

ORGANIZADORES

JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE

LIZANDRO CARLOS CALEGARI

SEXUALIDADE E IDENTIDADES CULTURAIS

DAVID WILLIAM FOSTER



Reitoria

Reitor: Pedro Rodrigues Curi Hallal

Vice-Reitor: Luis Isaías Centeno do Amaral

Chefe de Gabinete: Taís Ullrich Fonseca

Pró-Reitor de Graduação: Maria de Fátima Cossio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Francisca Ferreira Michelin

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Otávio Martins Peres

Pró-Reitor Administrativo: Ricardo Hartlebem Peter

Pró-Reitor de Infra-estrutura: Julio Carlos Balzano de Mattos

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis: Mário Renato de Azevedo Jr.

Pró-Reitor de Gestão Pessoas: Sérgio Batista Christino

Conselho Editorial

Presidente do Conselho Editorial: Ana da Rosa Bandeira

Representantes das Ciências Agrárias: Victor Fernando Büttow Roll (TITULAR) e Sandra Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: Eder João Lenardão (TITULAR)

Representantes da Área das Ciências Biológicas: Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR) e Francieli Moro Stefanello

Representantes da Área das Engenharias: Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR)

Representantes da Área das Ciências da Saúde: Fernanda Capella Rugno (TITULAR) e Anelise Levay Murari

Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas: Daniel Lena Marchiori Neto (TITULAR), Eduardo Grala da Cunha e Maria da Graças Pinto de Britto

Representante da Área das Ciências Humanas: Charles Pereira Pennaforte (TITULAR), Lucia Maria Vaz Peres

e Pedro Gilberto da Silva Leite Junior

Representantes da Área das Linguagens e Artes: Lúcia Bergamaschi Costa Weymar (TITULAR), Chris de Azevedo Ramil

e João Fernando Igansi Nunes

DAVID WILLIAM FOSTER

SEXUALIDADES E IDENTIDADES CULTURAIS

PELOTAS, 2020





**Editora
UFPel**

Filiada à A.B.E.U.

Rua Benjamin Constant, 1071—Porto
Pelotas, RS—Brasil
Fone +55 (53)3227 8411
editora.ufpel@gmail.com

Direção

Ana da Rosa Bandeira
Editora-Chefe

Seção de Pré-Produção

Isabel Cochrane
Administrativo

Seção de Produção

Suelen Aires Böettge
Administrativo
Anelise Heidrich
Revisão
Guilherme Bueno Alcântara (Bolsista)
Design Editorial

Seção de Pós-Produção

Morgana Riva
Assessoria
Madelon Schimmelpfennig Lopes
Administrativo

Revisão Técnica

Ana da Rosa Bandeira
João Luis Pereira Ourique e
Lizandro Carlos Calegari

Revisão Ortográfica

Anelise Heidrich

Projeto Gráfico e Diagramação

Ingrid Fabiola Gonçalves

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas

Catálogo na Publicação
Simone Godinho Maisonave – CRB-10/1733

S518 Sexualidades e identidades culturais [recurso eletrônico]. /

David William Foster ; organizadores: João Luis Pereira Ourique e Lizandro; tradutores: Aline Coelho da Silva... et al.

Carlos Calegari. – Pelotas: Ed. UFPel, 2020.

322 p.

Ebook – PDF ; 1709KB

Tradução do Espanhol e do Inglês.

ISBN: 978-65-86440-25-6

1. Sexualidade 2. Identidades 3. Cultura brasileira

I. Foster, David William II. Ourique, João Luis Pereira (org.)

III. Calegari, Lizandro Carlos (org.)

CDD 306.7

SUMÁRIO

Prefácio	9
Apresentação	13
PARTE I	16
A perspectiva <i>queer</i> e as identidades homoeróticas: proposições teóricas	17
PARTE II	55
_ “Homossexualismo: sexualidade e valor”, de Samuel Rawet: um texto fundador da teoria <i>queer</i> brasileira	56
_ Do “Para inglês ver” ao “Para brasileiro entender”: escrevendo o sócio-texto homoerótico brasileiro	66
_ Duas modalidades de escrita sobre a homossexualidade na ficção brasileira contemporânea	75
_ <i>Bom-Crioulo</i> , de Adolfo Caminha: um texto fundador da literatura <i>queer</i> brasileira	89
_ Construindo espaços <i>Queer</i> : <i>A intrusa</i> , de Carlos Hugo Christensen	108
_ Um <i>Teorema</i> brasileiro: a <i>queerização</i> da família em <i>O visitante</i> , de Hilda Hilst	125
_ A homossexualidade em <i>Aqueles dois</i> , de Sérgio Amon: dentro e fora do armário	138
_ Re-visões culturais da trupe brasileira Dzi Croquettes	154

_ <i>Barrela</i> , de Plínio Marcos: posicionamentos e poder social entre pessoas do mesmo sexo	163
_ <i>Vestido de noiva</i> , de Nelson Rodrigues, e a fragmentação cênica do casamento	178
_ A literatura homoerótica de Glauco Mattoso	186
_ <i>Santidade</i> , uma encenação de Zé Celso no Teatro Oficina (São Paulo, 2007)	202
_ A feminização do espaço social em <i>Parque industrial</i> , de Patrícia Galvão	209
_ O maravilhoso poder das mulheres contra os deuses telúricos em <i>Guadalupe</i> , de Angélica Freitas e Odyr Bernardi	233
PARTE III	241
_ "Espanhol <i>queer</i> ", "português <i>queer</i> ": notas para investigação	242
_ O estudo dos temas gays na América Latina a partir de 1980	259
_ O recente cinema <i>queer</i> latino-americano	279
Referências aos textos	288
Referências bibliográficas	293
Sobre os tradutores	316
O autor	320
Os organizadores	321

APRESENTAÇÃO DA SEGUNDA EDIÇÃO

Desde o início do projeto que pretendia divulgar as pesquisas do professor David William Foster para os leitores de língua portuguesa a partir da seleção de textos voltados para a realidade brasileira e latino-americana, sabíamos da responsabilidade e da importância que esse trabalho carregava. Além da tradução de ensaios publicados ao longo de uma trajetória extremamente relevante de pesquisas e de reflexões acerca das culturas e das identidades sexuais – cujos elementos teóricos vieram a compor o título da publicação lançada no formato impresso em 2019 –, também tivemos a oportunidade de disponibilizar ensaios inéditos que, em conjunto com os demais textos publicados em vários idiomas, dão um panorama significativo para os leitores que poderão ter acesso a esse material com a publicação no formato digital no ano de 2020 de Sexualidades e Identidades Culturais.


O que não estava na nossa agenda de trabalho e de divulgação do resultado da seleção, organização, tradução e preparação dos originais – sempre com o acompanhamento do professor Foster –, foi a grande perda que tivemos desse brilhante intelectual que articulava aspectos da produção artística e cultural com questões políticas e histórico-sociais indispensáveis para pensar os diversos matizes da nossa sociedade. O que nos causa ainda mais incredulidade é o fato de que estávamos em contato com David Foster com frequência, incluindo poucas semanas que antecederam a sua morte, visando, entre outros assuntos, exatamente ao lançamento de uma segunda edição digital com o intuito de atingir um público maior, especialmente nessa época em que a pandemia exige ainda mais de todos nós.

Esperamos que este material a que agora ampliamos a possibilidade de acesso seja algo que venha a embasar novas reflexões. Acreditamos que não haveria maior homenagem a David W. Foster do que a leitura da sua obra, objetivando manter um pouco mais entre nós a presença de um pensamento indomável e questionador ao lado de uma personalidade amável e generosa.

João Luis Pereira Ourique

Lizandro Carlos Calegari

Pelotas e Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil, | 03 de julho de 2020.



“AS COISAS NUNCA SÃO COMO TE
DIZEM, E NUNCA VÃO TE DIZER COMO
REALMENTE SÃO. TEU PROJETO DE VIDA
TEM QUE SER DESCOBERTO POR TUA
PRÓPRIA CONTA”.

DAVID WILLIAM FOSTER

11 de Setembro de 1940 – 24 de Junho de 2020

PREFÁCIO

In this collection, editors Lizandro Carlos Calegari and João Luis Pereira Ourique have gathered together a wide selection of David William Foster’s essays that braid together queer theory and Brazilian literature, culture, and film. Foster has long been at the forefront of expanding the canon in Latin American literary studies, and his insistence upon reading queer texts, and reading texts queerly, has helped to shape the field and expand its reach. It is hard not to wax poetically when speaking about Foster’s oeuvre – he is prolific, and he has, as Debra Castillo writes, “a wide-ranging curiosity that takes him from Río Bravo to Tierra del Fuego, and to almost every imaginable stop in between”¹.

In this preface, I briefly want to dwell on Foster’s essay, “Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha: um texto fundador da literatura gay brasileira”, which was originally published in English in 1988 and is the earliest essay in this collection. Preparing this preface has given me a chance to re-read Foster’s essays, and if Foster found Bom-Crioulo to be “almost a startling discovery”², I find myself finding his essay to be quite the “startling discovery”, as well. On its face, read in 2018, the essay might not appear

1 CASTILLO, Debra A. Review of *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema* by David William Foster. *Hispania*. 2004. p. 82.

2 FOSTER, David William. Adolfo Caminha’s Bom-Crioulo: A Founding Text of Brazilian Gay Literature. *Chasqui*. 1988. p. 13.

all that impressive; after all, we routinely discuss, teach, and research gay literature, but when I begin to think of the context of this essay, I am startled. Foster's essay is written *before* Eve Kosofsky Sedgwick's *Epistemology of the Closet*, Judith Butler's *Gender Trouble*, David M. Halperin's *One Hundred Years of Homosexuality*, Annamarie Jagose's *Queer Theory*, Mark Doty's *Making Things Perfectly Queer*³ (one of Foster's favourites!) and Diana Fuss's edited collection *Inside/ Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Foster could not rely on the critical apparatus that scholars now have, a point he notes in the preface to *Sexual Textualities*: "[s]everal years ago, when I published *Gay and Lesbian Themes in Latin American Literature*⁴, queer issues were just beginning to gain a place in Hispanic studies"⁵. It is important to stress this point because Foster was at the forefront of these discussions, searching not only for texts, but for a language to help give not only meaning, but also legitimacy, to these seemingly forgotten texts.

In his essay on Caminha's *Bom-Crioulo*, Foster begins in an almost canonical fashion, paying respect, as one ought to, to Machado de Assis, who he calls "the first great nineteenth-century Latin American writer"⁶. From this vantage, he seeks to amplify the scope of nineteenth-century Latin American literature by including Adolfo Caminha's *Bom-Crioulo*. Foster writes that "the most striking quality of *Bom-Crioulo* is that not only is it the first explicit gay novel in Brazilian (and Latin American literature), but that it may be alleged to be one of the first such works in modern Western literature"⁷. Read today, Foster's essay seems quaint, but it doesn't seem queer. But, if one reads closely, perhaps reads Foster queerly, one can see inklings of something that would become queer theory. Foster continues, "this is especially true if we define gay literature as writing about questions related to male homosexual identity, whether viewed as inherent

3 DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 1993.

4 FOSTER, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. 1991.

5 FOSTER, David William. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ ing Latin American Writing*. 1997. p. ix.

6 FOSTER, David William. Adolfo Caminha's *Bom-Crioulo*: A Founding Text of Brazilian Gay Writing. *Chasqui*. 1988. p. 13.

7 Idem. Ibidem. p. 14.

character or chosen behavior”⁸. Foster is interested perhaps more in the behavior than in the identity politics. Truth be told, I do not think Foster has been too invested in gay literature or lesbian literature – this was merely the language available to him; instead, I think he has long been more interested in something queerer. It would seem that identity politics narrows the scope of vision, the possibilities of interpretation for Foster. Indeed, Foster seems interested in “the open mesh of possibilities” that Eve Kosofsky Sedgwick speaks of in *Tendencies*, which enables Foster to masterfully explore the intersections of race and sexuality in *Bom-Crioulo*⁹. In “Reafirmações sobre o queer e o teatro”, Foster explains, “sempre existiu o *queer* no teatro (entendendo o termo em seu alcance mais extensivo, como tudo aquilo que desdiz o rigor da heteronormatividade)”¹⁰. It should not be lost on us either that Foster uses words like “homosexual”, “gay”, and “lesbian” less and less in his writings and seems more and more interested in “making things perfectly queer” as Doty would have it.

For Foster, queer theory has something of a utopian potential as it is always exploding things open, asking a new and exciting set of questions, pushing us to think more expansively, broadly, and perhaps even, flirtatiously. Foster writes in the preface to *Queer Issues in Contemporary Latin American Filmmaking*, “queer studies questions patriarchal heteronormativity and the compact narrative of compulsory matrimony, compulsory heterosexuality, compulsory monogamy, and the unquestionable homologizing of romantic love, erotic desire, and individual fulfilment”¹¹. Foster wants his readers to leave behind the comforts to which they have grown accustomed and to think through the polemics of desire that clutters the page, stage, and screen. Foster moreover encourages readers to think through the various ways in which identities and desires interest, his work is interested in questions of race, religion, and region, for

8 Idem. Ibidem. p. 14.

9 SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Tendencies*. 1993.

10 FOSTER, David William. Reafirmações sobre o *queer* e o teatro. *O Percevejo*. 2016. p. 61.

11 FOSTER, David Wiliam. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. 2003. p. ix.

example. Overall, Foster encourages readers to think anew, to think with and through the texts, and to imagine other possibilities.

