o irmão daquela abandonou a casa e a esposa Arminda para ir se juntar ao bando de Corisco, tornando-se, nessa trajetória escolhida, o cangaceiro Cabelinho de Fogo. Arminda, ao sair pelo mundo, em seus dezesseis anos, em busca do marido, não o encontrou, mas acabou por se deparar com a sua cunhada Domingas, aos dezenove anos, momento em que se estabeleceu uma relação de afeto lesbiano entre ambas até à velhice. Esse é o resumo da estória narrada, em um texto de curta extensão (sem ser considerado miniconto). O enredo, enquanto montagem e realização da estória contada, pouco oferece ao leitor que busca compreender, por exemplo, como foi abordado o tema do erotismo lesbiano entre personagens velhas.

Primeiramente, necessário se faz dizer que estamos tratando o escrito da autora como conto e não como crônica, como indica o título do livro de onde foi extraído o mesmo. As relações de semelhanças entre os dois gêneros são pacíficas, mesmo para quem já as estudou como um gênero literário, como Antonio Candido (2003), David Arrigucci Júnior (1987) e José Castello (2007). A tradição encerra a crônica enquanto gênero literário que usava do fator tempo como seu suporte primordial, abordando temas diários e/ou cotidianos representativos da época. Tem sua origem no jornal com a intenção de fornecer informações (Nina, 2007), mas, diferente do conto, a crônica usa de uma estrutura narrativa para discutir qualquer aspecto do momento lembrado: época de natal, descobrimento de algo, nascimento ou inauguração de alguma coisa, data de aniversário, passagem pela morte etc. O conto inventa um tempo, uma estória, personagens para fazer o leitor refletir, aprofundar questões. O conto não emite opinião direta como a crônica: nele, há a verdade da lógica da estória que vai ser confrontada com a verdade do leitor. Na crônica, o

que há é a opinião do cronista para sensibilizar o leitor. Por isso, tomamos “Domingas e a cunhada” como um conto, não como uma crônica.

O texto elucida uma relação lesbiana iniciada na juventude adolescente de ambas as personagens (dezesesseis e dezenove anos), e toda a lógica do texto é bastante clara quanto ao fato de que “elas dormem juntas e isso é público, mas ai de quem as declarar amantes” (Silva, p. 45). O trecho revela um relacionamento de afeto existente entre duas mulheres, fato bastante positivo do ponto de vista das representações e configurações lesbianas na literatura. O que deixa de ficar claro, e talvez seja a intenção autoral do escrito sobre isso, é a relação erótica, de desejo, do corpo a corpo, da lesbianidade enquanto prática também de afeto e de sexo, para além do *continuum* identitário ou performático (Wittig, 1992), da amizade, da sororidade, do estilo de vida por companheirismo. A voz que narra simplifica toda a relação do casal masculino na fórmula “elas dormem juntas”, como quem, em posição defensiva, declara não querer discutir nada relacionado ao fato que está posto da forma como se encontra.

Esse tipo de fala deixa vaziar em seu discurso alguns pontos que podem ser lidos de diferentes modos, por exemplo: em se tratando de políticas do armário, Sedgwick (2007) põe em crise a questão do sair ou ficar no armário, problematizando o fato das pessoas não se declararem no corpo social heterossexuais. Não se declaram nem saem do armário, porque não estão nem fora nem dentro: elas constituem sujeitos da regra, são a norma. Logo, não haveria uma necessidade, por um lado, de se declararem fora da curva heterossexual. Por outro lado, como as sexualidades dissidentes entabulam constantes resistências e enfrentamentos à sexualidade dominante, ao gênero binário, politicamente falando seria importante visibilizar e publicizar a lesbianidade para que o corpo masculino se torne visível, respeitado e participante de políticas públicas.

No caso específico de uma escritora negar esse fato, ainda politicamente falando, pode até ser compreensível, mas destoa de demais publi-

cações contemporâneas. Vale lembrar que, apesar de nos centramos em apenas um conto, lemos essa mesma perspectiva em outras narrativas da mesma autora e em textos de outras escritoras. Isso pode ser indicativo de uma espécie de timidez, de medo, quem sabe até de vergonha em falar de modo mais aberto sobre práticas corporais de personagens lésbicas velhas. Pode também aventar a possibilidade de a autora fazer parte do grupo de pessoas, escritoras e críticas literárias que defendem uma escrita criativa limpa, sem palavrões, sem um inventário linguístico que aponte para relações sexuais, para a exposição do campo do desejo e da descrição do corpo. Porque há pessoas estudiosas da literatura que defendem esse ponto de vista. Bem como as próprias normas de determinadas editoras podem bloquear quaisquer aspectos linguísticos tendentes à visualização do corpo, do afeto e do erótico através das palavras. De uma forma ou de outra, resta-nos o produto, não o processo. O produto é o conto com uma ausência do jogo erótico entre as adolescentes que se conheceram e que vivem até à velhice. Em um e outro tempos (juventude e velhice) o erotismo é descartado, a vivência lésbica velha é opaca. Vivem como lésbicas aparentemente assexuadas, porque até mesmo o fato de “dormirem juntas” pode aludir tão somente a uma amizade que prescindem do erótico, do desejo sexual.

O jogo do silêncio e dos véus lançados sobre a relação entre ambas as personagens foi a norma seguida durante toda a vida do casal:

Tranquila, calada, não é de conversação com a vizinhança [a cunhada]...Vida social as duas não tinham. Só a ex-freira holandesa visitava-as com frequência. A freira morava com uma amiga e mudava de amiga de vez em quando. O povo maldava as amigas delas. (Silva, 2006, p. 45)

Torna-se importante o leitor sentir como existe uma coerência interna nessa narrativa quanto ao silenciamento e à invisibilidade da relação lésbica do casal em comento. Se a relação erótica entre ambas, que é do afeto existente e construído pelas duas, foi abreviada temporalmente no

“dormem juntas”, também não queriam ninguém especulando a relação delas (“e ai de quem as declarar amantes), não buscavam momentos de socialização (“vida social as duas não tinham”), de conhecer pessoas para construir novas amizades (“só a ex-freira holandesa as visitava). O teor desse modo de se esconder do social, de modo rápido e breve, se explica pelo fato de que “o povo maldava as amizades delas”. Maldava porque se tratava de mulheres que gostavam das iguais, incluindo aí o fato de a freira trocar de parceira constantemente (“a freira mudava de amiga de vez em quando”). A fuga do social funciona na trama como uma tática de proteção para sobreviverem imunes às intempéries que afligem as pessoas que se declaram publicamente não heterossexuais.

Primeiramente foi o “ai de quem as declarar amantes” e agora temos o fato delas não terem vida social, não terem amigas, não frequentarem espaços públicos, não falarem com a vizinhança, de não serem abordadas pela comunidade, de não buscarem ajuda nas pessoas próximas. Estão como ilhas: isoladas. Não conseguem se ajustar ao contexto social, isso é fato. Há, na narrativa, uma espécie de medo delas de enfrentarem a vida fora dos muros da casa. Isso é até mesmo entendido porque o tempo em que a narrativa é ambientada não permitia a política ou o jogo do estar fora ou dentro do armário. Basta termos em mente que Arminda, quando saiu em busca do marido, foi no ano de 1942. Esse fato cronológico, talvez, coloque em órbita o sentido atenuante de a escritora optar por uma narração em que todo vestígio sobre a lesbianidade do casal fosse apagado ao máximo, embora saibamos que não há como esconder uma relação lesbiana de um contexto social, quando o casal habita uma casa em meio a uma comunidade que “maldava as amizades delas”.

Assim, é previsível (talvez não tão entendido) que, vendo por esse prisma, atenuar-se o fato da invisibilidade lesbiana, seja na juventude, seja na velhice. Fica à pessoa que investiga a questão de perscrutar se, de fato, trata-se de uma técnica narrativa que utiliza do dispositivo temporal

em que a estória foi ambientada para não falar das relações lesbianas de modo explícito, direto, político, querendo que houvesse uma coerência interna de representação, o mais verossímil possível; ou, mesmo respeitando a temporalidade de ambientação da estória, seria possível à voz que narra traçar paralelos de diálogos entre o que se gostaria de saber sobre as lesbianidades na época da estória narrada (de 1942 até a década de 1990, já que decorrem, daí, mais cinquenta anos depois do momento do encontro das duas). Logo, essa experiência se estende até o fim do século XX, momento de diversas aberturas e amadurecimento de revoluções como a sexual.

Veja que não estamos tirando o valor do conto, desmerecendo ou fazendo uma crítica geral à narrativa. O nosso intuito é tão somente interpretar o texto na perspectiva teórico-analítica que levantamos: verificar os modos de dizer e viver das personagens sobre suas relações e/ou práticas eróticas lesbianas na velhice. Como corolário do que vimos afirmando, lemos que “as duas meninas [...] se encontraram em Buritizeiro e viveram juntas por mais de cinquenta anos, como irmã do marido fujão e cunhada. E ai de quem dissesse diferente” (p. 47).

Chama-nos a atenção o tempo cronológico que pesa sobre a relação. Discutimos esse dado parágrafo atrás, mas é relevante trazer de volta o somatório de tempo em que atuam como casal lésbiano. Elas se conhecem no ano de 1942, quando “a cunhada, que pouca gente sabe o nome, diz que saiu de Serra Talhada menos de um ano depois [exatamente em 1942, quando Domingas procura o irmão]” em busca do marido e encontrou Domingas, com quem passou a viver junta “por mais de cinquenta anos”. Somemos apenas esses dois grandes números: 1942 mais cinquenta anos (os mais de cinquenta, por não se ter uma precisão, serão deixados de lado). Chega-se, a partir da primeira data, a 1992. Como viveram todo esse tempo? Como a escritora não relaciona nenhuma prática ou experiência de afeto lésbiano nesse período? Se a questão fosse o período de 1940 até

1980, poderíamos ter uma interpretação diferente da que estamos buscando agora. Mas o período de existência do casal lésbico ultrapassa um momento de forte tradição da família nuclear no Brasil (1940 a 1960), o tempo do regime militar (bastante conservador e punitivo, de 1964 a 1985), e alcança a abertura democrática brasileira, chegando aos fins dos anos 1990, ou seja, ao fim do milênio.

A velhice lésbica, nesse sentido, é encarcerada na visão dessas duas personagens. Não há diálogo, não há nenhum indício de uma velhice boa ou perturbada, porque o que se sabe é apenas que envelheceram juntas, sem que pudessem ser lidas na perspectiva do casal lésbico. Primeiro foi o dito “ai de quem as declarar amantes” (uma fala de ameaça e de autodefesa, autoproteção), quando passaram a viver juntas, uma como a “irmã do marido fujão e como cunhada” (tentativa de invisibilizar o relacionamento afetivo entre ambas) e, por essa ótica, “ai de quem dissesse diferente” (ameaça como tática de manutenção da estratégia de negar as duas como um casal lésbico). Não há como ler diferente a lógica do conto. Toda a relação lésbica é desviada de seu curso em favor do silenciamento, do não falar sobre, do não dar margem para comentários que alimentassem a assertiva das duas como um casal. A experiência do corpo e do erotismo lésbico na velhice fica fora de discussão em seus mais de cinquenta anos juntas. Resta a parte que toca à velhice humanizada, momento em que há um estilo de vida diferente daquele vivido na juventude e idade adulta, porque exige cuidados diferentes diante do corpo que passa a apresentar limites de diversas ordens.