The essays then in *Sexualidades e identidades culturais* represent some of Foster's thinking on queerness and Brazilian literature, film, and culture. Read in their entirety, we are witness to the development of Foster's thought, and the ways in which his ideas have grown and expanded. In Foster's capable hands, readers will be led through the complex and complicated terrains of desire, sexuality, and gender, and they will be richly rewarded. Indeed, upon reading many of these essays again, I found myself taking notes of new projects and new ideas to consider. Foster's writings are best read over and over again, for each time the reader is rewarded with new insights and new questions. With Foster as a guide, a reader will come to see texts in new ways, to see the interpretive possibilities in a wide range of texts, and to, well, make things perfectly queer.

- Jonathan A. Allan¹²

¹² Jonathan A. Allan é professor de inglês na Brandon University, no Canadá. Suas áreas de interesse incluem a teoria *queer*, a escrita criativa, estudos de gênero e de mulheres. É autor de *Reading from Behind: A Cultural Analysis of the Anus* (Lendo por trás: uma análise cultural do ânus, University of Regina Press and Zed Books, 2016), que consiste num estudo sobre a analidade e a masculinidade na teoria literária e cultural. Atualmente, está concluindo o seu segundo livro, *Uncut: A Cultural Analysis of the Foreskin* (Sem cortes: uma análise cultural do prepúcio), que visa a um estudo cultural do prepúcio, reunindo elementos da sociologia, da psicologia, dos estudos religiosos, das ciências biomédicas, dos estudos culturais, dos estudos literários e da teoria *queer*.

APRESENTAÇÃO

O livro *Sexualidades e identidades culturais* visa a reunir uma série de ensaios e capítulos redigidos pelo Prof. David William Foster (ASU, EUA) nas últimas décadas, com o intuito de ampliar as discussões em torno de temas como sexualidade e cultura, preconceito e identidade de gênero, a partir de um *corpus* heterogêneo constituído de obras produzidas no Brasil e, também, oriundas de outros países latino-americanos. Essa diversidade de objetos investigados inclui obras literárias, cinematográficas e teatrais, o que, por um lado, atesta os interesses de pesquisa do professor norte-americano e, por outro, demonstra a importância dos temas tratados em diversos âmbitos culturais, dada a sua repercussão e relevância para a formação ética e moral da sociedade contemporânea.

Num momento histórico em que se observam antagonismos sociais profundos (por um lado, vislumbra-se a emergência de uma série de discursos a favor da diversidade e da heterogeneidade, mas, por outro, veem-se a violência e a censura sistemáticas contra aqueles que colocam em prática tais discursos), o livro do Prof. Foster surge para elucidar o que há de singular na cultura brasileira e na cultura latino-americana quando os assuntos radicam em torno das diversas questões postas pelas identidades sexuais, pelas sexualidades culturais e pelo *queer*, mas também pela violência, pela homofobia e pela agressão aos direitos humanos.

Em virtude da importância dos assuntos tratados e tendo em vista que Foster problematiza a cultura brasileira em vários de seus ensaios, os organizadores deste livro julgaram pertinente reunir esse material – escrito originalmente em diferentes idiomas –

e submetê-lo a um público leitor mais específico, no caso, o brasileiro, e, provavelmente, mais interessado pelos temas em pauta. A partir desse consenso, convidamos uma série de tradutores com experiência reconhecida e professores universitários fluentes em língua inglesa e espanhola para verterem os textos para a língua portuguesa e, assim, oferecer uma leitura mais acessível ao público brasileiro, justamente com o propósito de ampliarmos os debates acerca dos aludidos assuntos. Com isso, o objetivo é, também, tornar as reflexões do Prof. Foster sobre a cultura brasileira e latino-americana mais conhecidas e difundidas no Brasil.

O Prof. Foster é uma das maiores autoridades mundiais em estudos culturais e em cultura latino-americana, tendo escrito extensivamente sobre diversos temas. Porém, seu trabalho é praticamente desconhecido no Brasil pelo fato de seus livros serem escritos em inglês e/ou em espanhol. Ele atua como professor na Arizona State University há mais de 50 anos. Sua área de trabalho mais constante é o Espanhol, ministrando regularmente cursos de língua, literatura e cultura. Doutorou-se na University of Washington aos 23 anos. Tem uma produção científica exemplar, que inclui a responsabilidade por mais de 60 livros, publicados em diversos idiomas e em diversos países. Afora isso, é responsável por coletâneas de ensaios, estudos monográficos, organização de antologias e volumes de referências bibliográficas para pesquisadores.

Foster é autor de vários textos que dedicam atenção à cultura *queer* na América Latina. Dentre esses livros, estão *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas* (2009), *El ambiente nuestro: Chicano/ Latino Homoerotic Writing* (2006), *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema* (2003), *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones* (1999), *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing* (1997) e *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing* (1991). O autor também compilou as seguintes coleções de ensaios: *Chicano/ Latino Homoerotic Identities* (1999) e *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures* (1996). É responsável por organizar alguns manuais de consulta, dentre os quais se incluem *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook* (1999) e *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical*

Sourcebook (1994). Particularmente sobre questões culturais brasileiras, escreveu as seguintes obras: *El Eternauta, Daytripper, and Beyond: Graphic Narrative in Argentina and Brazil* (2016), *São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production* (2011), *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema* (1999) e *Brazilian Literature: A Research Bibliography* (1990).

Este volume está dividido em três partes principais. Na primeira seção, encontra-se um longo capítulo em que Foster discute a perspectiva da teoria *queer*, procurando enfatizar o significado do termo e suas implicações conceituais e metodológicas. Na segunda parte, há uma série de capítulos que trazem, em diferentes graus e medidas, uma problematização do *queer* na cultura brasileira, partindo-se de estudo de romances, poesias, peças de teatro e filmes. Por fim, na terceira seção, as discussões se voltam para as identidades homoeróticas na cultura latino-americana.

Gostaríamos de agradecer ao Prof. Foster pela disponibilização dos textos e pelo diálogo aberto e espontâneo toda vez que precisávamos sanar dúvidas a respeito do material que estava sendo preparado. Este livro não teria sido possível se não tivéssemos a contribuição de colegas que aceitaram a tarefa de traduzir do espanhol e do inglês os capítulos, os artigos e os ensaios que constituem este volume. Um agradecimento especial a Aline Coelho da Silva, André Luis Mitidieri-Pereira, Augusto Marcos Fagundes Oliveira, Beatriz Viégas Faria, Denise Almeida Silva, Denize Correa Araújo, Luana Castelo Branco Alves, Luciana Helena Cajas Mazzutti, Roberto Taddei, Rodrigo da Rosa Pereira, Vanderléia de Andrade Haiski e Zelina Márcia Pereira Beato.

- João Luis Pereira Ourique

- Lizandro Carlos Calegari

PARTE I



A PERSPECTIVA **QUEER** E AS IDENTIDADES HOMOERÓTICAS: PROPOSIÇÕES TEÓRICAS

Considera-se necessário, para esta abordagem, contemplar uma reconsideração do corpo humano, incitada tanto pela necessidade de combater a primazia obsessiva da heterossexualidade no genital como único lugar do prazer legítimo e como metonímia orientadora para estabelecer a identidade do indivíduo, como pela proposta crescente de propiciar a erotização total do corpo. A reintegração do corpo inteiro em um único projeto de erotização pretende resistir à fragmentação que tende a medicina moderna, com a subsequente luta de poder para marcar esferas de predomínio entre os discursos dos especialistas. Ao mesmo tempo, ao subtrair-se da primazia genital, colabora na desconstrução de vários projetos que procuram controlar o corpo mediante a demarcação de seus limites e do estabelecimento de autoridades que os vigiem. O discurso de controle, fundamentado em identidades sexuais precisas constritas ao genital — como se os genitais definissem o que se deve fazer com eles -, vê ameaçada sua eficácia por uma revolta que não respeita limites corporais ao torná-los instáveis, mutáveis e suscetíveis de novas funções. Se o desejo opera sobre a base do fetiche, postula-se um potencial fetichizante para qualquer zona (re)configurada do corpo, com todas as insinuações de novas experiências que isso implica: ao propagar uma erotização da pele, Glauco Mattoso desenha uma nova organização do corpo (em particular, evidente a versão em quadrinhos do seu livro), ao mesmo tempo que defende a proposta de que esse fetiche combate a AIDS. Manter a ênfase no genital é uma forma mal intencionada de apoiar a AIDS e, por consequência, militar contra o erotismo, porque todos os atos

assim circunscritos contribuem para a possibilidade de preocupação com a infecção. Portanto, propiciar a erotização de zonas corporais que apresentam poucas possibilidades de infecção, combate, de uma maneira que a heterossexualidade verá como inaceitável, a histeria que propõe que sexo é igual a morte.

O imperativo atual de auscultação do corpo e de uma revisão sobre a configuração dos seus limites e fronteiras repousa em uma relação material que o sujeito exerce com o que define como corpo e sua integridade. Sem descartar a espiritualidade, como dimensão do corpo ou como, em termos religiosos mais tradicionais, algo paralelo e/ou superior ao corporal, esta proposta luta contra a necessidade de superação ou desconsideração do corpo formulada por outras ideologias. O material, o corporal, a reivindicação de novas zonas de prazer constitui um dos princípios mais notoriamente paradigmáticos do *queer*.

A prioridade da referência ao corpo capta a ênfase do *queer* no prazer erótico e do seu enfrentamento com as tradições sociais que o repudiam. Mais do que isso, instaura, não a autoridade do corpo para confirmar o conhecimento social e histórico, a centralidade de uma investigação sobre o social e o histórico que abarca o projeto de definir o corpo e de ponderar acerca das relações entre o corpo tal como percebe o sujeito e os horizontes de suas experiências sociais e históricas. O corpo não é um dado e, portanto, a referência ao corpo não é um processo categórico. No entanto, um projeto que conjugue propostas ideológicas já hegemônicas sobre o corpo com outras perspectivas, em constante mudança e multifacetado, da corporalidade, se converte em uma dimensão fundamental da confrontação com universais questionáveis de um corpo que já está definido.

Ao repudiar a primazia do genital e advogar pela pluralência do genital (o genital nomeia muitas coisas; muitas coisas são genitais), se recusa o coito convencional definido como limitação da sexualidade e se abre a possibilidade de uma genitalidade compartilhada que não pode se entender como “masturbatória” na medida em que assume conscientemente para o Outro, para o Outro como um Outro radical ou para o Outro como um eu especular. Se participa, através de posicionamentos estratégicos

como Eu, Vós, Ele/Um e Outro em um circuito de prazeres eróticos através e ao longo do corpo/dos corpos onde as fronteiras entre os indivíduos perdem sua especificidade propícia ao patriarcado.

Em contrapartida, se reivindica a masturbação como signo do controle do sujeito sobre o seu próprio corpo: masturbação como prática autoerógena e masturbação como aquilo que um corpo faz com outro em um gozo autocentrado que é compartilhado recíproca e reflexivamente. A masturbação não é necessariamente uma prática solitária, mas um cuidado com o próprio corpo e, nesse sentido, constitui um nível de controle autoerógeno que permite compartilhar eficazmente o prazer com outro(s) corpo(s).

São duas características que se sobressaem do *queer* no que se refere a levá-lo até uma teorização cultural:

1) O *queer* se fundamenta em uma epistemologia aberta que repudia as definições fixas sobre as tensões do patriarcado e suas definições da sexualidade. Definir a língua, e desde esse ponto definir o mundo, sempre tem sido o sonho principal do patriarcado, e um dos impulsos cruciais do *queer* é a subversão deste projeto por amor a outras formas de construir uma epistemologia da experiência e a subcategoria que constitui a sexualidade.

2) Em vista de que o patriarcado propõe um sistema fechado de análise social e histórico, tanto no que diz respeito ao que exclui quanto no que se refere a suas aspirações desde um modelo que engloba e explica tudo, o *queer* se afasta da urgência de formular um contramodelo igualmente excludente e globalizante. O *queer* não constitui uma narrativa mestra, nem se propõe a elaborar tal coisa, por uma questão de deixar em aberto e suspenso considerações sobre identidades fixas, motivações inteiramente consequentes, antecedentes e procedentes estritamente unidirecionais e transitivos e formulações exclusivamente entrelaçadas. Trata-se uma boa dúvida quanto a possibilidade de entender o vasto *mare mágnum* do desejo humano e de inculcar

adequadamente uma suposta coerência em todos os aspectos das inter-relações eróticas de subjetividades extremamente volúveis.

Se o patriarcado e sua ideologia dominante, o heterossexismo compulsório, se fundamentam em esquemas promulgados como universais e eternos, cabe ao *queer* dirigir uma ética do conhecimento que admita a mais ampla variedade possível de interpretações e de elaborar modelos de conhecimento que possam romper com o autoritarismo, tanto o epistemológico quanto o sociopolítico (frente e verso da mesma moeda sobre a qual se sustentam mutuamente). Conformer-se com as limitações quanto ao que se pode conhecer e prescindir das tecnologias de controle que permite o sistema patriarcal, são princípios chaves do *queer*.

O *queer*, portanto, propõe abrir um debate, não encerrá-lo. É bom que exista a possibilidade, e a conveniência estratégica, de fazer propostas interpretativas que possam guiar movimentos e programas, o *queer* propõe retirar-se do projeto de encontrar a Verdade das construções sociais. Muito mais eficaz é o questionamento das construções, não necessariamente para refutá-las, mas para investigar sobre as forças sociais e históricas que as criaram e sustentaram e sobre as bases de quais postulados ideológicos. Se a ideia da brusca conclusão lançada por um rigoroso programa de investigação fundamentada numa metodologia coerente é um ideograma do patriarcado e seu afã pelo controle tecnológico da sociedade, o *queer*, sem obrigar-se a rejeitar raivosamente tais propostas, se concede o direito de sublinhar seu *status* como um ideograma dominante e de propor perspectivas alternativas para a análise do social.

O patriarcado funciona sobre a base de uma estrita homologia entre másculo (macho)-masculino-homem e afeminado (fêmea)-feminino-mulher; concomitantemente elabora uma série de propostas que tendem a demonstrar que a segunda conjugação se subordina a primeira e, de algum modo, deriva dela — o feminino entendido como uma inversão distorcida do masculino ou como uma versão deficiente ou faltando com o respeito a ele: o sistema ginecológico como os genitais masculinos invertidos; a

vagina como signo da castração do pênis e dos testículos, ou o clitóris como uma atrofia (paródia?) do membro viril.

Nas duas conjugações, o primeiro termo alude à condição biológica (vista como predeterminada e inapelável — por ele, imperativamente inalterável). O segundo se refere à identidade de gênero que se forja sobre a base do sexo biológico. Visto como um conjunto de personagens imóveis, é praticada uma distribuição incondicional de cada gênero frente às categorias sexuais. No discurso popular, tende-se a tratar sexo e gênero como sinônimos, tanto as palavras como as categorias que nesta formulação pretende-se captar. Essa sinonímia reforça a continuidade sem rupturas entre as esferas da construção social do patriarcado e os princípios do heterossexismo compulsório. O terceiro termo aponta para o papel social que os corpos estão condenados a cumprir, papéis que são projetos de toda uma vida. A construção de cada um vale-se do amplo panorama de elementos da tecnologia da identidade genérica e o indivíduo, ao longo de toda a vida, cuida de polir, manter e corrigir a realização de um e outro dos únicos papéis válidos. Ser “nada menos que um homem inteiro” ou “nada menos que uma mulher inteira” requer um enorme esforço e múltiplas validações frente a si mesmo e frente aos outros. Acaba que muitos não cumprem com um papel estelar e poucos triunfam sem ambiguidades. Somente na terceira idade se encontram concessões e tréguas, quando não diretamente um grau de cansaço, como a mulher que começa a negar a máscara da maquiagem ou o homem que aceita ir às compras no bairro com uma bolsa plástica de mercado.

Revisar esse sistema de homologias não conduzirá imperiosamente a uma reconfiguração definitiva da sociedade, Mas sim oferecerá uma brecha desde a qual se pode contemplar a dinâmica construtiva do patriarcado. Em uma primeira instância, uma revisão permitirá entender a instabilidade essencial deste sistema, de onde, uma e outra vez, na realidade da sociedade vivida, quase sem exceções, o indivíduo deixa de cumprir, de alguma outra maneira, com esta trama e com as delicadas negociações no fórum cultural que lhe permitem sustentar uma afinada homologia entre os componentes. Enfatiza-se que, pelo menos para os propósitos da discussão neste momento, se está

falando de frustradas tentativas ou de impensados padrões com o sistema homológico do patriarcado. A histeria que fulgura o discurso hegemônico da sexualidade deriva das dificuldades, no cotidiano, de cumprir com as exigências impostas, e se postula que grande parte da violência social provem do enorme sistema de vigilância, denúncia, correção e castigo que é necessário para assegurar, embora apenas com um alto grau de ineficácia, que os indivíduos adiram e atendam para o seu cumprimento.

A proposta feita a respeito da divisão tripartida das homologias que sustentam o patriarcado, se propõe captar as três faces da construção da identidade sexual. O que importa destacar é como esta relação não é exclusivamente unidirecional, no sentido de que o sexo determina o gênero e o gênero determina o papel social. Em várias etapas da formação do sujeito, tanto durante o período em que está ferrenhamente subjugado e circunscrito pelas tecnologias que administram as instituições do patriarcado (família, escola, tribunal, clube/associação social, caserna), quanto durante o curso de toda a sua vida, há um movimento de interação, reduplicação, confirmação, validação entre cada uma das três esferas, para que o biológico, o subjetivo e o atuado (ou seja, o papel social que é desempenhado) se identifiquem e confirmem mutuamente. Quem se chama *Concepción* tem que ter um útero e tem que dar à luz filhos; ter um útero e dar à luz filhos e se chamar *Manolo*, em vez disso, perturba seriamente o sistema de homologias. Por ele, a bissexualidade geralmente é mais retumbante que a transexualidade, na medida em que esta, exceto pelo escândalo de reconfiguração pontual do corpo, mantém essencialmente o sistema homológico do patriarcado, enquanto que aquela desafia radicalmente o imperativo de um elenco binário fixo.

Em uma segunda instância, a revisão destas conjugações homológicas abre caminho para o indivíduo se afastar das rígidas homologias do patriarcado, afastar-se menos para cumprir com um programa de reconfiguração de sua identidade sexual (travestismo, transexualidade, bissexualidade e homoerotismo, além de dissidências parciais e menos determinantes), mas para entender de que formas pode deixar de colaborar com elas, não importando de que maneiras as cumpre rigorosamente ou não. O preço para tais exceções é geralmente alto e não poucas vezes sangrento, mas para

muitos o benefício de assumir certa condução mais pessoal na navegação da sexualidade vale o custo. Importa enfatizar que aqui não se está falando de efetuar a proposta de uma nova configuração de homologias para a sociedade, de descobrir uma nova “verdade” no que diz respeito a suas inter-relações, mas de colocar em evidência a possibilidade de contemplar múltiplas reformulações e suas consequências, tanto negativas quanto positivas.

A “reterritorialização” do corpo implica muito mais que simplesmente a proposta de que o corpo inteiro seja visto como uma enorme constelação de zonas erógenas, zonas que serão exploradas e ampliadas em seu potencial erótico de acordo com um deslocamento dos órgãos genitais e outros setores do corpo que tem servido para a definição convencional de sexo. Indubitavelmente, a “sexualização” sinedóquica do corpo segundo a qual se concedem limitados fragmentos do corpo (corpo fragmentado) carrega todo o peso de significar a identidade pessoal e sua participação dentro do sistema homológico do patriarcado. Na verdade, há muitas razões para questionar o privilégio de certas zonas às custas de outras (isso, porque não se trata somente de privilegiar os genitais e zonas secundárias, mas também de desprezar, concomitantemente, outras).

Mas há uma contrapartida que tem que ver com uma consideração sobre como as zonas e os órgãos privilegiados podem prestar-se a atos que não estão contemplados dentro da narrativa principal do patriarcado. O *queer* se ufana em descobrir novos usos para o corpo e seus componentes, usos que desafiem a economia do patriarcado e que desmintam a utilização circunscrita que este pretende lhes dar. Cada um constrói sua própria *Ars amatoria* e sua própria *Ars combinatoria* e não há por que supor que há restrições criativas quanto ao que o corpo pode se prestar, o único instrumento de prazer erótico de que dispomos.

O único olhar legítimo dirigido ao corpo é o que confirma sua assimilação ao sistema homológico do patriarcado. Um olha para o sustentado esforço para se conformar à norma de sua identidade sexual/genérica atribuída, e olha para o outro não somente em busca de modelos neste esforço, mas também para detectar as falhas em cumprir

no corpo dos outros. Um não pode auscultar seu próprio corpo com outros propósitos, e o mero afã de conhecer o próprio corpo tem sido proscrito por poder conduzir a descobertas inconvenientes para o sistema, de definições heterossexistas. Encobre-se, elimina-se, reprime-se qualquer pormenor do corpo que descarte o sistema e qualquer ato ou processo que tenda a propiciar algo que desminta este sistema é uma ameaça para ele e para a participação do indivíduo no mesmo.

Assim, o *queer* propaga um olhar não circunscrito, desenfreado, um olhar sem propósito fixo, como um radar, não de conformismo, mas de rupturas com ele. Procurando sempre aporias no sistema homológico do heterossexismo, o olhar transgressor busca seu apoio no olhar do outro: olhem para mim como um sujeito transgressor e olhem os traços da minha transgressão. O olhar do outro ajuda o sujeito a encontrar em si mesmo quais são os traços de sua sexualidade, sejam os signos convencionais, mas codificados, ou os territórios do corpo que foram deixados como *terra incógnita* para o heterossexismo compulsório.

A homofobia pode se valer do olhar transgressor ao outro, mas não com o afã de erotizá-lo nem de erotizar-se a si mesmo através do corpo do outro, mas através do olhar retributivo do outro. O olhar homofóbico anula. Porém, antes que ocorra pode enfatizar os elementos do corpo que terão que permanecer vedados: mostra para o outro o próprio pênis não apenas como um ato de incompreensão metonímica (como se o pênis fosse o único e paradigmático órgão sexual, a única e paradigmática fonte de prazer), mas também para oferecer o que não deve ser oferecido em uma sinistra generosidade espetacular que logo abrirá caminho para a violência contra aquele que olha para o que é oferecido. O olhar-armadilha do homofóbico lhe permite erotizar seu próprio corpo (ainda que de uma maneira radicalmente parcial), precisamente como parte de uma afirmação da proscrição de semelhante erotização e do olhar que a acompanha.

O *queer* se coloca contra o heterossexismo compulsório. Não contra o heterossexismo em si: por mais que seja a norma, não deixa de ser uma opção entre outras (por exemplo: o *ménage à trois*). Pode-se optar ou não pelo heterossexismo,

e se pode optar por ele com exclusão de outras opções ou em concurso com elas. O heterossexismo será uma opção normalizadora por razões de recreação biológica e/ou como consequência do peso de uma determinada herança sociocultural encarnada em múltiplas ideologias políticas e religiosas. Mas a compulsão do heterossexismo opera com o intuito de excluir a contemplação de qualquer outra opção disjuntiva ou conjuntiva e se fundamenta mais do que em qualquer outra coisa na premissa de que qualquer distanciamento dele ameaça a reprodução da raça humana, de que a raça humana somente pode perpetrar-se mediante uma rigorosa imposição e manutenção do heterossexismo compulsório.

A compulsão ao heterossexismo traz à tona outro sistema de relações homológicas. Impõe a necessidade do matrimônio monogâmico e reprodutivo. O indivíduo que não se casa, se não é por razões sancionadas pelo Estado (seja a categoria privilegiada dos casado com um Ser Supremo, seja a categoria da escória marginalizada: prostitutas, presos ou deficientes), ocupa uma Terra de Ninguém, quando não é alvo de francos repúdios sociais. E o casal que não se reproduz, se não é por razões confirmadas pela ciência (infertilidade, inaptidão fisiológica), é também igualmente estigmatizado. Às vezes, a relação homoerótica é menos denunciada pelo que pode ser assumida (e sempre se supõe que surge acompanhada de uma total exclusão de uma relação heteroerótica paralela), que pelo que não é, no que o aspecto reprodutivo se refere: trata-se de desperdiçar a semente.

A estrita correlação entre reprodução e monogamia, que a assegura e legitima dentro de uma genealogia social, se complementa com a estrita correlação entre romance, intimidade, amor e prazer. Somente o casal heterossexual que alcança a harmonia integral entre estas (e possivelmente outras) esferas de emoções ou sentimentos cumpre com o paradigma do heterossexismo. Concomitantemente, qualquer subtração a esta homologia atenta contra a lei do heterossexismo e abre caminho para a dissidência/dissolução sexual. Dentro de uma concepção do *queer* que reconheça a possibilidade do prazer erótico sem o amor romântico — ou de uma relação sentimental que exclua a reprodução da espécie — se vê assomar o inimigo do heterossexismo compulsório. Por

mais que se admita hoje em dia, em maior ou menor medida, a congruência de práticas não reprodutivas dentro do casamento, é sempre com o intuito de consolidar outras dimensões da relação que tenderão a propiciar a reprodução em seu devido momento e as responsabilidades familiares que ela acarreta.

Ainda quando há setores sociais dispostos a tolerar as relações homoeróticas (ou homossexuais, para não cair também no privilégio forçado do prazer, a menos que se mantenha que o prazer é sempre o grau zero da motivação humana, defina-se da melhor forma), é “a falta de algo melhor” (por exemplo: um parceiro do sexo oposto), na ausência de uma relação heterossexual considerada como o ponto de referência da sociedade. Portanto, tende-se a contemplar com benevolência aquelas relações homoeróticas que se assemelham a um paradigma da relação heterossexual e a negar a legitimidade, ou pelo menos, o *status* ontológico de qualquer relação que resista a tal equiparação.