As personagens vivem uma lesbianidade em um tipo de bolha social quase inexplicável para quem é contemporâneo dos anos de 1980, 1990, 2000, até onde se estende a temporalidade do relacionamento vivo de Domingas e Arminda. Como foi chegarem à velhice? Da mesma forma que sabemos apenas do silêncio da juventude, da velhice só restam as palavras não ditas, as frases inacabadas, as práticas invisibilizadas, um

estilo de vida ofuscado, sequestrado (Schüller, 1989). De certa forma, esse modo de operacionalizar o conto não beneficia muito as questões lesbianas, apesar de sempre estarmos apostando na produtividade que é falar, apesar de ser de um modo silenciado, sobre as relações lesbianas a partir da década de 1940. Isso mostra que casais lesbianos estiveram presentes em todos os momentos possíveis de o corpo social enxergar a dupla, falando mal, mas tolerando. Fica o aprendizado de que, visível, querendo se invisibilizar, o casal lésbico existiu, amadureceu, envelheceu, usufruiu, a seu modo, de uma vida a dois.

Cidinha da Silva, assim como fizeram, em outros contos, Conceição Evaristo, Natália Poleso e Fátima Mesquita, nos contos já citados, opta por guiar seus leitores em trilhas suaves que não problematizam as questões lesbianas e eróticas na velhice. A chave de leitura que vimos seguindo e defendendo está sendo relacionada à invisibilização e ao sequestro dessas velhices pelas escritoras também lésbicas que se negam a descrever, falar ou problematizar o erotismo lésbico na idade madura, na velhice, por motivos que, talvez, jamais cheguemos a saber, mas o discurso do texto pode nos revelar muita coisa e, por isso, investimos na coerência do texto, na sua formulação interna como modelo a ser especulado para falar desse aspecto.

Em “Encanto” (1998), temos um conto narrado em primeira pessoa, no qual vislumbramos a narradora-personagem, inominada e viúva de cinquenta e nove anos, protagonista advinda de um relacionamento heterossexual no qual gerou três filhos. O conto rememora o início e desenvolvimento de relacionamento lésbico dessa protagonista com Augusta, uma mulher dez anos mais nova. O encontro que deflagrou o surgimento da relação entre ela e Augusta ocorreu na festa de aniversário de cinquenta anos da primeira. Veja-se que o encontro das duas para o início do relacionamento afetivo se dá no momento de maturidade da personagem, porque a partir desse dado cronológico, o corpo naturalmente passará a enfrentar os vestígios da maturidade.

O conto em si é uma escrita que demonstra uma certa dificuldade em tratar da subjetividade lesbiana de maneira clara, direta. Não há uma liberdade plena de se falar do assunto abertamente, por dois motivos, a nosso ver. Primeiro, porque esse tipo de conto, à época de sua publicação, não havia esgotado possibilidades discursivas em favor da identidade ou subjetividade lesbiana, o que faz que a protagonista ainda enfrente o sistema cisheteronormativo de maneira tímida, tropeçando aqui e ali nos seus dizeres. Segundo, porque estamos diante de uma personagem madura, em processo de envelhecimento, cuja maturidade a ajuda a pesar suas palavras, seus atos e suas performances sociais em relação à questão lesbiana: enfrentar esse dado num momento de calma, em que se quer tranquilidade e distância dos arroubos juvenis parece ser uma causa traumática, daí optar-se pelo desconforto do tema que intima a personagem e se colocar numa posição fria e silenciosa quanto ao assunto.

Em “Isaltina Campo Belo” (2015) temos uma narrativa que, assim como outras de Conceição Evaristo, insere-se num projeto particular de escrita, que ela denominou de *escrevivência*². É bom lembrar que tanto aqui quanto no conto anterior, “Encanto”, a velhice surge não como narrada em sua experiência diária, mas como o momento em que a personagem se encontra lembrando fatos do passado, deixando silenciada, até certo ponto, a experiência do momento. A velhice, por assim dizer, segue muda, surda, cega, sem uma narrativa de experiência. Nesse quesito, há, por parte das vozes que narram ou das autoras, uma espécie de sequestro da velhice e do erotismo na velhice (Schüller, 1989).

2 Este conceito/projeto/procedimento de escrita literária, formado pelo processo de aglutinação das palavras *escrever* + *vivência*, manifestará, segundo a própria Conceição Evaristo, sua visão de mundo, a partir de suas experiências pessoais e de outras mulheres negras, inseridas num lugar de enunciação. Para a escritora e educadora mineira, *escrevivência* não é uma escrita particular, que diga respeito às experiências de uma pessoa, mas trata-se de uma escrita referente a um coletivo, a uma multidão. Para ela, este procedimento alimenta sua dimensão ética, política e estética da sua produção literária.

Parece mais importante para a protagonista falar da superação e da compreensão de si do que se entender enquanto lésbica velha que vive sua felicidade erótica depois de conflitos e traumas superados. Parece ser impossível potencializar desejos e experiência lésbica na velhice. Por enquanto, fica a ideia de que se trata de histórias positivas sobre personagens lésbicas. Mas a velhice lesbiana não é abordada, não recebe um tratamento específico para dela falar; pelo contrário, há um silenciamento, um apagamento, um sequestro desse período, contornando a questão do erotismo na velhice em moldes conservadores: a personagem velha tem aplacada a sua libido e, por isso, performa como assexuada por contingências temporais ou etárias.

“Marília acorda”, de Natália Borges Polesso, apresenta-nos uma situação na qual duas lésbicas idosas partilham um casamento marcado por muito companheirismo e afeto, mas também por diversos problemas da senescência. A estória é narrada em primeira pessoa por uma das protagonistas, a cuidadora de Marília (sim, porque nesse estado da vida, conforme lemos no conto, a personagem não só é a companheira de Marília, mas também a cuidadora dela). Nele encontramos uma atmosfera mais intimista na qual algumas situações cotidianas da existência lesbiana, no período da velhice, são tocadas com muita verdade e com sutis doses de lirismo, revelando-nos questões pontuais desse momento da vida como as intempéries físicas do corpo envelhecido e as memórias frágeis; trata-se de um cotidiano marcado por limitações motoras, de memória, de locomoção, de entendimento ativo do cotidiano, dentre outros aspectos do envelhecimento mais avançado.

O casal protagonista da estória tem sua focalização temporal no momento presente, no agora, diferentemente dos dois contos anteriores; todavia, a técnica narrativa que elabora o enredo e que continua sendo espelhada é a mesma. Das personagens não há informações seguras e demandadoras de problemas explícitos em sua existência, mas o que se

percebe é um flagra do momento em que ambas já estão bem velhas, uma cuidando da outra dentro de uma rotina que mais humaniza do que problematiza a existência lesbiana. Humaniza no sentido de que o cuidado com a pessoa velha independe de gênero, de cor, de credo, de orientação sexual, de grau intelectual, de profissão. Afora o fato do cuidado e carinho entre ambas, a tônica da lesbianidade surge através de filigranas linguísticas, não por uma problematização espontânea ou intencional da narrativa. O erotismo, então, parece uma sombra assustadora que as impedem de falar.

Respostas exatas sobre esse procedimento ou abordagem literária não temos. Como se trata de uma interpretação textual, por mais que estejamos embasados em teorias ou categorias teórico-conceituais do campo de atuação – literatura e estudos culturais, bem como de gênero e sexualidades –, nossa hipótese de leitura neste aspecto é a de que as escritoras ainda se intimidam em falar de um período ou estágio crucial para as mulheres, em nossa cultura: o envelhecer eroticamente e os seus conflitos, medos, terrores. Se a noção de sexo e desejo, eroticamente falando, sempre esteve atrelado à ideia de juventude; se as mulheres lesbianas (assim como nas demais subjetividades ou identidades sexuais e de gênero) procuram no corpo jovem ou não envelhecido o seu desembocadouro de prazer; se alimenta-se a ideia de que a maturidade atingindo a velhice provoca no sujeito determinados limites e decaimento do corpo; evidencia-se um silenciamento dessas escritoras por não encontrarem um teor positivo para essa fase, quando o erotismo lesbiano parece igualar-se ao erotismo geral, seja *gay*, heterossexual, transgênero etc.

Elabora-se, então, um modo tangenciado de dizer sobre as personagens velhas e lésbicas, mas sem aprofundar o assunto como se houvesse uma vergonha, uma timidez. Não falar do assunto significa silenciá-lo. Silenciando-o, temos, então, uma espécie de sequestro (Schüller, 1989) voluntário, intencional dessas autoras que optaram por deixar velado,

escondido, dentro dos muros das casas ou dentro dos armários sociais as suas práticas de afeto e sexo na terceira idade. Parece ser mais fácil e mais palatável, do ponto de vista do encontro com os nichos leitores, discutir sobre mulheres velhinhas, as vovós e seus problemas geriátricos do que imprimir na página uma discussão que favoreça de forma madura uma configuração de como o corpo lésbico velho reage às ideias do gozo, do erótico, ou provocações de olhares, de sentimentos, do que foi depurado ao longo das décadas de experiência e deveria ser filtrado para se tornar tema; de como o erotismo evoluiu entre o casal até chegar à velhice.

Entendemos que não é tarefa suave abordar esse assunto. Mas também silenciar sobre o tópico parece não ser uma solução vantajosa. São mulheres discutindo as lesbianidades, construindo personagens lésbicas velhas, mas apenas considerando o lado humanitário da questão, deixando de lado aspectos políticos das agendas feministas, das agendas de gênero e de sexualidades. Ao lermos as personagens desses contos estudados, não sentimos tratar-se de personagens velhas e lésbicas, mas de personagens apenas velhas, requerendo cuidado e vivendo a velhice sob o toque da rememoração de fatos; limitadas quanto ao aspecto da fisicalidade do sujeito ou coordenação motora; flagradas em cenas de esquecimento, de serem consideradas estranhas (não esqueçamos que mesmo heterossexuais, pessoas velhas quando moram sozinhas, sem a presença de um parente ou de alguém mais jovem que poderia ser uma espécie de ajuda para elas, são consideradas “estranhas”).

É nessa perspectiva que a contística brasileira contemporânea erige sua visão, mesmo que parcial, pelo recorte aqui dado, sobre as personagens lésbicas velhas: como se ainda não fosse tempo de colher esse matiz discursivo capaz de refletir sobre as práticas de afeto, sobre o erotismo das pessoas velhas que viveram toda uma vida em torno do desejo lésbico.

Referências

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma & Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *Para gostar de ler: crônicas*. São Paulo: Ática, 2003, p. 89-99.
- CASTELLO, José. Crônica, um gênero brasileiro. In: Suplemento Literário *Rascunho*, Curitiba, setembro de 2007.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volumes 4 e 5. Rio de Janeiro: Editora 34.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.
- MARIN, Isabela da Silva Kahn. O sofrimento e a contemporaneidade. *Pulsional Revista de Psicanálise*, n. 146, São Paulo, p. 7-14, 2001.
- MELO, Caroline Taveiro de. *O devir lésbico na literatura brasileira: entre a tradição e a ruptura*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Faculdade de Letras, Linguística e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021. Acesso em: 09 de fevereiro de 2023. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3723>.
- MESQUITA, Fátima. *Julieta e Julieta*. São Paulo: Editora Summus, 1998.
- NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus Editorial, 2007.
- PINTO-BALLEY, Cristina Ferreira Pinto. O desejo lésbico no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. *Revista Iberoamericana*, v. LXV, n. 187, p. 405-421, 1999. Acesso em 09 de fevereiro de 2024. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=769269>.
- POLESSO, Natália Borges. *Amora*. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2015.
- SÁ, Jeanete Liasch Martins de. *A uUniversidade da Terceira Idade na Puccamp*. Campinas: Editora Puccamp, 1991.
- SCHÜLLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SEDGWICK, Eve. A epistemologia do armário. In: *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19-54, 2007.
- SILVA, Cidinha da. *Cada tridente em seu Lugar*. Belo Horizonte: Editora Mazza, 2006.
- TOURAINÉ, Alain. *O mundo das mulheres*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Others Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

Um olhar *queer* para Cassandra Rios

· Juliana Moreira de Sousa

Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Rios, foi uma das escritoras mais perseguidas do Brasil e destacou-se principalmente como uma autora de ficção. Nascida em 1932, em São Paulo, escreveu seu primeiro romance *A volúpia do pecado* (1948) aos 16 anos – uma história de amor entre duas adolescentes. Ao longo de sua carreira, abordou questões polêmicas, incluindo a temática da sexualidade feminina, e, ao mesmo tempo em que conquistou um número expressivo de leitores, com seu estilo simples e acessível, também teve inúmeros livros censurados, especialmente entre os anos de 1970 e 1975, quando o Brasil enfrentava parte de sua ditadura civil-militar.

A escritora é considerada pioneira da literatura de temática homoerótica feminina no país. Segundo Rick Santos, “Cassandra lutou para publicar mais de 40 livros que ‘cultivariam a terra’ e estabeleceriam fundações para a emergência de uma literatura *gay* e lésbica específica no Brasil durante os anos de 1980 e 1990” (Santos, 2003, p. 21). Já para Adriane Piovezan, o pioneirismo da autora “[...] está em garantir o direito à existência ficcional das lésbicas como protagonistas, não como simples figurantes de uma história” (Piovezan, 2005, p. 4).

As observações feitas pelos pesquisadores funcionam como metonímia para a forma como a crítica acadêmica – aquela que não considera

a autora uma subliterata, não incomum – lê a obra de Cassandra Rios. Há uma convergência entre esses estudiosos de que a escritora é transgressora e revolucionária ao introduzir personagens lésbicas na literatura brasileira. No entanto, sem questionar sua importância nesse cenário, acreditamos ser necessário um segundo olhar para essas produções, considerando especialmente as escolhas narrativas que compõem alguns de seus romances. Marcelo Branquinho (2022), em contramão às pesquisas predominantes, destaca essa necessidade em seu artigo “Negatividade e fracasso em Cassandra Rios: repensando afetos *queer*”, o qual menciona as formas negativas, pejorativas e preconceituosas que permeiam a construção e o destino das personagens em algumas obras da autora.

Nesse sentido, a proposta é de que observemos, a partir de trechos do título *Copacabana Posto 6 – A madrastra* (1956), a forma como a protagonista é construída, considerando tanto a estética, especialmente relacionada à seleção lexical, quanto o enredo. É preciso refletir se esse tipo de destaque, que nesse caso, como veremos, estereotipa, estigmatiza e reduz as identidades é, de fato, o que merece considerado subversivo e exaltado fora de seu contexto, como ocorre atualmente.

É possível reconhecer a importância histórica na obra de Cassandra Rios para representatividade de uma parcela social historicamente silenciada, mas ao mesmo tempo encarar os comentários transfóbicos, homofóbicos, gordofóbicos e xenófobos que retratam não só a convivência da obra com valores apregoados pelo senso comum, como também possíveis expressões autênticas do conservadorismo da autora (Resende, 2022, p. 90).

A presença de sexualidades dissidentes na literatura, como ocorre nas obras de Rios, é, sem dúvidas, uma conquista, visto que rompe um silenciamento histórico. Contudo, é necessário questionar a forma como isso ocorre, já que a análise proposta acerca dessas produções pode ir além da simples identificação da presença do *queer*, observando não só se ela existe, mas como ela acontece. Pretendemos, a partir desse aspecto,

demonstrar que Cassandra Rios, apesar da inovação em abordar o homoerotismo, especialmente entre mulheres, é uma autora de seu tempo, refletindo e respondendo às tensões e valores do Brasil de sua época, o que nos permite uma nova perspectiva sobre sua produção.

Em nome da moral e dos bons costumes

É preciso, brevemente, recuperar o momento histórico de concepção das narrativas de Rios para que compreendamos como essas personagens estão construídas a partir de um conservadorismo típico da época (que ainda reverbera), do qual Rios não está isenta, e que, conseqüentemente, será encontrado em seus romances. Consideremos o marco de institucionalização da censura no Brasil até os anos de 1970 para síntese, no qual está localizada boa parte das produções da autora e em que se encontra o título a ser apresentado aqui.

Foi ainda em 1930, durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), a implementação da censura institucional no país, com regras rígidas de controle, proibindo qualquer conteúdo que pudesse incitar a desordem pública. Essa postura foi coordenada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), instituído em 1936, que perseguia elementos considerados subversivos. A censura não se limitava apenas às publicações políticas, mas também se estendia a qualquer forma de expressão que desafiasse os padrões morais e os bons costumes da época, o que inclui, por exemplo, a emancipação feminina, como ocorre em alguns títulos de Rios.

Com a queda de Vargas e o fim do Estado Novo, a repressão passou por transformações, mas não desapareceu. O governo de Dutra (1946-1951) manteve a vigilância através do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), que tinha diretrizes rígidas para negar autorizações a qualquer material que ofendesse o decoro público. A censura desse período no Brasil foi formalizada pela Constituição de 1946, que permitia a livre manifestação do pensamento, exceto para espetáculos e diversões públicas. Essa interdição atuava na tutela moral, a qual visava proteger os cidadãos de

mensagens consideradas ofensivas ou imorais, como aquelas relacionada aos corpos dissidentes e suas sexualidades, ditos obscenos e chocantes.

A censura se expandiu para o mercado editorial na década de 1970, atingindo seu ápice com o Decreto-lei 1077/70, que proibiu publicações contrárias à moral e aos bons costumes, resultando na apreensão de livros e na responsabilização criminal de editoras, tal como ocorreu com grande parte dos romances de Cassandra Rios, já que frequentemente exploravam o homoerotismo e a sexualidade de mulheres.

As proibições se justificavam pela necessidade de se proteger a sociedade de influências imorais e manter os valores tradicionais os quais sabemos tratar da família patriarcal, cisgênera, heterossexual, católica, de classe média e branca brasileira. Logo, qualquer menção a algo contrário a essa normatividade era suscetível à repressão, o que ocorreu com *Copacabana Posto 6 – A madrasta* (1956) em 1975 (DCDP, ofício 1.447/75) quando foi considerado ofensivo à moral pública, já que apresentava relacionamentos amorosos entre mulheres.

É importante ressaltar que a censura executada pelo Estado tinha sua base em setores da sociedade civil que denunciavam livros e apoiavam as atividades repressoras, refletindo um conservadorismo enraizado do qual ainda comungamos e que pode ser encontrado refletido nas publicações de Rios. Ela foi, como demonstram os próprios pareceres censórios, contrária às normas vigentes, narrando relações homossexuais e, por isso, proibida. Nesse ponto, não há questionamentos sobre sua importância histórica na literatura brasileira, sobretudo na temática que envolve o homoerotismo. Contudo, o que buscamos é mostrar como a própria autora, mesmo ao dar corpos a personagens *queer*, o faz de forma muitas vezes negativa, estereotipada e até violenta, revelando que é reprodutora de uma tradição latente de sua época e que muito de sua escrita representa esse aspecto.

Para que essa dualidade fique clara, lembremo-nos de que a década de 1960 no Brasil foi um período de intensas contradições para os movimentos chamados de *gays*. Por um lado, ideias progressistas e libertárias ganhavam força, influenciadas pelos movimentos internacionais de contracultura e pela luta por direitos civis. Por outro, uma repressão severa e um controle social rigoroso dificultavam a expressão e a aceitação dessas novas visões. Embora transformações acerca da liberdade sexual começassem a emergir, seus efeitos plenos só seriam visíveis nas décadas seguintes, à medida que uma parte da sociedade brasileira, ainda que lentamente, começava a se abrir para a pluralidade de gêneros e sexualidades e a busca pela igualdade de direitos. Nesse sentido, Rios está entre ideias progressistas e bruta coerção, o que explica, em partes, as escolhas que ela faz principalmente para e sobre as mulheres em seus romances.

O *queer* na literatura de Cassandra Rios

Para um novo olhar, conforme nos propomos, é preciso tanto reconhecer as contribuições quanto marcar as limitações que a produção de Rios nos oferece. Gayle Rubin (2016) em “Genealogia dos Estudos *Queer*: um déjà vu mais uma vez” reflete sobre a evolução dos saberes dessa identidade e a necessidade de se construir formas institucionais estáveis para preservação e disseminação desses conhecimentos. Rubin aponta: “[...] quanto mais exploro esses conhecimentos *queer*, mais descubro o quanto já esquecemos, redescobrimos e prontamente esquecemos de novo” (Rubin, 2016, p. 117).

Rubin menciona, ainda, sua experiência na década de 1970, destacando a dificuldade de encontrar literatura lésbica na época, quando encontra a Coleção Labadie que preservava publicações homófilas e materiais *gays* descartados por outras bibliotecas. Esse descarte muito se assemelha à censura enfrentada por Rios, por exemplo, já que reflete como a sociedade tenta apagar vozes dissidentes, descartando e proibindo essa existência, um fenômeno que Rubin identifica como um desafio contínuo.

Para ela, esse tipo de trabalho, de reparação e reinterpretação, apresenta importantes contribuições para os estudos contemporâneos sobre gêneros e sexualidades. É sobre o prisma dessa recuperação – nesse caso também pensando em representações literárias – que resgatamos, a fim de promover novas reflexões, o trabalho de Cassandra Rios, já que ele é uma tentativa inicial e histórica, a qual reconhecemos como importantíssima, de dar voz à multiplicidade de corpos dissidentes.

Nesse sentido, a antropóloga estadunidense enfatiza a relevância de preservar a memória histórica dos estudos *queer* e garantir a continuidade de sua leitura e releitura para futuras gerações. É sob esse viés que a análise da obra de Rios deve, portanto, ser considerada não apenas em seu conteúdo, mas também em seu papel na formação de uma memória coletiva dessas identidades, principalmente em se tratando de Brasil – dadas as condições de produção já apontadas. Torna-se nítido, com isso, que as representações de personagens, as quais ocorrem muitas vezes de forma negativa e estereotipada, não podem ser desconsideradas em nossas análises e precisam ocupar esse espaço de memória de forma mais crítica.

É imprescindível, dessa maneira, resgatar e reinterpretar essas narrativas com base em teorias contemporâneas, promovendo uma compreensão mais inclusiva da história literária *queer*, o que não constitui um anacronismo. Esse movimento é necessário, inclusive, para que funcione, como aponta Rubin, como desenvolvimento contínuo acerca dos saberes *queer*. O uso de estudos mais recentes nessa área permite desvendar camadas e nuances das produções que poderiam ter sido ignoradas ou subvalorizadas em seu contexto original. Isso não significa deslocar a autora de seu tempo histórico, mas sim enriquecer as observações ao integrar novas perspectivas que elucidam as dinâmicas de poder, opressão e resistência presentes. Portanto, atualizar a leitura dessas obras é relevante para entendermos plenamente a complexidade e o impacto duradouro da literatura de Rios na área.