Costuma-se perguntar qual é a causa do problema da homossexualidade. Esta pergunta sofre de sérios problemas quanto aos três predicados subjacentes. O mais óbvio é a utilização da palavra “homossexualidade” (a única que se prefere neste tipo de interrogações), por causa do discurso médico-jurídico. Recentemente tem-se trabalhado de forma ansiosa para superar esse conceito, para deixar em seu lugar outras propostas que captem facetas do desejo entre homens e mulheres que ficam de fora da contemplação do discurso médico-jurídico. Mas há uma ambiguidade na palavra “homossexual” que não se transcende facilmente. Tem haver com as alusões sobrepostas se a homossexualidade é uma maneira de ser (permanente — proposta biológica — ou transitória — proposta comportamental/volitiva), uma maneira de identificar-se e/ou um conjunto de atos corporais consigo mesmo ou com alguém do outro sexo. Tanto os discursos populares como os discursos técnicos sofrem com o deslizamento entre esses três pontos cardeais, uma homologia que unicamente tem sentido se a homossexualidade é considerada um fenômeno singularmente opaco a discriminações. Em verdade, no entanto, os vários discursos em circulação sobre a sexualidade tendem a privilegiar uma ou outra faceta, com o resultado de que o *status* das outras — e de outras que se possa detectar — flutuam

no ar como não pertinentes para o caso. Diferentes sociedades, diferentes épocas e diferentes formulações de interesses circunstanciais recolhem distintas combinações do mosaico da homossexualidade com, às vezes, sérias contradições internas e externas.

Talvez a proposta que mais repugna o *queer*, porém, seja a ideia de que a homossexualidade constitua um “problema”. São fartas as reflexões possíveis no que se refere ao que se pode entender como “problema” no corpo social, com toda a preocupação devida em relação a se os problemas são a consequência de circunstâncias estruturais alheias a vontade do indivíduo ou se proveem das determinações ativas dos seres sociais em atitude francamente dissidente ou dissolvente a respeito da polícia. No entanto, mais que a repugnância causada pelo impulso de ver a questão do desejo pessoal em conjunção consentida com outros corpos como um problema social, trata-se da implicação que destila a identificação de algo como problema a que se pode encontrar uma solução mediante um processo tecnologia social, sejam quais forem os instrumentos a utilizar. Tem sido dito que a psicanálise cria a homossexualidade (entre outras doenças identificadas como mentais) para ter algo que tratar, e quanto mais complicado seja o problema e quanto mais relutante ao tratamento, tanto melhor para o aparato científico. Quase ninguém acredita na psicanálise — reduzida agora a categoria de um mórbido subgênero da literatura gótica —, mas existem outras frentes nas quais é delineada a homossexualidade como problema, como, por exemplo, no discurso sobre o abuso de menores e a suposição de que todo homossexual foi em sua juventude vítima de abuso sexual em mãos de uma pessoa maior (sem explicar como o horror do estupro, um ato de suma violência psicológica e física em todos os aspectos, possa dar lugar ao prazer tão empenhadamente buscado que é o desejo sexual). Identificar algo como um problema é colocá-lo na calçada em frente e fora da decência, sem que seja necessário justificar em que medida é um problema. Em vez disso, o problema pode ser persuadido de que não o é...

Mas, acima de tudo, nossa questão hipotética repousa na proposição de que há uma causa de algo que se concorda em chamar “homossexualidade”. Existem duas questões aqui. Uma é se os fenômenos psicofísicos têm ou não causas, no sentido científico ou

pseudocientífico da palavra. A ninguém ocorre perguntar o que causa comer: comer é um conjunto de fenômenos sociobiológicos que respondem a uma urgência fisiológica do corpo, a fome. A fome não “causa” o comer, mas o comer é uma maneira que o indivíduo e a sociedade se organizaram para responder a essa urgência; o fato de que comer responda a outras urgências (o ágape, por exemplo, ou a solidariedade familiar, sem esquecer a empresa capitalista) não desafia nem a urgência nem as formas de satisfazê-la. Se a homossexualidade é um fenômeno que responde ao desejo e implica atos, comunidade, atitudes, produção cultural, produtos culturais, pensar que uma coisa causa outra seria um exemplo de reducionismo: existe sim uma complicada relação estrutural entre fenômenos biológicos, sociais e culturais que se ressentem de qualquer tipo de análise causal.

Em outra situação, falar de *uma* causa invoca uma das mais arraigadas fantasias humanas: a de esperar poder encontrar a singularidade que move o mundo ou uma manifestação dela, se não é um pequeno deus malvado, é um gene. Este é removido ou neutralizado, enquanto aquele se podia aplacar ou vencer. Tem-se proposto que a homossexualidade é consequência de um gene (o qual oferece a possibilidade de aceitar a inevitabilidade do destino biológico: se aceitará o homossexual assim como se aceita a um retardado mental; se oferece a possibilidade de prevenir contra o gene ou contra a fruição do feto que o traz). Tem-se proposto que é consequência do abuso infantil. Ou de um pai fraco. Ou de uma mãe dominante. Tem-se proposto que é o refúgio do tímido que não sabe abordar as mulheres (não se explica por que seja mais problemático para o homossexual — e aqui “tímido” é eufemismo para “bicha” — abordar uma mulher que a um macho de olhar assassino contra o próximo que queira transgredir o tabu do homoerotismo). Tem-se proposto que se trata de uma ansiedade decadente do pervertido saciado dos gostos “normais”. Tem-se proposto que é consequência de uma dinâmica de poder, a lei do mais forte contra o mais fraco, uma questão de “territorialidade” e inevitável na luta pela conquista do espaço alheio, que inclui o corpo. Ou, se a homossexualidade masculina é consequência da violência inerente ao mundo homogeneamente masculino (por exemplo: o exército, o cárcere, o colégio interno), o lesbianismo é consequência da

marginalização de um mundo homogeneamente feminino (por exemplo: o convento ou o bordel, dois espaços degenerados, por certo, pelo patriarcado).

Não se nega que alguma dimensão da homossexualidade/homoerotismo possa ter relação com qualquer ou todas destas propostas. Mas sim que os programas culturais respondem às urgências do corpo com a “causa” de algo, se relacionam pluridimensionalmente com uma multiplicidade de forças, discursos e modalidades socioculturais. A sexualidade é um dos fenômenos mais complexos da nossa sociedade e somente é adiada seu entendimento em toda sua complexidade quando se quer passar por cima dos múltiplos fatores em jogo na dinâmica social para descobrir o único grão de areia na engrenagem que se supõe estar estragando tudo.

A fascinação que exerce o macho no homoerotismo poderia parecer a alguns que, depois de tudo, não conduz a transcender o patriarcado e que, de uma e outra forma, obriga-se a se centrar na figura do Homem. Indubitavelmente, esta figura disse coisas diferentes para a mulher do que para o homem. Mas antes de tudo, urge sublinhar que o macho do homoerotismo não é precisamente o macho da vida cotidiana do heterossexismo compulsório. Por muito que este apresente vários tipos parecidos ao Grande Macho, aqui se está falando de um Ideal: a semelhança que expressa um processo dialético dentro do homoerotismo.

Por um lado, a figura do macho pode servir para romper com o esquema do discurso popular no que se estabelece a equação “homossexual = bicha”, quer dizer, o homem que quer/pensa ser mulher e cuja contraparte do desejo, assim como a mulher na ideologia do heterossexismo compulsório, tem que ser todo um homem, conceito que somente o despreza por ser, ao mesmo tempo, uma mulher deficiente e um homem defeituoso. O ideal com o qual o homossexual pode pretender conformar-se supera, em suas condições de toda ordem sexual, ao verdadeiro homem da rua, razão pela qual na iconografia homoerótica este ideal chega a ser quase uma paródia dos homens da vida real e não pode de nenhuma maneira veicular os traços da masculinidade atribuídos em

termos médios ao homem pelas mulheres do patriarcado (por exemplo: para as que o tamanho do pênis não é uma consideração de primeira importância).

Este ideal pautado na paródia dá lugar a outro valor simbólico do supermacho a cultura gay masculina: para zombar da imagem do macho. Esta zombaria, além de ser a primeira instância de uma apreciação do temor de “No fim das contas, eu sou mais homem que vocês” (por ser mais sensível, mais aberto, mais sofisticado, mais experimentado e, acima de tudo, com a cabeça menos confusa frente a padrões rígidos de comportamento e sentimentos), se estende até o tenebroso desafio de rebaixar o macho. O macho é perseguido não para aproveitá-lo em seu papel de penetrador, o que confirmaria ao patriarcado deixar intacto os esquemas do heterossexismo binário, mas para fazê-lo penetrar em uma radical revisão dos papéis, marcada pelo prazer desconhecido e delirante que o macho sente ao abordar experiências e conjugações do corpo empenhadamente excluídas do roteiro do patriarcado. Confirma-se o ideal do macho precisamente no momento da penetração, rompendo com o terrível tabu da penetração como a fronteira intransponível da divisão entre os dois segmentos do sistema sexual (ainda se pode dizer que há metáforas que assinalam passos prévios e parciais da penetração: as palmadas, o beijo grego, a manipulação dos mamilos). Menos que uma veneração ao corpo do Macho, tais práticas apontam para um manuseio do corpo masculino que, no heterossexismo, somente se pratica no corpo inerte, abjeto da mulher.

No que se refere ao lesbianismo, geralmente é denunciado a incursão do masculinismo—sapatão, caminhoneira, cola velcro — como não apenas uma filiação ao patriarcado, mas como agente de compensação do mesmo. Porém, há também um jogo com a construção da masculinidade: a masculinidade não se alcança a não ser pela ameaça, com toda crítica potente que insulta o processo de atração e repulsão. O travesti é um elemento do papel social, e sua graça se desvanece se não chegamos a entender que está se (re)criando. Sugere-se que a fascinação com o masculino no lesbianismo é o resultado do peso da figura do homem na sociedade patriarcal e heterossexual, e não há dúvida de que há um amplo espectro de forças que servem para carregar esta imagem

de intensas potencialidades significantes: o Grande Macho é a soma insignificante do triunfo social em nossas sociedades e seu poder é indisputável. Mas a lésbica não aspira a esse poder: aspira entendê-lo expropriando-o, deturpando-o para, em última instância, (des)construí-lo. Despido e nu é todo o contrário do poder patriarcal, é uma mulher. Pela mesma razão, a participação do consolo no erotismo lésbico não é uma monumentalização da metonímia da masculinidade. Ao contrário, trata-se de sua expropriação: não apenas o homem controla o prazer da vagina, e um consolo é um consolo e não um pênis. Esta formulação também serve para *mutatis mutandis*, para o homoerotismo masculino: o consolo não é o pênis do Macho, apenas seu deslocamento: o Macho não faz falta, porque o termo consolo erra o alvo, na medida em que tanto para homens quanto para mulheres implica em um distanciamento do defeito do pênis do Macho, pois são poucos, para não dizer nenhum, os machos que podem cumprir os serviços do consolo.

Ao fazer espetáculo de certa versão quase paródica do Macho, tanto homens quanto mulheres sexualmente dissidentes estão manifestando de uma maneira crítica, sempre suscetíveis ao equívoco e a tergiversação — o aparente Super Macho que de repente faz um gesto paradigmático de um afeminado; a aparente sapatão que repentinamente profere um carinho feminino (nos dois casos, dentro dos esquemas fixados pelo roteiro do patriarcado) —, os traços de um sistema binário do patriarcado que, diferente do alegado que são fixos, universais e perenes, está sempre à beira do colapso. Se não fosse por esse sempre iminente colapso, não haveria problema em empenhar-se de forma obcecada para resguardá-lo e apontá-lo.

Finalmente, alega-se que o “bicha” sempre vai para a cama com o macho. Sem fazer caso do prazer do perigo de “ir para a cama com o inimigo”, especialmente se se trata de levá-lo a cumprir com um papel que ele queria impor, o olhar assassino do homem que acredita ser guardião do patriarcado tem que exercer uma atração mínima para a mulher e também para o homem, especialmente quando pode contar com as performances dramáticas dos outros para elaborar criticamente o espetáculo da masculinidade.

A divisão social entre homens e mulheres, entre corpos masculinos e femininos, responde indubitavelmente a características biológicas, mesmo que não sejam sempre tão determinantes como se queira pensar, servem *grosso modo* para uma classificação próxima ao critério dos corpos. Esta divisão responde também, indubitavelmente, às necessidades de reprodução biológica.

O que não está claro é por que esta divisão tem que ser a base de toda a organização social. A reprodução ocupa tão somente uma reduzida porção das atividades do corpo, e há corpos que nunca participam no processo de reprodução. Por mais importante que seja a reprodução para a espécie humana, o *queer* se preocupa das razões pelas quais cada esfera da sociedade tem que ser organizada desde a ótica de uma diferenciação que apenas favorece a reprodução, por que qualquer desvio deste sistema taxonômico é considerado uma perversão, e como poderiam ser as relações entre os corpos se a característica distintiva do reprodutivo não fosse básico e se cedesse ante outros possíveis sistemas de classificação do corpo ou se suspendesse estrategicamente o imperativo das classificações.