Apesar de os romances da autora serem frequentemente lidos como lésbicos, o que é compreensível quando nos alinhamos a uma concepção temporal de escrita dos títulos, preferimos tratar, nesta análise, Laura, a protagonista de *Copacabana Posto 6* como *queer*, uma vez que compreendemos o termo como mais elástico, abrangendo, inclusive, a ideia de lesbianidade, e, nesse caso, seria mais elucidativo, ainda que, de acordo com Judith Butler em “Críticamente *queer*” “essa categoria também não vá descrever de forma plena os que pretende representar” (2019, p. 377).

É evidente que nomear ou classificar um grupo pode apresentar muitos desafios, mas é uma tarefa necessária para buscar, também no âmbito político, uma compreensão e identificação das formas como ocorrem as relações sociais baseadas nas performances de gêneros e sexualidades. Segundo Tânia Navarro-Swain, tratar de uma identidade lésbica seria impossível, pois “[...] não há substância à qual se prender, não há um bloco hegemônico e monolítico de coerência, não existe um tipo de experiência única que possa tomar o lugar de um referencial estável, um protótipo” (Navarro-Swain, 2004, p. 93). Portanto, as únicas certezas possíveis são de que esse conceito é fluido e transitório, e que ele aponta apenas para o que já foi, e não para o que é. Dessa forma, justamente por se compreender dentro dessa complexidade e não negar as dificuldades, colocando-se sempre em autocrítica, é que optamos pelo uso do termo *queer* para nomear os corpos que integram essa literatura.

Copacabana Posto 6 – A madrasta (1956)

A proposta de um novo olhar para a produção de Cassandra Rios, buscando a observação crítica sobre a construção de personagens será dada por uma breve leitura, a partir de fragmentos, do romance *Copacabana Posto 6 – A Madrasta*, publicado em 1956. A fim de se compreender brevemente a narrativa, é importante dizer que a história é apresentada em terceira pessoa e tem Laura como protagonista, uma jovem que vive no Brasil com seu irmão mais novo. Os dois são cuidados pela tia, irmã de

sua mãe já falecida, que, ao longo do enredo, revela ser na verdade sua mãe biológica. O pai das crianças é um homem de meia-idade que só se preocupa com o bem-estar financeiro dos filhos, morando na Europa e mantendo uma relação quase inexistente com eles.

No início do romance, é dito que, após 16 anos, o pai decide voltar ao Brasil para viver com os filhos. Essa notícia cria uma grande tensão, já que Laura e seu irmão não têm ligação afetiva com ele. A situação se complica ainda mais quando Egberto, o pai, avisa que trará consigo sua nova esposa, Jeanne-Marie, uma francesa de apenas 20 anos, logo mais jovem que os enteados, que nunca teve contato anterior com os filhos de Egberto.

O receio narrado pela protagonista está relacionado à forma com a qual os novos moradores receberão sua condição de uma pessoa não heterossexual. As nomenclaturas elencadas para essa sexualidade são várias ao longo do desenvolvimento da trama, mas veremos como a protagonista faz a própria identificação discursivamente. Laura afirma-se como uma “homossexual genuína” (Rios, 1972, p. 34). A partir desse momento, ela, automaticamente, retira-se da categoria de “mulher”, quando aponta, de forma generalista:

– A mulher é o bicho mais sem vergonha que existe. Mulher não presta [...] A mulher é um grude. Se a gente se interessa por ela, ela finge que não está interessada, fica fazendo charminho, provocando ciúmes, disfarça que não entende do nosso assunto. Só pra dar mais colorido à coisa. Elas pensam que me enganam! Conheço cada uma metida a ingênua (Rios, 1972, p. 39 - 40).

Essa complexidade que se estabelece entre os gêneros e as sexualidades reforça a nossa afiliação ao termo *queer*. Em busca da compreensão dessa autoidentificação, notamos que a forma como esse corpo se apresenta, a partir dos pensamentos da própria Laura, ou seja, de uma autoanálise, ajuda-nos a entender o que seria essa dita representação autêntica ou genuína.

Aquilo era algo evidente, difícil de disfarçar e esconder. Uma homossexual genuína, com todas as características. E viriam as perguntas. Uma após a outra. Poderia até enumerá-las: Por que cortou os cabelos tão curtos? Por que não usa pintura? Que significam essas roupas masculinas? Êsses gestos, essas atitudes desprendidas? Não fica bem numa senhorita! E esses sapatos? Por que abandonou os estudos? (Rios, 1972, p. 34).

A noção de ser genuíno, aparentemente, está ligada à aproximação entre a homossexualidade feminina e características da performatividade de gênero masculina como os cabelos curtos e atitudes pouco reprimidas.

Preciado (2011) aborda em *Multidões Queer: Notas para uma Política dos Anormais* a desidentificação como uma estratégia política fundamental para os movimentos *queer*. Ele utiliza exemplos de lésbicas que não se identificam como mulheres para ilustrar como essas identidades que desafiam as normas podem ser transformadas em espaços de resistência. Preciado menciona que a desidentificação surge de sujeitos que não se enquadram nas categorias tradicionais de gênero. Essa postura desafia a categorização rígida e normatizada das identidades sexuais e de gênero, abrindo espaço para a criação de novas existências políticas e sociais que resistem à normalização.

Paul Preciado argumenta que a política das multidões *queer* emerge de uma crítica aos efeitos normalizantes e disciplinares de toda formação identitária. Ele enfatiza a necessidade de desontologizar o sujeito da política das identidades, ou seja, não fixar identidades em categorias rígidas e normativas como “mulher”. Essa política deve, segundo ele, evitar qualquer forma de essencialismo que reduza a complexidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero a uma única essência ou categoria fixa.

Em relação à narrativa em questão há uma desestabilização das correlações, hoje revistas, entre gênero e sexualidade à medida que, ao mesmo tempo em que se identifica como lésbica, também se retira da categoria de mulheres e aproxima a homossexualidade feminina de uma per-

formatividade masculina de gênero. Contudo, quando Laura se afirma como uma “homossexual genuína”, ela está essencialmente criando uma nova norma dentro da própria identidade homossexual. Ao fazer isso, ela reproduz o mesmo tipo de exclusão e disciplina que Preciado critica. Afirmar uma “homossexualidade genuína” implica que existem formas “não genuínas” ou “menos autênticas” de ser homossexual, estabelecendo uma hierarquia dentro dessa identidade. Preciado adverte contra esse tipo de normatização, porque ela limita as possibilidades de expressão e resistência que as identidades *queer* podem oferecer. A fixação em uma identidade homogênea pode excluir outras formas de existência e expressão que não se encaixam nessa nova norma.

Além disso, Laura, em suas declarações, ao se retirar de um grupo estabelecido como “mulheres” constrói uma visão reducionista desses próprios sujeitos ao atribuir-lhes características negativas específicas e tratar esses elementos como inerentes a todas, igualando-as. Ao imputar traços pejorativos a todas as mulheres, a protagonista reforça estereótipos prejudiciais frequentemente usados para justificar a discriminação e a opressão. Essa visão não apenas simplifica excessivamente as identidades de mulheres, mas também perpetua conceitos que podem ser utilizados para marginalizar e desvalorizar esse grupo.

O mesmo ocorre quando a protagonista se identifica, posteriormente na narrativa, com o termo “lésbica”. Também há uma nova forma de normatizar essa identidade.

É por isso que vivo aqui, entre pessoas desajustadas. E não me venham com rebates, de quem não tem complexos e nem revolta de coisa alguma. Vocês todas estão marcadas na alma e no corpo. Não passam de umas frustradas, como eu! [...] Primeiro, aquela surpresa de que nossos gostos são diferentes, contrários aos bons costumes sociais, que temos que ocultá-los. Segundo a vergonha da palavra: lésbicas! Homossexuais! [...] Enfrentamos a sociedade, armadas até os dentes, e registramos o desfecho caso fracassa-

mos: o suicídio [...] Qual de vocês nunca pensou em suicídio? Vivemos caluniadas! E por que? Por causa de uma minoria! Das sórdidas que se infiltram em nosso ambiente (Rios, 1972, p. 51).

Tem-se a afirmação de que homossexuais são desajustados, frustrados e caluniados. Contudo, a motivação disso seria uma minoria de pessoas ditas sórdidas que se infiltrariam nesse “ambiente lésbico”. É uma outra forma de imprimir um jeito adequado ou não de se estar na categoria “lésbica” elencada por ela. Notemos que o problema encontrado é o fracasso em enfrentar uma sociedade preconceituosa e não a própria sociedade. Esse fracasso, fruto de “lésbicas não genuínas”, levaria a um colapso desse grupo caluniado, que seria, em última instância, o suicídio, que não necessariamente precisa ser compreendido de forma literal, mas que será abordado dessa forma adiante na narrativa.

A identificação da personagem como lésbica nos suscita o texto “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica” (2012), no qual Adrienne Rich apresenta a ideia de que a heterossexualidade é uma instituição política que retira das mulheres o seu poder. Rich desafia o apagamento da existência lésbica, tanto no pensamento feminista quanto na compreensão geral das relações de gênero na sociedade. Rich critica, mesmo entre feministas, a supervalorização da heterocentricidade e defende um *continuum* lésbico que abrange uma ampla gama de experiências de identificação entre mulheres, não se limitando apenas ao ato sexual. Esse *continuum* pode ser colocado em diálogo direto com a ideia do *queer*, uma vez que abrange multiplicidades de existências – as quais não são fixas, ao contrário, variam, dentre outros fatores, em função de espaço e tempo – dentro de uma mesma identidade. A autora sugere que a existência lésbica inclui a rejeição de modos de vida impostos, representando uma recusa ao patriarcado e um ato de resistência.

Percebe-se, contudo, que o que se tem em relação à protagonista é ambíguo. Ao mesmo tempo em que se afirma lésbica, Laura nega o *con-*

tinuum apontado por Rich. As diversas formas de se existir dentro dessa identidade são ignoradas e apenas uma maneira é possível e aceitável e quem não está dentro desse padrão são pessoas “sórdidas”, que seriam responsáveis pelo fracasso do restante do grupo.

Além disso, Rich defende a valorização e a visibilidade da existência lésbica como uma forma de empoderamento para todas as mulheres. No entanto, é descrita a vergonha e o estigma associados às lésbicas, sugerindo que essa identidade é, na verdade, um sinônimo de frustração. É nesse sentido que insistimos na reflexão: a simples existência – independentemente de sua construção na narrativa – é suficiente para que um texto seja considerado subversivo ou mesmo tratado como modelo de representatividade atual, sem as devidas ressalvas, como ocorre com Rios?

Ainda sobre o fragmento, a referência ao suicídio como um desfecho comum para aquelas que fracassam indica um profundo viés negativo. Rich, ao contrário, propõe que as relações lésbicas podem ser uma forma de resistência ao patriarcado e à heterossexualidade compulsória, oferecendo o que parece ser uma alternativa positiva de vida. O livro, contudo, nos guia para outro lado. Nesse caso, para além da construção de forma – como as já mencionadas escolhas de nomenclaturas que estabelecem identidades – consideremos também o enredo. Laura envolve-se em uma relação amorosa com sua madrasta. Há várias tensões que perpassam essa aproximação: desde a estrutura familiar, e a evidente problemática social no relacionamento entre madrasta e enteada, até a sexualidade de ambas, que se torna conflituosa.