A divisão hegemônica entre homens e mulheres é um fato ideológico que o *queer* não pode deixar de levar em conta. É mesmo necessário apoiar esta divisão em relação a certos domínios da teorização e da práxis social. Por exemplo, é inquestionável que os homens *gay* e as mulheres lésbicas não compartilham a mesma história além do ponto de referência básico de sua opressão sangrenta. Pode-se insistir que “a lésbica não é uma mulher” (Monique Wittig) para o propósito de enfatizar como “homem” e “mulher” são construções do patriarcado e como a definição de lésbica pelo patriarcado é sempre desprezada em sua elaboração. Mas a sociedade trata as lésbicas como mulheres, com toda a discriminação que submete estas. E, depois de tudo, a sociedade trata aos homens *gay* como a homens, com o poder relativo superior que possui o homem. É útil debater sobre quem sofre mais repressões, os homens *gay* ou as mulheres lésbicas, mas não há dúvida que a mulher sempre ocupa uma posição de relativa inferioridade, e uma reflexão sobre como as arbitrariedades da divisão sexual não pode, portanto, se omitir desse fato histórico.

Permanece aberta a questão se o travestismo, como espetáculo formal ou como prática de vida, reforça a obsessiva divisão entre os gêneros sexuais ou se constitui uma revisão eficaz do sistema homológico do patriarcado. Cada indivíduo negligencia, a sua maneira, a rigidez deste sistema, e alguns o fazem de propósito. Porém, a maioria cumpre quase inconscientemente com esse sistema, mesmo quando um projeto individual possa transgredir certos princípios fundadores. Por ele, a maior parte da dissidência sexual respeita irreflexivamente a primazia da divisão entre homem e mulher mesmo que a conduta pessoal rompa com alguns de seus laços.

As identidades podem ser concebidas como fixas ou como estratégicas. Tem sido muito importante na nossa vida social sustentarmos identidades fixas, sejam de índole nacional(ista), étnica/racial, linguística ou sexual e, às vezes, o sangue corre como resultado da imposição, da transgressão, da opressão dessas identidades. Sustenta-se, assim, um debate firme sobre a relação entre a chamada “preferência sexual” (que pode ser considerada ou não um sinônimo estrito de “preferência erótica”). Para os mais determinados defensores do patriarcado, o homoerotismo é uma eleição equivocada e devido a isso, “gay” e “lésbica” não podem se elevar no nível de identidades como “argentino” ou “crioulo”.

Ao invés disso, os movimentos ativistas políticos se embandeiraram com determinações homólogas as de outros setores sociais, o que insinua que se há consolidado uma identidade com o mesmo valor epistemológico. Na verdade, tais movimentos constituem-se de indivíduos que tendem a aceitar que a identidade sexual está a par da identidade nacional, racial ou de gênero. Muito diferente, em vez disso, é o caso dos que preferem manter o conceito de lésbica ou gay sempre *sur rature*, como uma categoria cujo *status* ontológico é altamente discutível, mesmo partindo da posição de que seguir falando de gays ou lésbicas, até de homens ou mulheres, é sustentar o sistema do patriarcado, que sempre se autoatribui a primeira jogada na definição do sistema de sexo e de gênero.

Regozizar-se na hesitação sobre as identidades de sexo e de gênero e sobre as

preferências eróticas, longe de ser uma estratégia de sobrevivência frente ao patriarcado e sua violência por vezes sangrenta, é uma maneira de se retirar do imperativo patriarcal de que as coisas são etiquetadas de uma vez por todas e de que se mantenham fixas e estáveis dentro de determinados armários. Pode-se tratar de certo desconforto perante o sistema classificatório e até de uma histeria imposta pela urgência de se inserir em um rol determinado. Mas se pode tratar também de um vaivém produtivo, de uma produção sustentada da identidade que se recusa a se ancorar permanentemente em um nódulo da rede tecida pelo patriarcado. Esse vaivém pode ser uma condição para a produção do prazer, uma operação necessária para seu êxito, mas também pode ser em si mesma uma forma de prazer.

A leitura dos textos da produção cultural sempre acarreta sérios problemas quanto a interpretação da relação entre os personagens e o mundo da “realidade social” configurado como exterior ao texto, mas que apela a este com algum grau de coerência e identificação. Nossa tradição leitora supõe que, no caso dos discursos em primeira pessoa, há uma estreita relação autobiográfica entre o autor e o narrador. Mas no caso da produção cultural sob o lema do *queer*, problematiza-se a relação entre autor e narrador. Isso não é tão somente porque o autor tenha a necessidade de se disfarçar por medo das represálias homofóbicas, mas porque se alega que o discurso autorreferencial, ainda mais que qualquer outro tipo de discurso, supõe a configuração de uma realidade e não de uma mera reportagem, entende-se, assim, como o narrador possa estar referindo um desejo e renovando experiências vividas.

Esta problematização da relação entre o autor e o narrador se complica em outra dimensão se se questiona a unilateralidade sexual (um homem somente fala enquanto homem, uma mulher somente fala enquanto mulher, um indígena somente fala enquanto indígena, um[a] *gay* somente fala enquanto *gay*) ou até se se questiona o pressuposto de que os narradores tem sexo: o marcador gramatical do narrador que alude a si mesmo não é necessariamente o conjunto de culturemas que evoca o sistema social da sexualidade e

do gênero quando aparece usado por uma pessoa no seu cotidiano fora das convenções da literatura.

A tentativa de apontar características determinantes para uma produção cultural, lésbica ou gay, tende a fracassar enquanto natureza protéica desta produção em uma sociedade (pós)moderna que resiste a qualquer tipo de limitação *a priori*. Porém, em um momento específico e em uma cultura específica, é possível detectar aglomerações de certas modalidades de produção que se relacionam com (ainda que não seja a consequência de) linhas de força no debate público que a produção cultural responde parcialmente.

Daí surgiram formas expressivas privilegiadas: abordagens autobiográficas (contar a história pessoal dos esforços pela separação da ideologia do patriarcado e de forjar uma subjetividade própria), picarescas (as experiências contestadoras do indivíduo nas margens e interstícios da sociedade decente), confessionais (embora a confissão seja uma das grandes técnicas do patriarcado; ao transformá-la para confessar o que não se deve confessar, o que se alega não existe, para se desculpar do que não tem desculpa, é criar um contradiscurso que se não é privativo do *queer*, caracteriza a todos os movimentos de reivindicação cultural). Outra modalidade como o diário representa um ditado, na penumbra da escrita do veículo público do romance, o que deve ser dito.

Houve, em outro registro, esforços para minar as possibilidades da pornografia, mas menos para complementar a que já existe com o inventário da pornografia lésbica ou gay do que para praticar uma auscultação do conceito mesmo de pornografia. Tem sido dito que a pornografia é a teoria e o estupro a prática, entendendo que os dois são instrumentos do patriarcado em sua ânsia por manter fixos os papéis sexuais e castigar e identificar qualquer desvio desses papéis. Esta formulação fundamenta-se na observação de que a pornografia é essencialmente um gênero masculino e os participantes são essencialmente mulheres que sofrem humilhações nas mãos dos homens. Nesse sentido, a pornografia apresenta o que acontece com a mulher se esta se afasta do caminho da proteção do pai, ao mesmo tempo que concede aos homens o direito de se valerem até

o máximo do corpo da mulher que se encontra alijado do amparo paterno. Em uma pornografia homoerótica em que se conservem incólumes as estruturas do patriarcado, nada muda em termos desta formulação.

No entanto, há muitas outras coisas em uma produção pornográfica que se propõe a enfrentar o patriarcado, ou por uma questão da libertação feminina ou por uma questão do homoerotismo transgressor (às vezes, em estes casos se fala de erótica, ao insistir que esta rompe com os esquemas repetitivos e irreflexivos da pornografia, como se as divisões pudessem ser feitas de forma tão nítida). A exposição do corpo, visual ou verbalmente, comprometido com práticas negadas e repudiadas pelo patriarcado, cria um campo de produção cultural privilegiada no que diz respeito à revisão de esquemas discursivos, um campo onde se pode suspender radicalmente a distinção chave, por exemplo, entre quem faz e quem deixa fazer.

Destaca-se como uma leitura da produção cultural é sempre política ou ideológica. Daí que a ênfase psicológica, pessoal e moral desta produção e de suas análises, constitui uma postura ideológica. O grau que um texto explicita isso ou o grau que uma análise crítica possa enquadrar, fomenta uma consideração sobre quais são os efeitos que um determinado discurso cultural produz em determinados leitores, como indivíduos ou como comunidades, sobre quais serão os horizontes de conhecimento e as aspirações ao conhecimento destes grupos, e sobre quais serão suas práticas para uma leitura de uma narrativa de uma específica linha temática ou de um específico modo literário. Ao mesmo tempo, é necessário reconhecer que segue existindo uma separação bastante pronunciada entre a produção cultural “acadêmica” que chega a um público relativamente restrito e uma produção cultural, amplamente definida, que constitui o consumo basicamente convencionado da massa de leitores. Enquanto se pode encontrar na primeira proposta para a inovação e resistência, esta última põe em circulação um discurso humorístico/satírico abundantemente carregado de referências sexuais, entre elas homossexuais. No entanto, a concepção da subjetividade em que repousam estas referências não passa de ser, no fundo, uma reconfirmação das regras do jogo do patriarcado, sem nenhum tipo

de reflexão suficiente para questioná-lo. Até certo ponto pode haver uma acumulação de arranhões na fachada do patriarcado, mas seria arriscado confundir tais começos muito parciais e essencialmente circunspectos com o grau de revisão radical das estruturas do patriarcado que contemplam as propostas contestatórias. E uma leitura queer, vista ou como um imperativo ético ou como um imperativo político, com todas as graduações que permitem estas duas opções fundamentais, é necessariamente uma prática radical, na medida em que o heterossexismo compulsório segue sendo a norma cultural irreflexiva e inquestionável da nossa sociedade.

É variável a correlação entre a liberação sexual pessoal e liberações sociais maiores que as do indivíduo. Por exemplo: na América Latina, se destaca como a liberação pessoal acompanha necessariamente certas dimensões da liberação nacional, seja a liberação de um governo repressivo (que frequentemente significa governos de repressão de direitos individuais conjuntamente com a instalação de um código de moral convencional persecutório), a liberação de estruturas constitutivas do Estado (um sistema econômico feudal que depende e se reforça no patriarcado), ou a liberação de uma tirania estrangeira (a ingerência, por exemplo, dos valores norte-americanos na América Latina, sustentados por sobredeterminação através de múltiplas instituições ou práticas, como por exemplo a presença inapelável da cultura popular que reside a moral convencional).

Esta liberação pode ser nacional, mas dificilmente nacionalista, na medida em que o nacionalismo é uma seção do patriarcado. Somente uma profunda revisão do nacionalismo tal como é entendido na América Latina, tanto à direita quanto à esquerda, poderia permitir uma correção entre nacionalismo e o *queer*. Precisamente o empenho do *queer* em transcender fronteiras obriga a um sério questionamento do conceito de fronteira firmemente traçada que envolve o sólido entendimento do nacionalismo na América Latina.

Uma das muitas assimetrias entre o homem *gay* e a mulher lésbica é a relação

com o outro sexo no esquema sustentado pelo patriarcado. Se toda mulher, lésbica ou não, pode ver em todo homem um agente do patriarcado, e portanto um estuprador em potencial (embora nem todos os homens o sejam, e há mulheres que são perfeitas agentes do patriarcado e até estupradoras — A Cadela de Buchenwald, por exemplo), o que o homem vê na mulher, concebido especialmente como exemplificação de Mulher, pode ser todo o mistério de sua outridade como um homem problemático. Precisamente as limitações do homem julgado como afeminado pelo patriarcado o levam a ver na Mulher, especialmente quando é agredida e violentada pelo patriarcado, toda uma dimensão de ser como agente social e sexual que é contrapartida valiosa de sua degradação pelo macho. Não importa que poucas mulheres vivam essa dimensão de mistério, sedução, patetismo agônico (e até trágico) e beleza manchada, pois se trata de uma projeção de certa categoria de homem e não de uma mulher necessariamente histórica. É por isso que essas imagens tendem a se localizar preferencialmente no cinema, na ópera, na telenovela, não sendo encontradas na vizinha de bairro.

Ao mesmo tempo, o ideal de Mulher que geralmente se encontra na história e é materializado parcialmente nas mulheres que se alternam diariamente, é daquelas que procuram ser donas de si mesmas, as que o patriarcado apelida de sapatões. Na história há mulheres determinadas e impulsivas como Eva Perón (que o patriarcado sempre se esforçou em feminizar), Catarina da Rússia, Imelda Marcos, Isabel I da Inglaterra, Eleanor Roosevelt. Estas mulheres tem seus pares na produção cultural: as personagens de Bettie Davis são indistinguíveis de sua pessoa como figura profissional e Maria Félix sempre terminava fazendo o mesmo papel (que também se pode entender como o de uma mulher fazendo o papel de uma mulher: este deslocamento de significados patriarcais não é tanto um questionamento da figura da *Dona* — embora tenha sido fortemente criticada pela maneira com que reforça o patriarcado ao invés de proporcionar uma alternativa feminista — mas um caminho para enfatizar como sua atuação se afasta do sistema fechado de papéis fixos do patriarcado).

O mistério da Mulher é menos encontrar-se a si mesma na figura da Outra que uma fascinação pelas dimensões Dela que o patriarcado não foi capaz de inventariar e analisar.