Mesmo que essas tensões mereçam ser analisadas, assim como diversos outros aspectos que este trabalho não contempla, o que nos importa neste momento é observar o desenlace da narrativa: a morte de ambas. Ao entrarem em um carro, madrasta e enteada, Laura dirige perigosamente, certa de que provocará um acidente fatal para as duas, o que culminaria em um homicídio e um suicídio. Com isso, temos:

A frente do carro bateu na base de cimento que contornava o morro, numa última derrapada. Girou, voltou-se de frente para o precipício, despencou mais para adiante, embicando em direção ao mar. Quando atingiu a massa líquida, a água ergueu-se como se abrisse uma cratera para engoli-lo, fechando-se em seguida, voltando a sua quietude mansa (Rios, 1972, p. 279).

A representação do relacionamento entre essas mulheres é cercada de problemas, os quais compreendemos que podem contribuir em muito para uma discussão acerca das complexidades das relações *queer*. Contudo, como ocorre em vários desfechos das obras de Rios, esses conflitos ganham recorrentemente uma solução completamente negativa. Embora desafios e tragédias ocorram, a concentração excessiva dessas histórias em personagens *queer* imprime a ideia de que tais experiências são mais comuns ou inevitáveis em vínculos que não estão na normatividade. Isso não significa evitar as dificuldades, mas há que se considerar a problemática de abordagens que contribuam para estereótipos prejudiciais ou que reforcem a visão de que essas relações são, invariavelmente, trágicas ou condenadas ao fracasso.

Outros romances de Cassandra Rios também constroem a negatividade, muitos oferecem a morte como destino das personagens *queer*. Um exemplo é o que ocorre em *A breve história de Fábria*, lançado em 1964, o qual narra, de forma semelhante, uma história amorosa entre duas mulheres que culmina em um homicídio e posterior suicídio dessas personagens. Fica claro, com isso, como o questionamento da heterossexualidade compulsória, tratada por Rich, não necessariamente desestabilizará as bases heteronormativas e patriarcais, pois depende de como isso será trabalhado. Nos livros citados, a mensagem de que o destino de pessoas *queer* é sempre trágico torna-se muito evidente, reforçando a ideia de que estar fora de uma heterossexualidade e da cisgeneridade é sinônimo de ausência de possibilidade de uma vida, sobretudo se positiva.

Essa visão limitada e negativa da vivência *queer*, ignorada nas leituras que Rios recebe, parece mais alinhar-se com uma supervalorização da heterossexualidade, como critica Rich, do que oferecer um protagonismo lésbico positivo em termos de construção de representação. Ao mesmo tempo em que corpos *queer* existem, eles são sistematicamente destruídos, deturpados ou negativados em alguns livros, como acontece com *Copacabana Posto 6*. Para Rich, a heterossexualidade seria responsável por desempoderar mulheres, contudo no romance analisado, a homossexualidade é que desempodera e é responsável, inclusive, pela morte dessas mulheres. Não se pode negar, portanto, a necessidade de adequar a autora a seu próprio tempo e realinhar essas leituras, não para um julgamento negativo de sua obra, não é disso que se trata, mas para entender o seu lugar na história da literatura de sujeitos *queer*.

Princípios de conclusão

Cassandra Rios escreveu em um contexto no qual a censura estava atenta a qualquer forma de expressão que desafiasse a moralidade oficial do regime. A maneira como ela explorava temas tabus – especialmente em se tratando dos sujeitos *queer* e seus relacionamentos – pode ser vista como uma forma de resistência dentro dos limites permitidos pelo contexto histórico. Ela oferece protagonismo a corpos historicamente silenciados, mas, ao mesmo tempo, seus textos, embora explícitos, ainda dialogam com as restrições e expectativas da época, transparecendo diretamente as condições culturais e sociais do Brasil durante o regime militar.

Apontar que a autora é uma mulher de seu tempo não diminui sua importância, já que se trata de algo completamente esperado e quase redundante. Pelo contrário, isso enriquece as visões sobre sua obra e seu impacto cultural. Ao elencarmos teorias mais recentes acerca das identidades *queer* para leitura de Rios, notamos que em vez de ser uma ruptura completa com as normas da época, ela estava respondendo às tensões e aos debates sobre moralidade e liberdade sexual que já estavam pre-

sententes na sociedade. Seu trabalho reflete o campo de batalha em que a sexualidade estava entre o conservadorismo e a liberdade individual.

Consideramos que apenas a presença de personagens dissidentes não garante uma literatura exaltada como radicalmente subversiva e apartada do conservadorismo, como tem sido frequentemente lida. Olhar para o enredo e para a forma – seja na seleção do léxico para compreensão das identidades e ou na representação do corpo mais ou menos estigmatizado –, além de para presença/ausência do *queer*, é necessário para que se reconheça o que, de fato, é questionado e quais pontos são reforçados dentro dessas narrativas.

Esse tipo de mirada mostra-se fundamental para que saibamos, novamente, não a fim de diminuir o trabalho da autora, localizá-lo dentro de uma memória da literatura *queer* que não nos deixe romantizar essas publicações sem as devidas observações. Propusemos o uso de teorias mais recentes sobre o *queer* que nos permitem novas interpretações. Elas foram aqui apontadas de forma breve, a partir de fragmentos de um único romance, mas que, esperamos, tenha suscitado o desejo de novas análises para essa e outras tantas produções da autora.

Referências

BRASIL. *Decreto-lei n.º 1.077*, de 21 de janeiro de 1970. Estabelece normas de repressão à pornografia e às publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 21 jan. 1970.

BRASIL. Departamento de Censura e Diversões Públicas. *Ofício n. 1447/75*, de 06 de dezembro de 1975. Arquivo Nacional. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/cso/0579/br_dfanbsb_ns_agr_cof_cso_0579_d0001de0001.pdf

BUTLER, Judith. Criticamente *queer*. In: _____. *Corpos que importam*. Rio de Janeiro: RJ: N-1/Crocodilo, 2019.

PIOVEZAN, Adriane. *Amor romântico x deleite dos sentidos: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972)*. 2006. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba.

PRECIADO, Paul. B. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.

RESENDE, M. B. M. Negatividade e fracasso em Cassandra Rios: repensando afetos *queer*. *Revista Crioula*, n. 30, p. 78-96, 2022.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, n. 5, 2010, p. 17-44, 2010.

RIOS, Cassandra. *A breve história de Fábila*. São Paulo: Livraria Cassandra Rios, 1964.

RIOS, Cassandra. *Copacabana Posto 6 – A Madrasta*. São Paulo: Mundo Musical, 1972.

RUBIN, Gayle. Geologias dos Estudos *Queer*: um déjà vu mais uma vez. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 19, n. 2, 2017.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura *gay* e lésbica no Brasil. *Revista Gênero*, Niterói, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2003.

Narrativas de/sobre Herbert Daniel: uma análise semiolinguística contrastiva

· *Marcus Antônio Assis lima*

· *Rodrigo Ribeiro dos Santos*

· *Alan Martins*

Todo discurso, seja oral ou escrito, almeja expressar/comunicar um pensamento de quem o criou para aquele cujo discurso foi direcionado. Tal ação ocorre de modo analógico à brincadeira tradicional do telefone sem fio em que, em uma das pontas, alguém vozeia uma mensagem para o indivíduo ao seu lado, o qual transmite-a na esperança de que a mensagem seja perpetuada, integralmente, até a outra extremidade do fio. Contudo, assim como ocorre na brincadeira anteriormente mensurada, dentro de um ato de linguagem, isto é, uma interação comunicativa entre dois sujeitos falantes (Charaudeau, 2005), também há um jogo de trocas comunicativas entre seus participantes, visto que, para que uma mensagem seja transmitida de uma ponta a outra no telefone sem fio, é necessário que haja uma série de outros sujeitos envolvidos no percorrer dessa fiação comunicativa. Ora, se não houver mais pessoas em meio à brincadeira, esta não se torna divertida como deveria, uma vez que tal jogo inocente só se torna atrativo quando percebemos que a mensagem inicial, transmitida por uma das pontas do telefone sem fio, acaba sofrendo influências no decorrer do caminho até alcançar o seu ponto final.

É, portanto, refletindo sobre essa analogia ilustrativa entre o ato de linguagem e a brincadeira do telefone sem fio, que se ressalta um fato

curioso: assim como no telefone sem fio, o discurso em meio ao ato de linguagem sofre interferências recorrentes de outros sujeitos ou, ainda, de outras identidades comunicativas dos sujeitos falantes. Tais interferências são fundamentais na construção e aprovação de um discurso. Dessa forma, em um discurso entre dois sujeitos falantes, é estabelecido um fio abstrato composto de outros sujeitos languageiros que se correlacionam e se entrelaçam no momento em que um ato de linguagem é contratado, pois, como bem aponta Machado «o texto se constrói assim por uma série de elos que vão se juntando uns aos outros, como se fizessem parte de uma malha. Cada ponto conta e coopera para a coerência dos ditos e escritos” (2016, p. 61).

Dito de outro modo, dentro de um ato de linguagem ocorre a aceitação e interação discursiva entre os sujeitos, o que, por sua vez, acentua o processo de semiotização do mundo (Charaudeau, 2005, p.11), o qual diz respeito à construção de múltiplos sentidos, estes influenciados e intencionados pela língua, cultura e sociedade, ao discurso que foi produzido.

Nessa perspectiva, tendo em vista que, tal como apresentado na analogia supracitada, conforme argumenta a analista do discurso Ida Lucia Machado, também é possível identificar a presença desses outros sujeitos participantes do discurso no interior de textos literários, sobretudo no gênero Narrativa de Vida (Machado, 2016; 2022), o qual trata-se de um estilo de escrita em que o autor relata uma experiência de vida, recortada do seu passado e que apresenta acentuado valor sentimental ao indivíduo, através da correção e/ou agregamento de artifícios narrativos utilizados como estratégia discursiva, persuasiva e emotiva para provocar, no leitor, o valor do que se narra. Ou seja, como bem demonstrado na analogia ilustrativa do telefone sem fio, dentro de uma Narrativa de Vida também há a construção de uma fiação comunicativa, sobretudo entre os sujeitos escritor e leitor, o que, por consequência, estabelece o surgimento de novos sujeitos languageiros em meio à essa relação autor-leitor.

Assim, propomos neste capítulo uma análise comparativa entre a autobiografia de Herbert Daniel, *Meu corpo daria um romance* (1984) e a biografia escrita por James Green, *Revolucionário e Gay: A vida extraordinária de Herbert Daniel* (2018), abordando a trajetória de vida e o ativismo de Herbert Daniel em defesa do meio ambiente, dos direitos humanos, das mulheres e da comunidade LGBTQIAPN+. O objetivo principal é evidenciar as diferenças e semelhanças entre as narrativas apresentadas na autobiografia de Herbert e na interpretação de James Green, a fim de oferecer uma visão mais abrangente da vida e do legado desse militante brasileiro, especialmente durante o período da ditadura militar.

A autobiografia de Herbert Daniel proporciona uma perspectiva íntima de sua trajetória, revelando suas motivações, emoções e experiências pessoais na luta contra o preconceito. Ele descreve desde os primeiros anos de sua vida, sua entrada na militância política, até os desafios enfrentados ao longo de sua jornada. A narrativa é marcada pela subjetividade e pelo olhar pessoal do autor, conferindo um tom confessional à obra.

Herbert Daniel ocupa uma posição de destaque na história política do Brasil, na luta contra a discriminação LGBT e na literatura nacional, tendo desempenhado um papel crucial na resistência à ditadura militar. Sua autobiografia oferece um relato direto e autorreferente de sua experiência. Em contrapartida, o livro de James Green, baseado em uma pesquisa minuciosa, contextualiza a trajetória de Herbert dentro de um cenário mais amplo da política brasileira da época. A análise comparativa dessas duas fontes permitirá uma compreensão mais profunda de sua vida e ativismo, destacando o impacto de sua luta e legado.