Freud terminou confessando que não podia responder a sua própria pergunta: “Was wilt das Weib” (O que quer a mulher?), e é precisamente a busca por um significado que não pode ser descrito, pelo menos não em termos da paupérrima linguagem sentimental e sexual que nos brinda o patriarcado, o que conquista o homem marginalizado do poder masculino. O superávit de signos, a limitação dos significados, os excessos dos referentes, a histeria que a linguagem não pode conter porque ameaça aniquilá-lo, são traços que se associam reiteradamente com a Mulher/Outra. Esta busca reforça o sistema binário do patriarcado na medida em que reafirma uma inversão na economia de Homem/Mulher, na medida em que a definição de Mulher aqui tem pouco a ver com a mulher do patriarcado é o que legitima estas propostas tão ricas em ressonâncias de “*sensibilidadade gay*”.

Por outro lado, a imagem da mulher forte potencializa um ponto de referência para a mulher lésbica, ao romper com o romantismo e com o sentimentalismo da fragilidade e da dependência que caracterizam a mulherzinha que se refugia na sombra do macho. No entanto, como a mulher forte se situa às vezes na reduplicação do poder masculino, ao invés de constituir uma oposição contestatória, é necessário examinar cuidadosamente o papel da mulher presente, a fim de assessorar a profundidade do seu conteúdo feminista e/ou lésbico.

O patriarcado e sua classe dominante, a burguesia decente, operam sobre a base de estruturas relativamente fechadas, pelo menos no que se refere às identidades fixas e papéis nítidos. Como uma dimensão da sua relação contestadora da ideologia dominante, o queer busca as aporias e as fissuras na estrutura do patriarcado não somente para exercer seu trabalho de análise e de (des)construção, mas também para se apropriar do poder do patriarcado. Além do fenômeno flexível da noção de hipocrisia que se pode estender desde as jogadas para encobrir a disjunção entre dizer que as coisas *são assim*, quando na realidade se está dizendo que as coisas devem ser assim, até fingir que amplos raios da vivência sociocultural não devem ser levados em conta porque não gostam das formas estáveis — o *queer* jogo com a relação entre o visível e o invisível.

Como a ideologia do heterossexismo compulsório se circunscreve à premissa de que tudo é visível ou de que tudo pode chegar a ser percebido (fazer-se visível) na densa redundância das homologias que existe entre sexo, gênero e papel social, o que fica invisível, por não ter lugar neste sistema de equivalências, constitui um espaço a partir do qual se pode armar uma resistência. Por exemplo, como a homossexualidade é algo que deve ser capaz de ser visto, mesmo quando se trate de técnicas para ver, para tirar da invisibilidade a verdade do corpo do outro, sendo o visto um conjunto de traços de algo que se reduplica em todas as ordens significantes, encobrir as características distintivas do visível (a contrapartida da exposição espetacular que se presencia em outros contextos, como *verbi gratia* o travestismo) é uma maneira de perturbar os equilibrados esquemas do patriarcado. A imagem do supermacho *gay* ou da supermulher lésbica exemplifica este espaço de perturbação, na medida em que o *gay* se associa à manifestação do ser/fazer do “bicha” e da lésbica com a da “sapatão”.

Na medida em que nossa sociedade funciona sobre a base da vigilância ocular, uma vigilância que pela sua intensidade prejudica outras sensações cognitivas, organizar um esquema de resistência a partir do visível apresenta-se como uma oportunidade singular para o queer: é necessário evitar que o olhar (levando em consideração que o alcance do olhar varia segundo diferentes práticas sociais e possibilidades técnicas), subverter as versões tecnológicas do olhar (a verdade médico-científica), montar um tela, um teatro para entreter o olhar, criar um contratexto sensorial para o olhar, impedir ou negar o olhar mediante a construção de uma muralha opaca que bloqueie o acesso a uma determinada vivência.

Ninguém é educado para ser homossexual. Por mais que o patriarcado possa culpar alguém de não ter cumprido adequadamente com seus deveres como mãe ou como pai — de ter feito respeitar adequadamente as normas do heterossexismo compulsório — é inconcebível encontrar uma pedagogia do homossexual. (Observe-se que, dada a opressão a qual a lésbica ou o *gay* estão expostos, é difícil entender por que se segue falando de “escolha”, como quem escolhe onde viver, o chamado

“estilo de vida” homossexual). Talvez em algum momento social (e levando em conta as práticas homoeróticas que formam parte dos rituais de outras sociedades mui diversas e dispersas), terá que haver uma pedagogia do homossexual. Porque além de meditar sobre como certas instituições unissexuais (os reformatórios, os colégios de internato) incluem, de alguma maneira extracurricular, uma pedagogia do homossexual — o que também poderia ser entendido que se trata de uma pedagogia do poder abusivo, onde a violação homossexual é utilizada como um severo instrumento de aprendizagem -, pode alguém se dar por vencido no que diz respeito a detectar onde na nossa sociedade há uma pedagogia do homossexual. Outros alegariam que certo tipo de mãe — alegasse que ora ela é a mãe dominante, que ora ela é a mãe superindulgente — fomenta condições para que seu filho vire um bicha, mas é evidente que aqui se está falando de um resultado de certa conduta materna e não de um objetivo programático intencional.

Porque o homossexual é uma falha na pedagogia do patriarcado, mais que uma pedagogia alternativa, o homossexual é visto como uma identidade irreprodutível (porque só o patriarcado dispõe do aparato pedagógico para a reprodução do saber). Consequentemente, o homossexual está fora da lei da herança (herança biológica, pois se nega que o homossexual seja algo herdado; herança genealógica, pois também não pode se reproduzir), fora da lei da propriedade privada, fora da lei da família. Por isso, o homossexual é um exilado, e o exílio literal é a culminação de várias etapas de exclusão que produzem o exílio interno do sexualmente marginalizado. Uma tensão irresolúvel é produzida quando o homossexual parece reproduzir as categorias binárias do patriarcado, é obrigado a reproduzi-las no sentido de que o discurso oficial não tem outra maneira de classificá-lo, mas o patriarcado alega se ressentir, repugnar-se com semelhante reprodução na medida em que parece ser uma piada de mal gosto, uma paródia indecente às custas das categorias normais. A homossexualidade como imitação da heterossexualidade, como arremedo dos elementos primários é repugnante, ao mesmo tempo que o patriarcado os impõe em sua ânsia de interpretar e classificar qualquer dissidência a respeito de sua ideologia dominante. Igualmente repugnante,

por querer evadir de uma vez por todas o sistema binário do patriarcado, é qualquer tentativa de prescindir da mania classificatória dos corpos, as condutas, etc.

O homossocial não deve ser confundido com o homossexual/homoerótico, começando pelo fato de que é um princípio constitutivo do patriarcado heterossexista. A homossociabilidade fomenta a solidariedade entre homens por uma questão de defesa da sociedade masculina, e das mulheres como súditas da mesma: se a irmandade entre mulheres (sororidade?) em algum momento se desvia até uma posição contestatória, dissidente, resistente, se começa a mergulhar em uma configuração social independente ou relutante ao patriarcado, aplicam-se as sanções do caso para que voltem ao leito consagrado. Acorrentados em estreitas relações de dominação e dependência — raras vezes são relações de completa igualdade — os homens contam com suas mútuas obrigações para consolidar o poder do patriarcado como único refúgio social. O homem que não cumpre com suas obrigações ou que não respeita a verticalidade do comando, está fora, des-socializado e proscrito.

No esquema social, a mulher serve para confirmar a relação dos homens e os homens fazem circular as mulheres entre eles como uma maneira de consagrar sua posição na hierarquia do poder: amarrar o nó do casamento é soldar o nódulo no qual ele se encontra na rede do patriarcado. Um homem saúda a outro através do corpo da mulher e as responsabilidades contraídas com a mulher fixam o papel que ele cumpre com os outros homens. Concomitantemente, perder o respeito pela esposa do outro, estuprá-la, roubá-la, é romper com o pacto homossocial.

Quando o homossocial cede espaço ao homossexual, também se rompe com o pacto, visto que a aproximação transgressiva (o homossocial une, mas também mantém distância) e suas consequências começam pela repugnância dos verdadeiros homens que souberam respeitar — que resistiram a qualquer oportunidade ou tentação de violar — o pacto de aproximações e distanciamentos. Se a relação homoerótica irrompe, resta observar se a hierarquia de poder é reduplicada, mesmo quando invertida, ou se

a entrega erótica implica em um reajuste inapelavelmente fatal para a microestrutura homossocial do caso.

O *queer* contempla a livre construção do corpo e, ainda mais, a livre reconstrução do corpo em qualquer aspecto que resulte pertinente aos interesses do sujeito. Prevalece o conceito de elaboração artística, termo que se relaciona com concepção estética, procedimentos de realização e manipulação consciente e explícita. Como dimensão da priorização do sensual do corpo, esta construção artística sente-se livre para renunciar os modelos ou esquemas privilegiados, para abarcar todas as gamas, desde o topo até o *kitsch*. De alguma maneira este esforço abrange como impulso básico a travestização ou o idealismo travestizante.

Deste modo, a construção artística do corpo expressa a intenção de ir além das implicações (sempre politicamente patriarcais) da linguagem, na medida em que a linguagem fixa as relações de significado e exclui as inovações semióticas (por isso, mantém-se que a poesia somente é possível mediante um uso pouco gramatical da língua). Sair da prisão da linguagem em direção a uma utopia gay de novos sistemas significantes, sistemas tensionados em signos resistentes ao sistema — retórica *versus* gramática, expressão *versus* representação — onde existe um constante processo de deslocamento como estratégia para escapar do sistema fechado do patriarcado.

Não há dúvida de que a sexualidade é somente uma das construções do sistema binário do patriarcado. Outras construções se referem ao ético, ao nacional, ao linguístico, ao classista, etc., com múltiplas estruturações entre uma e outra categoria. O *queer* procura se aproveitar de como o patriarcado, através da sua ideologia dominante na forma do heterossexismo compulsório, tende a conferir a sexualidade um papel macroestruturante. Pelo menos leva em consideração como outras considerações (a linguística, por exemplo) apresentam um leque de microestruturas que se inter-relacionam com as dimensões formais da sexualidade (ou seja, o gênero biológico e o gênero gramatical nas línguas e sua complexa interpenetração).

Para o *queer* pode-se tratar de reorganizar essas relações, para que a sexualidade assuma uma posição abrangente em relação às demais organizações, para que seja uma linha de travessia desestruturante, desestabilizadora de todos os níveis sociais. Converter todas as macroestruturas da sexualidade dentro do patriarcado em uma possibilidade perturbadora em relação a outras esferas de poder é jogar com os mesmos signos, mas com outras regras, em prol de uma nova comunidade, utópica, em que se respeite e se efetive a centralidade do erótico. Sexualidade não é o mesmo que erotismo: o primeiro termo implica um sistema estrutural subjacente, ligado a uma ideologia determinada, enquanto que o erotismo alude ao desejo informado pelo corpo. A sexualidade pode, porém, ancorar o erotismo em uma estrutura no processo de uma revisão radical.

Embora exista uma circulação do prazer no heterossexismo compulsório, com a finalidade de cumprir com o imperativo reprodutivo do patriarcado, nada mais é do que uma força instrumental para levar a termo os propósitos do heterossexismo. O *queer* busca a liberação da imposição patriarcal e sua circunscrição do prazer ou de sua exclusão além de circunstâncias muito parciais. Trata-se de uma liberação sem concessões do heterossexismo reprodutor e uma exploração sem fronteiras da potencialidade do prazer para reconfigurar relações pessoais e sociais. A conquista deste propósito implica a suspensão de quaisquer pressupostos racistas ligados ao heterossexismo compulsório que possam existir, pressupostos que se legitimam com o objetivo de sua suposta maximização das possibilidades reprodutivas. O biologismo, além de outras ideologias de reputadas como científicas, é aliado do heterossexismo quando impede o acesso ao corpo do outro e restringe a inter-relação de um com o outro.

“Não existem homossexuais, somente atos homossexuais”: esta afirmação se converteu no lema principal do *queer*. Repudia-se a construção do verbo ser mais um predicado de identidade fixa como uma dupla construção do patriarcado, por um lado, por operar sobre a base de identidades fixas e, por outro lado, por assumir que a dissidência sexual lança categorias homologáveis em direção as do patriarcado: homem

versus mulher é estendido para heterossexual *versus* homossexual, para homossexual *versus* lésbica.

Não obstante, converter o campo do verbo ser (o essencial) em estar (o contingente) acarreta seus próprios problemas ao supor que há um domínio ontológico de atos que são propriamente homossexuais. Ainda que se suponha que o único homossexual de um ato é o *status* genérico (mas não a identidade categórica) dos agentes e não dos fatos, fica implícito que se pode identificar e recuperar uma identidade específica dos agentes: uma ato é homossexual não porque participem dois homossexuais, mas dois homens ou duas mulheres. Mas o que ocorre se precisamente se trata de revogar a distinção entre homens e mulheres, o mesmo entre heterossexuais e homossexuais? Por mais que se possa insistir que um ato é homossexual se foram duas vaginas ou dois pênis, existem muitos outros atos, e possivelmente mais preferidos, nos quais os agentes, definam-se como se definirem, não cumprem com identidades fixas, nem dentro do patriarcado nem dentro de certa variante de oposição. Se um corpo “chupa” outro, em que momento podemos determinar categoricamente que se trata de duas identidades específicas, hétero e homossexuais, e não simplesmente de dois corpos *tout court*?