Como afirmado por Ida Lucia Machado (2015, p. 4), “narrar é um prazer e uma arte que permite ao outro, seja ouvinte ou leitor, a habilidade de construir histórias”. Dessa forma, esta pesquisa busca não apenas explorar as diferentes formas de contar a vida de Herbert Daniel, mas também contribuir para o entendimento de sua relevância histórica e social.

A metodologia aplicada para esta análise comparativa combina as ferramentas da narrativa de vida, conforme elaboradas por Machado (2020, 2022), com o apoio da semiolinguística (Charaudeau, 1983, 1992, 1995, 2019) e algumas noções propostas por Adriana Cavarero (2000). Essa abordagem foi cuidadosamente planejada para assegurar rigor e relevância na análise comparativa entre a autobiografia de Herbert Daniel e a biografia de James Green, focada na vida e no ativismo político de Herbert.

De acordo com Charaudeau, todo discurso é composto de múltiplos sujeitos, os quais, como demonstramos na analogia do telefone sem fio, entrelaçam sua comunicação em meio ao contrato social, isto é, conforme Charaudeau, um momento em que dois ou mais sujeitos, participantes do discurso, estabelecem uma comunicação com alguém que se almeja. Entretanto, levando em conta algumas características interativas dos variados sujeitos que aparecem no discurso, este último exprime novos sentidos por intermédio de outras vozes discursivas além do que era esperado na relação primordial entre autor e leitor.

De acordo com Charaudeau,

Quem pretende expressar uma opinião pessoal esquece ou nega que outros opinaram e que ele próprio não faz mais do que expressar uma opinião compartilhada por outros e à qual ele adere talvez sem sabê-lo. Paradoxo que se deve aceitar: quando se acredita ser o único a falar, fala-se habitado por outras vozes. Platão também diz isso através do mito da caverna: ele vê a si mesmo e ouve sua voz repercutida pelo eco; sua voz não é sua, ela é a do eco dos outros, e é através desse concerto de vozes que cada um procura sua própria voz (Charaudeau, 2016, p.36).

Ou seja, um discurso envolve um eu comunicante e um tu interpretante cujos corpos são construídos através de outros corpos, semelhante à metáfora da boneca russa (Machado, 2013, p.6), através da qual evidencia-se que o sujeito é constituído de várias camadas identitárias sobrepostas que vozeam entre si.

A análise do discurso e a semiolinguística, particularmente, desempenham um papel central na interpretação das duas fontes, considerando que ambas se inserem em contextos narrativos distintos. A autobiografia de Herbert Daniel é uma expressão direta de sua identidade e perspectiva pessoal. Parafraçando Charaudeau, trata-se do “duplo ‘eu’ ou o duplo sujeito-narrador” (Charaudeau *apud* Machado 1992, p. 47). Em contrapartida, o livro de James Green representa uma narrativa acadêmica que busca objetividade. Por meio dessa lente teórica, examinaremos como as narrativas são estruturadas, os elementos identitários presentes nas obras e como essas diferentes abordagens afetam a interpretação dos eventos.

Aplicada ao romance, de maneira genérica, e às narrativas de vida, em especial, a semiolinguística pode ser utilizada para compreendermos como os textos literários comunicam significados através da linguagem e de que maneira os elementos linguísticos contribuem para a interpretação das obras. Esse enfoque permite desvelar os aspectos semióticos e comunicativos das obras literárias, proporcionando uma compreensão mais profunda sobre como a linguagem é empregada na construção de sentidos. Além disso, a semiolinguística nos leva a considerar não apenas os aspectos linguísticos, mas também os extralinguísticos, situando o sujeito em seu contexto e analisando seus fatores culturais, políticos e sociais. Esse olhar mais amplo possibilita compreender por que determinados fatos ocorreram e como foram retratados na escrita desse “EU” comunicante, que deseja transmitir uma mensagem para o “TU” interpretante. Como destacado por Machado (2015, p. 97), “no domínio da análise do discurso, sabe-se que nenhum ato de linguagem é aleatório e todos contêm um fim comunicativo preciso”.

Narrativas de vida como materialidade discursiva

A analista do discurso Ida Lucia Machado defende a inclusão das narrativas de vida como objetos de estudo da análise do discurso, argumentando que estas vão além de simples relatos, revelando estratégias discursivas

sivas, intenções do sujeito-comunicante e construções identitárias. Para ela, uma “narrativa de vida pode ser considerada como uma das novas materialidades discursivas que já fizeram sua aparição nas últimas décadas, no âmbito dos estudos discursivos”. (Machado, 2015, p. 96). Nesse sentido, a pesquisadora argumenta que o romance, como materialidade discursiva, reflete a realidade social e cultural, ao mesmo tempo em que se apresenta como um espaço de criação e de subversão de normas e valores por meio da linguagem.

Entendemos que as narrativas de vida podem ser encontradas em diversos tipos de escritos, estando também presentes na comunicação verbal, incluindo as narrativas orais. Mesmo quando menos esperamos, e até de forma inconsciente, é possível identificar traços da vida dos autores, que deixam sua marca estilística e singularidades de escritor, mesmo que tais textos não sigam o rigor formal de uma biografia ou autobiografia. Segundo Lejeune (2008, p. 14), autobiografia é “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando destaque à sua vida individual e, em particular, à história de sua personalidade”. Seguindo a linha de pensamento proposta por Ida Lúcia Machado, compreendemos que essas narrativas podem estar presentes em músicas, romances, textos ficcionais e em outros gêneros literários, pois “o ato de falar de si pode surgir quando menos se espera e onde menos se espera” (Machado, 2015, p. 98). Em síntese, a autora argumenta que as narrativas de vida, independentemente de sua forma ou gênero, constituem uma rica materialidade discursiva por revelarem a interação entre a história de vida do sujeito, a construção do “eu” na linguagem e as estratégias utilizadas para se comunicar e persuadir o “outro”.

Portanto, embora nos refiramos ao livro de Herbert Daniel como uma biografia, sabemos que ele não segue as normas tradicionais do gênero. O próprio Daniel, no início de sua obra, a intitula como um “romance ou autoficção”, o que marca a primeira grande diferença entre o relato feito pelo próprio Herbert Daniel e o de James Green.

Entre o “eu narrável” e o “eu narrado”

O argumento de Adriana Cavarero sobre o “eu narrável”, explorado em profundidade em seu livro *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* (2000), gira em torno da ideia de que a existência humana é intrinsecamente ligada à narração. Para a filósofa, não somos apenas indivíduos que contam histórias, mas seres cuja própria existência é estruturada como uma narrativa. O “eu narrável”, portanto, representa a potencialidade narrativa inerente a cada ser humano, a consciência de que nossas vidas se desenrolam como histórias, mesmo sem que tenhamos acesso a todos os detalhes dessa narrativa (Cavarero, 2000, p. 37).

Cavarero argumenta que essa “narratabilidade” é intrínseca à nossa existência, presente desde o nascimento. A autora se distancia de perspectivas que veem a narrativa como uma construção posterior, artificial, defendendo que a própria memória opera de forma narrativa, constantemente nos narrando a nós mesmos, mesmo que de forma fragmentada e inconsciente. Para ilustrar essa ideia, Cavarero recorre ao mito de Ulisses, que chora ao ouvir sua história narrada por outro. Esse paradoxo, segundo a autora, revela o desejo humano de ter a própria história contada por alguém externo a nós, um anseio por uma unidade e coerência que a narrativa externa pode proporcionar (Cavarero, 2000, p. 17-31).

É importante destacar a distinção que Cavarero estabelece entre o “eu narrável” e o “eu narrado” (Cavarero, 2000, p. 82). O “eu narrável” representa o potencial narrativo, a abertura para a história, enquanto o “eu narrador” se refere à cristalização da identidade em uma narrativa específica. Essa distinção é crucial para entender que, para Cavarero, a identidade não se reduz à história que é contada, mas se encontra em constante desenvolvimento através do próprio ato de narrar e ser narrado. Em suma, o argumento de Cavarero sobre o “eu narrável” propõe uma mudança de perspectiva em relação à narrativa, colocando-a como elemento constitutivo da experiência humana. Ao invés de buscar uma

identidade fixa e preexistente, a autora nos convida a pensar o “eu” como um processo dinâmico, em constante construção através da relação com o outro e com as narrativas que permeiam nossas vidas.

Diremos que o romance escrito por Herbert Daniel se aproxima daquilo que a filósofa italiana Adriana Cavarero nomeia como “eu narrável”, isto é, um aspecto inerente à existência humana, moldado pela nossa natureza relacional e pela consciência de que nossas vidas se desenrolam como histórias: “Somos seres narráveis, mesmo sem conhecermos nossa própria história” (Cavarero, 2000, p. 24). Cavarero argumenta que a consciência de ser um “eu narrável” não depende de conhecermos os detalhes da nossa própria história. Isso se evidencia na experiência da amnésia traumática, onde a pessoa perde o acesso à narrativa da sua vida, mas mantém a consciência de que possui uma história, assim como as outras pessoas. A “narratabilidade” seria intrínseca à nossa existência e, por isso, Cavarero defende que o “eu narrável” reside na “estrutura narrativa espontânea da memória”, que constantemente nos narra a nós mesmos (Cavarero, 2000, p. 113). Essa experiência é familiar e independente de um esforço consciente de recordação. Ela recorre ao herói grego Ulisses, que chora ao ouvir a própria história narrada por outro, para demonstrar como o “eu narrável” anseia por uma narrativa externa. Esse paradoxo revela o desejo humano de ter a própria história contada por alguém externo a nós. Mais ainda, a narrativa externa oferece unidade à identidade. A autora argumenta que a unidade da identidade, muitas vezes fragmentada pelas experiências da vida, é concedida pela narrativa externa. O desejo por essa unidade é o que impulsiona a busca por narrativas biográficas. Assim, em Cavarero (2000), o “eu narrável” não se limita ao texto, pois, apesar de se concretizar em narrativas, a autora enfatiza que o “eu narrável” não se limita ao texto em si. O que importa é a relação entre o indivíduo e sua história, que se manifesta tanto na narração oral quanto escrita. Em suma, o “eu narrável”, na visão de Adriana Cavarero

(2000), é um eu em constante construção, moldado por nossas experiências, relações e pela busca pela unidade da identidade através da narração. É uma dimensão fundamental da existência humana, que se revela no nosso desejo de narrar e de ter a nossa história contada por outros.

Aqui, então, entra outro conceito proposta pela filósofa, o de “eu narrado” como produto: contrastando o “eu narrável” com o “eu narrado” para enfatizar que a autocompreensão não se origina da história em si, mas sim do impulso de narrar. Cavarero, então, argumenta que o “eu narrado” pode ser visto como um produto da história, moldado pelas estruturas narrativas, enquanto o “eu narrável” representa o potencial narrativo inerente a cada indivíduo. Disso decorre um processo de reificação e cristalização, pois o processo de narração, especialmente na autobiografia, pode levar a uma reificação do eu, onde a identidade se cristaliza na narrativa. O “eu narrado” torna-se fixo no tempo, enquanto o “eu narrável” permanece aberto e em constante desenvolvimento (Cavarero, 2000, p. 81-93). Para nosso propósito, consideramos a narrativa de vida narrada pelo próprio Herbert Daniel como um “eu narrável” que anseia por sua história de vida; por outro lado, a biografia escrita por James Green se configura como introduzindo um “eu narrador”, que irá unificar os diferentes eus que emergem dos dois relatos.