Uma prática da semiótica social que se fundamenta na identidade dos atos ou na identidade dos agentes, na essência ou na contingência, resulta sempre na mesma indeterminação enquanto um projeto de Lei da sexualidade. Existem formações sociais nas quais se é homossexual, tem determinada conduta, e existem outras nas quais se tem determinada conduta, é homossexual. No entanto, os dois casos representam a mesma simetria de indeterminação em relação à categoria que esgrimam, e somente em um caso ou outro, ao se sujeitar ao sistema patriarcal de homologias binárias, chega a ser possível montar um esquema de discurso social perigosamente racional.

É crucial reconhecer que apesar de que “*gay*” se utiliza tanto para homens quanto para mulheres, há diferenças fundamentais entre o *gay* masculino e o lésbico. O simples fato de que existe uma palavra privilegiada para a mulher homossexual resulta da condição da mulher como subalterna, como categoria marcada e, portanto, dependente.

Ainda quando certas ênfases no queer queiram superar a distinção binária entre os sexos e os gêneros, não se pode prescindir do fato social hegemônico da construção de uma diferença entre homens e mulheres e, por isso, entre gays masculinos e lésbicas.

Aliás, deve-se observar que a distinção que certo feminismo gostaria de enfatizar para suportar a proposta de que há apenas um sexo, o masculino, e a mulher é um desvio ou uma degradação dele, uma manufatura imperfeita do homem: no patriarcado há uma tensão irresolúvel entre a proposta de polos sexuais binários e a mulher como homem inacabado.

Debate-se intensamente se a perseguição aos *gays* tem sido mais forte do que a sofrida pelas lésbicas. Indubitavelmente, o imperativo que existe sobre os homens de ter que confirmar a cada momento de sua existência social sua masculinidade faz com que se apliquem de imediato e de forma severa sanções ao homem que não a cumpre, ou por distração ou intencionalmente. Porém, o homem goza sempre de mais poder social do que a mulher, e geralmente ocorrem casos de que mesmo o homem mais marginal não perde o poder de exercer suas prerrogativas masculinas antes de qualquer mulher.

Por outro lado, alega-se que a marginalização geral da mulher permite que se esconda nas dobras da sociedade, vivendo boa parte de sua vida sem que o patriarcado possa notá-la. Ao contrário da premissa de que o papel maternal, que é primordial para a mulher, a coloca sempre sob o intenso escrutínio do patriarcado, tanto quando o realiza ou deixa de realizá-lo, e em particular quando está na “idade de casar”, define que a mulher é menos importante do que homem na sociedade e pode resultar que, depois de certa idade, ninguém se importa com ela ou com o que faz com seu corpo.

Além dessas considerações, existem propostas a respeito da diferença entre lésbicas e homens gay que constituem pontos de partida mais para uma análise cultural do que conclusões sociais da índole das que decorrem das ciências do patriarcado. Por exemplo: a questão da pornografia e do sadomasoquismo: desdobra-se a tese segundo a qual para a mulher é uma reduplicação do patriarcado — e no caso do homem *gay*, uma reiteração da violência que, como homem, herda do patriarcado (São Sebastião como santo padroeiro do *gay*) — e a teses que afirma que se trata de outra dimensão da

liberação do corpo e da exploração de todas as dimensões de sua manipulação para o prazer.

Outro tema tem relação com uma possível disjunção sobre a manipulação do corpo: se no caso dos homens ocorre uma conjugação em torno do genital, de acordo com ela cada variedade de prazer se retroalimenta do genital sem poder prescindir da correlação primordial entre falo e pênis, para a mulher a evasão do imperativo do heterossexismo compulsório e da lei da reprodução permite transcender o genital em prol de uma sensualização global do corpo sem alusões metonímicas. Em uma abordagem psicológica, se o homem gay segue amarrado ao romantismo sentimental do patriarcado (a ópera como gênero predileto), o lesbianismo prescinde de um conjunto narrativo no qual a mulher sempre é vista como vítima, para defender narrativas de orientação e poder.

A cultura *gay* (termo aqui empregado para incluir o lésbico) aborda a transformação do simbólico, entendido aqui como o conjunto de culturemas e narrativas do patriarcado, o discurso da hegemonia heterossexista. Unidades significantes básicas, a reprodução, a maternidade/paternidade, a nacionalidade, a comunidade têm um sentido incorporado pela ideologia dominante. Mas além de se resignar ao silêncio, ao franco repúdio, frente a esses ideogramas, abre-se um debate sobre como se podem negociar interpretações dissidentes ou reconstruídas. Por um lado, toda a intenção de institucionalização implica voltar às regras do jogo do heterossexismo dominante, e projetos tais como a formação de casais ou famílias alternativas terminam reduplicando as configurações hegemônicas, sem deixarem de ser imitações que reproduzem os papéis familiares governados pela simbologia patriarcal. Permitir ao *gay* imitar estas instituições, mesmo considerando que forçar uma transcendência da proposta para sua reprodução em setores homoeróticos é repugnante para o patriarcado, vem a ser uma estratégia deste para absorver ou adequar o *gay*: troca-se sua marginalização por uma neutralização. Pode-se, então, questionar o que se ganha com esse modelo de aceitação: há quem sustente que o homossexual tem sido sempre um marginalizado e não tem porque deixar de ser, afirmação que sem dúvida

cumpra com a urgência do patriarcado de rotular o marginalizado (e o marginalizado sempre confirma, na sua mesma marginalização, a legitimidade do patriarcado e sua normalidade), e de mantê-lo em sua marginalização.

A cultura homoerótica passa necessariamente pelos espaços urbanos. Embora seja lógica que exista homoerotismo em todo espaço experiencial, a identidade de algo como uma “cultura gay” e o desenvolvimento de uma teorização e a formulação de uma ideologia da cultura gay estão intimamente vinculados ao ambiente metropolitano. Isso se deve, por um lado, à realidade de que as grandes instituições do patriarcado são também metropolitanas e, por outro lado, ao fato de que o leque de interesses culturais nas grandes concentrações urbanas cria situações propícias para a análise das estruturas hegemônicas e para a exploração de experiências alternativas. Na verdade, as grandes cidades tem servido sempre de refúgio para indivíduos que não estão em conformidade com o peso mais visível do patriarcado na zona rural ou nas pequenas cidades (a contrapartida disso é que, se é certo que as instituições do patriarcado tem seu centro de poder na cidade, pode ser mais fácil desaparecer do escrutínio da hegemonia na zona rural).

A cidade proporciona várias oportunidades para o refúgio ou abrigo, começando pelo fato de que as grandes concentrações demográficas são mais difíceis de vigiar e, assim, o cidadão prevenido pode exercer sua liberdade mais que em outros lugares. Segundo, a vida urbana permite muito facilmente a concentração de pessoas em setores (bairros, guetos, distritos, subúrbios) onde há certa afinidade de interesses e identidades. Seriam até certo ponto setores de uma “permissividade cercada” que faz frente ao senso comum (dominante) que se fundamenta em estereótipos e em uma certa atitude de indulgência paternalista, mas é desses setores que provém grande parte da produção cultural sobre as minorias culturais.

A internacionalização dos centros urbanos na América Latina também significou a assimilação de conceitos e prioridades de outras culturas, os quais às vezes estão em conflito com a cultura nacional(ista). Isso é notado em um sistema latino-americano

(geralmente de origem hispânica e mediterrânea) onde a categoria de “homossexual”, tradicionalmente limitada ao par passivo de um ato homoerótico, está modificando, ou pelo menos confrontando, as propostas modernas a respeito da identidade inerente ao indivíduo (um é homossexual pelo que sente que é, e não pelos atos que realiza ou pelo seu papel naqueles atos) ou pós-modernas (o questionamento das bases epistemológicas do conhecimento — neste caso, o conhecimento quanto ao que são os atos e quais são os papéis dentro desses atos). É provável que nos centros mais “sofisticados” da América Latina as propostas de identidade e das (des)construções das categorias venham a prevalecer, de acordo com os modelos estrangeiros e internacionais que estão impactando, em parte graças aos meios de comunicação de massa e graças aos esforços da política institucional democrática na busca por novos modelos. Este último é, em particular, parte da ordem do dia naquelas sociedades que ainda tem uma memória da tirania militar e dos vínculos entre as forças armadas da repressão e a lei do patriarcado.

A preocupação com o corpo e a revisão da vida inteira desde pontos de vista estéticos leva frequentemente a uma preocupação com o envelhecimento e degeneração física. Esta preocupação tem aumentado, pelo menos entre os homens, devido aos danos provocados pelo vírus da AIDS. Não há dúvida de que um dos estereótipos do patriarcado sobre o homoerotismo é o culto ao corpo e a obsessão pela juventude e certa imagem de beleza corporal: o *gay* como clone, como manequim. O lesbianismo, como parte do repúdio ao padrão da beleza feminina e da sua conservação exigida pelo patriarcado, tem se preocupado menos com o inevitável ciclo biológico do corpo, com a finalidade de apreciar melhor a velhice mais do que o que diz respeito ao mundo e à sofisticação. Centrar o homoerotismo no corpo traz consigo uma inevitável preocupação com o processo da idade, siga-se ou não as pautas contempladas pelo patriarcado e pelo heterossexismo compulsório. O moral e o social são superáveis, transformáveis, mas o determinante biológico da velhice — ou mais precisamente, da decadência — não é: cedo ou tarde, como Dorian Gray, cada um tem que enfrentar a própria imagem no espelho.

Estes são os imperativos principais: desenvolver mentalidades para superar as

barreiras que constituem os atrasos em relação à curva biológica do corpo herdados do patriarcado, opor-se a concepções resistentes à discriminação contra a terceira idade (começando por maneiras de erotizar os signos desta condição; outra opção seria o desmantelamento do conceito de terceira idade), descobrir formas de diminuir no corpo os estragos da decadência, menos pela ânsia de encontrar a fonte da eterna juventude do que pela ideia do indivíduo ser dono e exercer controle sobre seu próprio corpo. Rechaçar práticas corporais que são parte do capitalismo que sustenta o patriarcado vem a ser um gesto importante: dizer não ao cigarro e às drogas, ao álcool e à alimentação nociva. Ao mesmo tempo, o direito de aproveitar estas substâncias é uma cartada fundamental para o controle do corpo, mas a diferença será na distinção entre a obrigação à embriaguez, por exemplo, como parte dos rituais do homossocialismo, e o direito de eleger a embriaguez como exercício do pleno controle sobre o próprio corpo.

Na restituição das estruturas do heterossexismo compulsório, é importante resgatar a interpretação do filho a respeito do pai, da filha a respeito da mãe. Contrário às propostas do heterossexismo compulsório de que o filho de um pai homossexual será também homossexual, as relações entre pais e filhos, entre mães e filhas (note-se que existem propostas no lesbianismo de que a relação de base da mulher é a aliança afetiva com a mãe) constituem um ponto de referência para criticar nas normas do patriarcado, os temores e as prevenções à luz desses medos, de que há uma dimensão erótica entre a gerações. Na medida em que o *queer* é uma perturbação no esquema do patriarcado, o filho *gay* ou a filha lésbica são um indício inapelável da ruptura no esquema heterossexista e uma apelação para a revisão dos seus princípios.

Em termos gerais, a cultura da América Latina circula entre modelos da velha cultura *criolla*, modelos de certos movimentos migratórios de grande envergadura e modelos que são parte de sucessivos projetos da modernidade. No entanto, como em outros setores culturais, um enorme benefício foi obtido a partir da auscultação da cultura indígena e das suas práticas sociais. No que se refere a sexualidade,

desde a ritualização da sexualidade até o fenômeno do travestismo (a instituição dos “berdaches”), passando pela homossexualidade iniciativa e pelo homossocialismo que transcende o homoerotismo, existem dimensões nas culturas indígenas que constituem práticas remanescentes, ou no campo ou entre as pessoas que vão do campo para a cidade, ou práticas que merecem ser recuperadas.

Como a produção cultural não se limita apenas à reprodução de estruturas dadas, mas com a formação de novas práticas — um processo de transformações, adaptações, recombinações, extrapolações e especulações —, a triangulação entre cultura *criolla*, cultura indígena e cultura internacional promete ser, em particular, eficaz em certas sociedades latino-americanas. Configurar o mundo não como é, mas como pode e deve ser, é um dos marcos éticos do *queer*, um compromisso que terá suas dimensões utópicas em um processo constante de reivindicação dos direitos civis de todos.

A distinção entre ativo e passivo é uma herança do heterossexismo e demonstra sua ação em reduzir tudo a oposições binárias. Além de indicar que há uma clara divisão entre o que faz e o que deixa/é obrigado a fazer, reproduz a compartimentalização do masculino e do feminino e a proposta de que tanto os papéis genéricos como os atos nunca são trocados ou confundidos. Um sujeito sempre faz e o que faz claramente é sempre um ato de fazer; outro/a sempre deixa fazer e o que lhe fazem claramente é sempre algo feito. A mulher nunca pode fazer, nem no sentido de “fazer = comer o homem” (seja em um sentido literal, com um consolo, com a ponta de um clister, com um dedo, com a língua; seja no sentido metafórico, mediante práticas eróticas que não se centrem no genital e sua zona subordinada, o ânus), nem no sentido de comandar o ato sexual. Romper com este esquema é evidenciar as confusões que conduzem ao *queer*, onde se perde o controle sobre quem é quem e o teor do que se está fazendo.

Por outro lado, transgredir esse esquema é se afastar do axioma do heterossexismo de que as coisas são claras e da incorporação do mesmo esquema no homoerotismo. Assim, mesmo que ocorram práticas em que se aceita erotizar um jogo semiótico que

mantém a distinção masculino/feminino, homem/mulher, o *queer* argumenta que o homoerotismo não tem porque operar sobre as bases de uma distinção tão crucial para o patriarcado. Assim, o intercâmbio dos papéis dos gêneros sexuais, as práticas que superam a distinção entre ativo e passivo e a relativização dos atos e do controle sobre a cena sexual, são de suma importância para a dissidência sexual, desde o feminismo até o homoerotismo.

O suicídio tem sido sempre um dos privilegiados desfechos das narrativas da história homossexual. Ainda que em alguns contextos, acabar com a própria vida possa ser concebido como um ato de valor, uma afirmação de independência e de controle sobre o próprio corpo, e um desafio às hipocrisias do heterossexismo compulsório, o suicídio tende a ser a culminação da degradação do indivíduo pelo patriarcado, onde o tirar a própria vida é tão somente um único passo em um processo de eliminação do gay que põe em marcha a homofobia: o homossexual se converte em seu próprio carrasco, sua própria mão suicida cumpre com o argumento triunfante da homofobia, cujo poder está em fazer da vítima o carrasco de si mesma. Até quando a autoimolação ocorre por causa da nobreza da alma que tira o homossexual do caminho dos normais, o suicídio é visto como uma saída sem alternativas e, dadas as circunstâncias, completamente natural e “lógica”.

Não é, porém, suficiente rebater o imperativo do suicídio como uma conclusão definitiva do roteiro da homofobia sem ver como ele se apresenta como um passo definitivo em um processo psicossocial de agressões contra o indivíduo, que é degradado e humilhado até o ponto em que o suicídio se torna uma opção atraente. O lema do torturador, “Vou te golpear até que rogues pela tua própria morte”, serve também como mola propulsora da narração homoerótica, “Vou te humilhar até que busques tua própria morte”. Às vezes, as estações do calvário no suplício da homofobia incluem atos de violência explícita, mas acabam se conformando com agressões psicológicas de refinada eficácia.

A maior parte da literatura da homossexualidade, por insistir no termo médico-

jurídico, ao longo do século XIX e até o surgimento da liberação *gay* no século XX, opera sobre a base do suicídio como desfecho narrativo. Somente quando ambos protagonistas de *O beijo da mulher-aranha*, de Manuel Puig, morrem em gestos suicidas, podemos dizer que o esquema narrativo, embora ainda represente um contexto homofóbico, mudou substancialmente, ou quando o protagonista autobiográfico de *Antes que anoiteça*, de Reinaldo Arenas, se suicida, podemos falar de um simples ato de escolha para enfrentar os efeitos destrutivos da AIDS e declarar uma posição política. Além disso, trata-se de descobrir novos esquemas narrativos para o texto social, ao *El Divino*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal, para que o suicídio nunca mais seja uma narrativa válida.

As práticas do sadomasoquismo dividem profundamente as comunidades gay e lésbica, provavelmente mais estas do que aquelas, dado que o feminismo e o lesbianismo veem no sadomasoquismo uma projeção das fantasias agressivas do machismo. A violência contra a mulher na pornografia, a prática da teoria do machismo, adverte, nesta versão, para a erotização da dor no sadomasoquismo lésbico. (Ao mesmo tempo, são refutadas as imagens do lesbianismo na pornografia masculina por serem, primeiramente, falsas e, em segundo, devido precisamente a sua falsidade, como um pretexto para que o macho entre em cena para impor o verdadeiro prazer; quando estas imagens assumem contornos sadomasoquistas, por “fugazes” que sejam, pretende-se entender a confirmação da proposta de que a dor do corpo feminino nunca pode constituir uma erotização legítima: a dor é um primeiro passo para a vertiginosa inclinação da morte do corpo).

No entanto, outras propostas começam precisamente pelo questionamento da ideia de que pode haver uma erotização ilegítima e de que a dor é um primeiro passo para a morte. Dessa forma, ocorreria uma confusão perigosa das categorias ao fazer da imensa panóplia de práticas sexuais/eróticas apenas uma, a do assassinato. Por outro lado, questiona-se a ideia de que a dor seja algo identificável em si, pois é relativo e circunstancial em um corpo determinado e o que se percebe como dor varia enormemente de um corpo a outro, com fatores fisiológicos, psicológicos, emocionais, contextuais

impossíveis de medir de algum modo: um beijo pode doer mais psicologicamente que alguns fortes açoites se provém de alguém que nos repugna ou em um momento que consideramos dolorosamente indevido. Vista assim, a dor é um conjunto de fatores e não somente uma sensação nas terminações nervosas. Concomitantemente, o que percebem essas terminações pode ser traduzido como um vasto panorama de sensações, entre o extremo prazer e a extrema dor, segundo as múltiplas circunstâncias em que essas percepções ocorrem.

O sadomasoquismo — que em uma primeira instância reluta em repetir o esquema ativo-passivo: o passivo, o “masoquista”, pode ser o que controla o roteiro dos atos — se apresenta como um conjunto de práticas cujo inventário resiste às circunscrições limitadoras (“Isso é sadismo, aquilo não”) e que permite uma plena realização das sensações territoriais do corpo. As complexas práticas do sadomasoquismo provém da complexidade da materialidade sensorial do corpo. Em consequência, trata-se simplesmente de empreender uma adequada exploração desta materialidade em todas suas nuances possíveis. Além disso, entregar-se a semelhantes práticas, entregar o corpo a outro em semelhantes práticas, é um ato de resistência que desafia o conceito de controle que, segundo o patriarcado, deve ser exercido sobre seu próprio corpo, controle que pode ser entendido como a mão oculta do mesmo patriarcado que controla o corpo do indivíduo ao determinar a maneira que ele deveria controlar o próprio corpo e colocá-lo sob proteção contra as contaminações do corpo dos outros. As marcas no corpo como consequência do ato sexual e, mais ainda, as múltiplas e incrementadas marcas que deixam as práticas sadomasoquistas, testemunham a violação das fronteiras entre os corpos que tanto altera e inquieta o patriarcado.

Traduzido do espanhol por **João Luis Pereira Ourique.**

PARTE II



“HOMOSSEXUALISMO: SEXUALIDADE E VALOR”, DE SAMUEL RAWET: UM TEXTO FUNDADOR DA TEORIA QUEER BRASILEIRA

[A] consideração de homem como estrutura aberta, sem começo nem fim, uma definição do ato de pensar como ato de deslocar, *daqui* para *aqui* mesmo, e da transcendência compreendida como um movimento do ato de pensar, movimento que conduz de um pensamento a outro, após o nada do intervalo, foi com esses elementos que dei início ao trabalho (RAWET, 2008, p. 28).

Embora seja bastante conhecido por suas narrativas ficcionais curtas altamente elaboradas acerca da vida judaico-diaspórica no Brasil, muitas vezes dotadas de uma envergadura profética ou apocalíptica, Samuel Rawet (1929-1984) também escreveu importantes textos sobre filosofia religiosa. No entanto, seu longo ensaio “Homossexualismo: sexualidade e valor” (1970) ganhou destaque tanto pelo fato de ter sido publicado como um panfleto independente quanto pela forma como o autor abordou questões *queer* que estavam recém começando a se cristalizar no pensamento

sociopolítico Ocidental¹³. Nesse sentido, o referido ensaio surge num momento em que, no Ocidente, tanto a direita quanto a esquerda condenavam a assim chamada homossexualidade. A direita a concebia como uma prática pecaminosa merecedora de punição, a esquerda, por sua vez, como um sinal da decadência burguesa com moral pervertida.

O ensaio de Rawet, que carrega nítidos traços de sua prosa extremamente complexa, é um importante texto fundador daquilo que hoje chamaríamos de uma bibliografia sobre uma teoria *queer* brasileira. Como tal, ele surge antes de outros textos similares que aparecem em outras sociedades latino-americanas e se filia a *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, o primeiro romance gay da América Latina, na tentativa de sistematizar uma significativa reflexão brasileira no que concerne à virada *queer* que começa a se delinear a partir de então. Apesar de o ensaio de Rawet ter sido frequentemente ignorado por estudiosos da cultura *queer* brasileira (tais como Lopes¹⁴, MacRae¹⁵, Trevisan, Parker e Green), ele requer atenção não apenas por articular fortes posições sobre questões *queer*, mas também por ser um texto genuinamente pessoal escrito por um judeu bastante comprometido com questões de marginalização e de exílio e marcado por uma vida abertamente *queer*.

“Homossexualismo: sexualidade e valor” – embora não mencione diretamente Jean Paul Sartre, mas faça alusão à palavra “existencialista” uma única vez ao longo de suas vinte páginas (“*existencial* (ai, a palavra!)”)¹⁶ – está bastante afinado com o que poderíamos chamar de uma apreciação claramente crucial sobre o assunto. Um das premissas ideológicas básicas do texto de Rawet diz respeito ao princípio insistentemente reiterado (em letras maiúsculas) de que “O HOMEM *ESCOLHE*

13 Deve-se lembrar que o primeiro volume de *A história da sexualidade*, de Michel Foucault, apareceu em 1976.

14 LOPES (2002, p. 134) faz referência a uma das narrativas de Rawet, alegando que o autor merece mais estudos, mas não menciona o ensaio de 1970 sobre homossexualidade.

15 MacRAE, Edward. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da “abertura”*. 1990.

16 RAWET, Samuel. Homossexualismo: sexualidade e valor. In: _____. *Ensaio reunidos*. 2008. p. 34.

A FORMA DA SUA SEXUALIDADE”¹⁷ e de que “a ambiguidade ainda flutua na consideração de que ser como natureza sob a forma de homem é ser *eticamente*, e ser homem sob forma de natureza é ser *valor*”¹⁸. Nesse sentido, o posicionamento de Rawet resume-se categoricamente à tese de que a vida sexual dos indivíduos é parte do vasto empreendimento do “querer tornar-se algo”, e isso, a rigor, pertence a seu legado como sujeitos humanos num universo hostil em que eles, e somente eles, podem decidir como sobreviver eticamente. Nesse ponto, o autor deixa claro que está se referindo a “O Homem, com H maiúsculo, sempre”¹⁹, de forma que “Homem”, aqui, é qualquer coisa, exceto uma designação sexista excludente.

Sendo assim, Rawet posiciona-se radicalmente contra os conceitos predominantes de homossexualidade emergentes há 50 anos (essa é a razão pela qual empregarei estrategicamente uma palavra que normalmente não faz parte de meu vocabulário teórico). Enquanto o autor concebe a sexualidade do indivíduo como consequência de decisões pessoais absolutamente audaciosas, conforme rege o existencialismo, devemos reconhecer que esse último normalmente não é formulado em termos de liberdade de escolha no que diz respeito à sexualidade. Isso porque talvez se acredite que as formulações anárquicas antecedentes aos princípios do amor livre podem continuar prevalecendo de maneira adequada. Essa ideia de amor livre, convém ressaltar, alimenta certa proposição modernista da homossexualidade enquanto uma marca de privilégio e favor (Cocteau e companhia, por exemplo).

A propósito, as 70 páginas do livro *Saint Genet* (1952), de Sartre, inevitavelmente, tocam no que se deve considerar tanto para o que se define como a anarquia sexual de grau zero de Genet quanto para se entender o seu compromisso com a liberação desenfreada da energia sexual como parte da autoconstrução existencial do indivíduo (ambos os princípios estão ancorados em dois ícones sexuais de Genet: os personagens

17 Idem. Ibidem. p. 28 e 36.

18 Idem. Ibidem. p. 29.

19 Idem. Ibidem. p. 21.

Everyman e Querelle). Apesar disso, não é possível encontrar qualquer reflexão mais prolongada por parte do autor no que tange à importância exemplar de Genet para a definição da sexualidade, em geral, ou da homossexualidade, em particular²⁰.

Certamente, seria justo dizer que o discurso emergente sobre a defesa da homossexualidade – a defesa de sua existência, a defesa da dignidade daqueles a quem é atribuída, a defesa da legitimidade para agir sobre o desejo homossexual – não é amparado pelo amplo direito dos indivíduos em obedecerem às suas pulsões sexuais. Na época em que Rawet escreveu o seu ensaio – lembre-se de que foi publicado como um panfleto em 1970 –, a homossexualidade ainda era uma espécie de amor que não ousava mencionar o seu nome (isto é, não podia falar por si em seu próprio direito), sendo então um não amor declarado que o Estado continuava a patologizar e a criminalizar, juntamente com vários outros projetos que levavam à sua erradicação. Isso era um fato tanto no Brasil de Rawet quanto nos Estados Unidos de Gore Vidal, James Baldwin e John