As narrativas de vida Esmiuçadas

O romance escrito por Daniel é dividido em onze capítulos, cada um recebendo o nome de um de seus órgãos. Esses onze capítulos fazem alusão aos onze minutos que ele passou dentro de um ônibus, sofrendo preconceito e sendo hostilizado por palavras, olhares e gestos. A escolha dos nomes dos órgãos para nomear cada capítulo reflete os que foram mais afetados pela homofobia durante essa breve, mas dolorosa, experiência, que, para o autor, pareceu uma eternidade, conforme ele próprio parafraseia.

Cada capítulo é composto por casos, memórias, ficção, fragmentos, matéria e dissertação, evidenciando ainda mais a estrutura desconstruí-

da que Daniel criou, afastando-se totalmente dos padrões de uma autobiografia tradicional. Em alguns momentos, a leitura pode se tornar confusa, pois, ao mesmo tempo que ele atua como o “narrador indivíduo”, conforme Charaudeau, relatando suas próprias experiências, ele também se coloca como “narrador observador”, descrevendo seus feitos em terceira pessoa, como se contasse a vida de outro indivíduo. Assim, ele ora incorpora o “EUc” (sujeito comunicante), uma entidade social, ora assume o “EUe” (sujeito enunciador), aquele que expressa a fala. Nesse esquema, há também o “TUd” (destinatário), que representa o público presumido por Herbert ao escrever sua obra, e o “TUi” (sujeito interpretante), que é o ser social que realmente acessa o texto – neste caso, o leitor, como eu, que analiso a obra segundo a situação de comunicação proposta por Charaudeau (1983) e adaptada por Ida Lúcia Machado (2008).

Por outro lado, o livro escrito por James Green segue rigorosamente a estrutura de uma biografia tradicional, traçando uma linha cronológica dos principais acontecimentos da vida de Herbert Daniel, desde seu nascimento, passando pela adolescência, vida adulta na militância, até sua morte. Todos os dados apresentados foram resultado de uma pesquisa intensa e da leitura de inúmeros documentos, com o objetivo de traduzir da melhor maneira possível a vida desse ativista pelos direitos humanos e pela comunidade LGBTQIAPN+ durante o sombrio período da ditadura civil-militar no Brasil. Além da extensa documentação, Green contou com várias fontes, como a mãe de Herbert, dona Geny, seu irmão Hamilton, além de amigos, incluindo a ex-presidenta do Brasil Dilma Rousseff, entre outros. Como afirma Oliveira (2020, p. 78), “uma biografia bem-sucedida transcende a simples narração dos acontecimentos; ela deve capturar a complexidade do caráter humano e situá-lo em seu contexto histórico e cultural”.

A obra está dividida em dezessete capítulos e, ao final de cada um, Green apresenta uma lista de notas que detalha as fontes de onde foram

extraídas as informações do capítulo anterior. No final do livro, há uma cronologia que revela, de forma sucinta e datada, os principais eventos da vida de Herbert Daniel. O livro também inclui um índice remissivo, com uma lista de palavras ou frases que remetem à localização de material relevante dentro da obra. Nas primeiras páginas, Green revela que escolheu narrar a vida de Daniel porque o via como uma inspiração, uma vez que ele também era homossexual e se identificava com a militância em defesa dos direitos humanos, especialmente da comunidade LGBTQ+. Como afirma Fernandes (2021, p. 45), “a biografia é o reflexo do encontro entre a memória pessoal e o olhar interpretativo do biógrafo, que, ao narrar a vida de outro, revela também suas próprias concepções e valores”.

O quadro situacional dessa obra é totalmente distinto do romance autobiográfico de Herbert Daniel. Neste caso, o **(EUc)**, sujeito comunicante e ser social, é o professor estadunidense James Green. O **(EUe)**, ou enunciador, é a imagem que o autor busca transmitir ao **(TUi)**, o sujeito interpretante, que é o leitor real da obra – neste caso, eu. Já o **(TUD)**, ou destinatário, é o público presumido por Green como consumidor de sua obra.

O desejo da própria narrativa de vida: o “eu narrável”

A autobiografia de Herbert Daniel oferece uma visão pessoal e emocional de sua vida e militância, definida por (Charaudeau *apud* Machado, 2022) como uma narrativa do “autor-indivíduo”. Um exemplo disso é quando ele utiliza o **(EUe)** enunciador, descrito como um ser de papel, existente apenas no mundo imaginário da leitura. Esse enunciador dá voz a um personagem criado por Daniel, chamado *Marilyn*, que aparece várias vezes em seu romance. *Marilyn* surge sempre nos momentos em que Herbert mais precisa, especialmente quando enfrenta situações difíceis. O primeiro evento em que esse ser aparece acontece logo no início da obra, quando Daniel se sente encurralado dentro de um ônibus ao voltar para casa. Ouvindo comentários homofóbicos feitos por dois homens sentados atrás dele, *Marilyn* o conforta, dizendo: [1] “Não seja dramático, boneca.

Vale tudo, menos a indiferença. E você fica aí quietinho ouvindo essas duas despeitadas aí atrás te chamando de viado” (Daniel, 1984, p. 51).

Esse (EU) comunicante descrito no trecho [1] foi criado pelo próprio Herbert Daniel e aparece durante um momento de hostilidade vivido por ele ao se despedir de seu “amigo” com um beijo na boca ao entrar no transporte coletivo. Naquele período, a homossexualidade era vista como um desvio de caráter, até mesmo entre seus companheiros de militância. A esquerda brasileira da época considerava tais comportamentos como uma doença, o que fazia com que Daniel não se sentisse plenamente aceito, nem entre seus amigos. No ônibus, que contava apenas com uma mulher entre os passageiros, Daniel sofreu preconceitos por parte dos outros homens. Nesse momento, *Marilyn* aparece, usando o termo “boneca”, remetendo à fragilidade e vulnerabilidade que ele sentia, e “viado”, um termo comum na época para se referir a pessoas LGBTQIAPN+. Curiosamente, essa palavra também era usada com certa intimidade dentro da própria comunidade, o que justifica seu uso por *Marilyn*.

Pode-se especular que o personagem *Marilyn* tenha origem na admiração de Daniel pela atriz e modelo estadunidense *Marilyn Monroe*, a quem ele menciona em diversos momentos. Ela se torna, simbolicamente, uma espécie de “fada madrinha” que o encoraja nas adversidades. Daniel descreve *Marilyn* Aparecida como: [2] “A minha bicha, mistura de Deusa Cosmopolita da Carne e Suburbana da Evidência. Não é um travesti pomposo e nem uma imitação de mulher. Imita um homem imitando uma mulher. No fundo de cada homossexual há uma mulher vulgar” (Daniel, 1984, p. 16).

No trecho [1], *Marilyn* o encoraja a enfrentar os ataques homofóbicos, mas Daniel sabe que ainda não era o momento de reagir. Já no trecho [2], a hipótese de que a personagem é inspirada em *Marilyn Monroe* se torna mais evidente. Quando Daniel afirma que “no fundo de cada homossexual há uma mulher vulgar”, ele faz alusão à sensualidade de Monroe, que era

ícone de muitos homossexuais da época. A afirmação “imita um homem imitando uma mulher” reforça a ideia de que esse ser imaginário ou “de papel”, segundo Charaudeau, existe apenas em sua mente, onde ele projeta a figura de um travesti que interage com ele em diversos momentos.

A narrativa de vida de Herbert Daniel reflete sua perspectiva pessoal e subjetiva, destacando não apenas suas vivências na militância, mas também acontecimentos íntimos, como sua paixão por Renzo. Em razão da repressão desse sentimento, ele enfrentou o suicídio diversas vezes. [3] “Por causa da paixão cheguei a me aproximar verdadeiramente do suicídio. Várias razões: não conseguia ver minha realidade realizada em nenhuma forma de amor, corpo ou revolução.” (Daniel, 1984, p. 132).

No trecho [3], podemos perceber o sofrimento de Daniel ao mortificar seus desejos sexuais e sentimentos por medo de ser expulso dos grupos revolucionários dos quais fazia parte. Esse período marcou o primeiro exílio de Herbert. Quando ele diz que “não conseguia ver minha realidade realizada em nenhuma forma de amor, corpo ou revolução”, compreendemos que ele sofria por não enxergar uma mudança na visão das pessoas. Incapaz de prever se um dia sua realidade – entendida como liberdade – se concretizaria, ele viveu uma profunda angústia, pois não podia ser pleno apenas na revolução. Como ser humano, tinha desejos e necessidades. A repressão de seus sentimentos o levou a tentar tirar a própria vida várias vezes, como citado em sua obra.

A narrativa de vida de Herbert Daniel, embora seja uma fonte primária valiosa, é limitada à sua experiência pessoal, descrita como “a expressão de uma individualidade íntima potencialmente em conflito com as barreiras sociais” (Dortier, 2019, p. 7, tradução livre).

Minha vida é contada por outro: o “eu narrado”

Em contrapartida, o livro de James Green contextualiza as experiências de Herbert Daniel dentro de um cenário político mais amplo, baseando-se em fontes e documentos. Um exemplo disso está no seguinte

trecho: [4] “Comecei bem, escreveu Herbert mais tarde. Fazendo minha primeira ação armada, com todo entusiasmo e um pouco de ignorância. A organização, em uma entre tantas, partira para a luta [armada].” (Green, 2018, p. 97).

Esse trecho relata a primeira participação de Herbert na luta armada, envolvendo-se em desapropriações bancárias e sequestros de embaixadores para forçar a libertação de presos políticos pela polícia. No comentário [4], Green diz: “comecei bem, escreveu Herbert mais tarde”, sugerindo que essa informação foi retirada de escritos deixados por Daniel. Aqui percebemos o quanto James Green se dedicou à leitura, pesquisa e aprofundamento nas memórias e registros de Herbert para traçar um perfil do ativista LGBTQIAPN+ de maneira objetiva.

Quando James reproduz a fala de Daniel “com todo entusiasmo e um pouco de ignorância” no excerto [4], ele nos leva a entender que Herbert, embora fosse um intelectual e militante comprometido, que usava sua capacidade cognitiva para debater e disseminar teorias socialistas e marxistas, nunca havia participado de ações armadas antes. Por isso, a palavra “ignorância” é usada, pois, como a obra cita, ele sequer sabia manejar uma arma, mas aceitou o desafio com entusiasmo, como reforça a citação.

O livro de James Green adota uma abordagem acadêmica, buscando objetividade e análise crítica. Ele escreve: [5] “Refletindo sobre o evento, Daniel escreveu que ele próprio não entrou em crise pessoal no Ribeira porque entendia que seu celibato era parte constituinte do seu comprometimento revolucionário” (Green, 2018, p. 141-142).

O Ribeira foi o primeiro centro de treinamento rural para a guerrilha e os combates armados. Nesse contexto, a maioria escalada para esse treinamento foram homens, e desse, só o capitão teve o privilégio de levar sua companheira consigo, já os demais não receberão permissão para levar suas companheiras ou namoradas ao local de treinamento. Após

alguns dias, muitos guerrilheiros começaram a expressar a saudade de suas companheiras. Herbert, que já vivia o celibato há algum tempo, fez a declaração mencionada, destacando que outros ativistas enfrentavam dificuldades em viver sem relações sexuais, algo que ele já havia abdicado ao entrar na luta contra a ditadura.

No trecho [5], Herbert expressa satisfação em relação ao seu comprometimento revolucionário, mesmo diante dos desafios pessoais. A sede e paixão pela luta por direitos humanos o levaram a abrir mão de sua própria felicidade para ver seu país livre de perseguições, injustiças, desigualdade social, discriminação e preconceito. Essa convicção demonstra que, apesar dos altos e baixos, ele acreditava que um dia poderia ser completamente feliz e livre.

Em termos de profundidade de pesquisa, o livro de James Green é fundamentado em uma extensa investigação, incluindo entrevistas com diversas fontes, o que proporciona uma base sólida para sua análise, como no seguinte exemplo:

[6] Durante nossa conversa, Hamilton, o irmão mais velho de Daniel, telefonou para saber como andava a entrevista com este curioso historiador norte-americano. ‘Qual era o nome da namorada de Bete?’, perguntou-lhe a mãe, tentando remexer memórias de um passado distante (Green, 2018, p. 204).

No comentário [6], observamos uma das entrevistas realizadas por James para coletar informações essenciais à construção da obra. A entrevistada é D. Geny, mãe de Herbert, que faz uma pergunta a seu filho mais novo, Hamilton, sobre “Bete” – um apelido carinhoso dado a Herbert por seus familiares e amigos antes de ele ingressar na militância. D. Geny pergunta a Hamilton: “Qual era o nome da namorada de Bete?”, e o nome dessa suposta namorada era Laís, uma amiga inseparável de Herbert, com quem ele cursou medicina e compartilhou momentos de estudo e amizade. Devido à proximidade entre os dois, a mãe de Herbert

presumiu que eles namoravam, no entanto, essa afirmação foi negada pela própria Laís em entrevista a Green.

Quase uma conclusão

A análise comparativa entre a autobiografia de Herbert Daniel e a obra de James Green oferece uma visão enriquecida e complementar da vida e do ativismo político desse importante militante LGBTQIAPN+ brasileiro. Essas duas obras, distintas em suas abordagens e intenções, são fundamentais para uma compreensão mais profunda e ampla da trajetória de luta e resistência de Herbert Daniel, situando-o tanto no plano pessoal quanto no contexto histórico e social em que atuou.

A autobiografia de Herbert Daniel constitui uma fonte primária essencial, permitindo ao leitor um acesso íntimo às suas experiências pessoais, dilemas e reflexões. A perspectiva subjetiva oferecida por Daniel possibilita uma imersão em sua visão de mundo, revelando as motivações que o guiaram em sua militância. Esse relato autobiográfico, no entanto, carrega consigo as limitações da subjetividade e da memória seletiva, exigindo uma análise cuidadosa que leve em conta esses fatores.

Em contrapartida, o livro de James Green se destaca pela abordagem acadêmica e pela pesquisa detalhada, oferecendo um panorama mais amplo e contextualizado da vida de Herbert Daniel. Green não apenas analisa as ações e decisões de Daniel, mas também explora o cenário político e social da ditadura militar, a luta pela redemocratização e o desenvolvimento do movimento LGBTQIAPN+ no Brasil. Sua obra complementa a autobiografia ao situar a vida de Daniel dentro das forças políticas e sociais que influenciaram sua trajetória.

A complementaridade dessas duas fontes enriquece significativamente a compreensão da figura de Herbert Daniel. Ao combinar o relato pessoal com uma análise histórica mais rigorosa, obtemos uma visão multifacetada de seu papel como militante e defensor dos direitos humanos. Essa intersecção entre as perspectivas íntima e acadêmica oferece uma

narrativa mais completa e complexa, que reflete tanto os desafios pessoais quanto as circunstâncias históricas enfrentadas por Herbert Daniel.

Portanto, ao integrar essas abordagens distintas, o estudo das obras de Herbert Daniel e James Green não apenas aprofunda a compreensão sobre a vida desse ativista, mas também contribui para o campo de estudos da militância política no Brasil. Essa análise amplia o entendimento das lutas por direitos humanos e transformação social no país, evidenciando a importância de uma leitura que considere tanto as experiências pessoais quanto os processos históricos mais amplos. Assim, a análise transcende a biografia individual para se tornar uma reflexão sobre a luta coletiva por uma sociedade mais justa e igualitária.

Referências

CAVARERO, A. *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. London: Routledge, 2000.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L. e GAVAZZI, S. (org.) *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et Discours. Eléments de sémiolinguistique*. Paris, Hachette-Université, 1983.

DANIEL, H. *Meu corpo daria um romance: narrativa desarmada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

DORTIER, J. F. Il n'y a pas de famille modèle. In: *Sciences Humaines*, número 316, juillet/2019, p. 7.

FERNANDES, Maria Clara. *Vida Escrita: Reflexões Sobre o Gênero Biográfico*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2021.

GREEN, James N. *Revolucionário e Gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

MACHADO, Ida Lucia. O romance como materialidade discursiva. In: *Gráuks – Revista de Letras e Artes*, 2022, 22 (01), p. 4- 64.

MACHADO, Ida Lucia. A narrativa de vida como materialidade discursiva. In: *Revista da ABRALIN*, 2015, v.14, n.2, p. 95-108.

MACHADO, Ida Lucia. *Reflexões sobre uma corrente de análise do discurso e sua aplicação em narrativas de vida*. Portugal: Grácio, 2016.

MACHADO, Ida Lucia. *Narrativas de vida: saga família e sujeito transclasses*. Portugal: Grácio, 2020.

OLIVEIRA, Renata. *O Desafio da Biografia: Vidas Contadas e Recontadas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (Orgs.) *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

SOBRE @S AUTOR@S

Alan Martins é ator, poeta e professor de Português da rede estadual de ensino (SEC-BA). Graduado em Letras Vernáculas pela UESB e mestrando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, também na UESB. Pesquisador com enfoque na relação entre corpo, linguagem e identidade através da análise do discurso de base Semiolinguística. Em meio à carreira artística, Alan coleciona uma série de premiações, dentre elas, destacam-se: premiado nacionalmente pela Academia Rio-Pombense de Ciências, Letras e Artes como uma das 10 melhores poesias do país do ano de 2020; 4 vezes premiado no Prêmio Cecília Meireles de Literatura (IECEM-Poções); premiado no Prêmio de Artes Literárias Afonso Manta pela Prefeitura Municipal de Poções (Lei Aldir Blanc).

E-mail: alanmartins.etc@gmail.com

Alex Bruno da Silva é Doutor e Mestre em Letras e Linguística (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás; Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Goiás (2008); Especialista em Gênero e Diversidade na Escola pela Universidade Federal de Goiás (2015); e Graduado em Letras/Inglês-Português e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual de Goiás (2006). É membro do Grupo

de Pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (CNPq/UFG). Atualmente é professor efetivo de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

E-mail: alexprofessor100@gmail.com

Antonio de Pádua Dias da Silva é Doutor em Letras. Professor de Literatura Brasileira Contemporânea na Faculdade de Letras, Linguística e Artes; e de Literatura e Estudos de Gênero no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba.

E-mail: docpadua@servidor.uepb.edu.br

Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa é graduado em Filosofia (USP), mestre e doutoranda no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP). Pesquisa autobiografias trans e filosofias decoloniais, ministra minicursos e grupos de estudo sobre esses temas. Também oferece mentorias para escrita de projetos e textos acadêmicos. Publicou o livro *Marcas sobre o mundo: as autobiografias trans de Anderson Herzer e João W. Nery* (2024), pela editora Devires.

E-mail: cjpuosso@gmail.com

Edimar Pereira da Silva é doutorando em Letras e Linguística (Estudos Literários), pela Universidade Federal de Goiás; Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias, pela Universidade Estadual de Goiás; e Licenciado em Letras-Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA. Atualmente, é professor do Ensino Básico da Secretaria de Educação do Estado de Goiás.

E-mail: silva.edimarpereira@gmail.com

Erick Gregner é licenciado em Letras - Português e Espanhol - pela UFSCar. Trabalha como educador e mediador de leitura, com ênfase em

literaturas trans, e também como revisor textual. Atualmente, realiza pesquisa independente sobre «disforia de gênero» na literatura.

E-mail: erickgregner@gmail.com

Fábio Figueiredo Camargo é Professor Associado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários. Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2007). Autor de *A escrita dissimulada: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, SOGRAFE. 2005; *A vida suspensa*, Scriptum, 2014; *Escrever o pai é escrever-se, O Sexo da Palavra*, 2021.

E-mail: fabiocamargo@ufu.br

Flávio Pereira Camargo é Professor Associado de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, desenvolvendo pesquisas e orientações acerca da relação entre literatura, estudos de gênero, diversidade sexual e teoria *queer*. É líder do Grupo de Pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (CNPq/ UFG) e membro do GT “Gêneros e sexualidades dissidentes na literatura e em outras artes” da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll).

E-mail: flaviocamargo@ufg.br

Guilherme Augusto da Silva Gomes é Doutor e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Especialista em Gênero e Diversidade na Escola pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É Professor da Esamc Uberlândia (Esamc) nos eixos de Ne-

gócios e Comunicação e também faz parte do quadro de Técnico-Administrativo em Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

E-mail: guilhermegomes@ufu.br

Hélder Araújo Holanda é Doutorando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Professor de Literatura da Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu, núcleo da Universidade Estadual do Ceará.

E-mail: helder.holanda@aluno.uepb.edu.br

Juliana Moreira de Sousa é Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atualmente, é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística na Universidade Federal de Goiás (PPGLL).

E-mail: julianasousamoreira@gmail.com

Marcus Antônio Assis Lima possui pós-doutorados em Linguagens e Representações (PPGLLR/UESC, 2018) e em Media & Communications (Goldsmiths College/University of London, 2013/2014 - bolsista CAPES), concluiu o doutorado no POSLIN/UFMG em 2008, o mestrado em Comunicação e Sociabilidade, em 2000; graduou-se em Jornalismo em 1991. Atualmente é Professor Pleno, dedicação exclusiva, do Curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Atua também como Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Representação, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). É o atual Coordenador do PPGCEL/UESB (2023 - 2025) e Vice

Coordenador do GT Gêneros e sexualidades dissidentes na Literatura e outras Artes (2023 - 2025) da ANPOLL.

E-mail: malima@uesb.edu.br

Mario Lugarinho é Professor Titular de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. É Doutor em Letras (Puc-Rio, 1997) e Livre-docente (USP, 2012).

E-mail: lugarinho@usp.br

Rodrigo Ribeiro dos Santos é Graduado em Letras - Inglês pela Universidade Maurício de Nassau (UNINASSAU), atualmente é jornalista em formação e mestrando em Letras: Educação, Cultura e Linguagem pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Com mais de seis anos de experiência como professor de Inglês, já atuou nos municípios de Planalto, Nova Canaã, Iguai e Vitória da Conquista. Adquiriu proficiência no idioma ao se formar na Wizard e aprofundou seus conhecimentos em conversação e tradução na The Place English School, resultando em vasta experiência e contato com a língua. Também participou de alguns programas do Governo da Bahia, como o Mais Educação, onde foi monitor de teatro, e o Mais Alfabetização, atuando como monitor de português. Como pesquisador na área de Semiologia, observa narrativas de vida LGBTs.

E-mail: rodrigoingles1997@gmail.com

SOBRE O E-BOOK

Tipografia: Demos Next Pro, Arsenica Variable.
Publicação: Cegraf UFG
Câmpus Samambaia, Goiânia-GO.
Brasil. CEP 74690-900
Fone: (62) 3521-1358
<https://cegraf.ufg.br>
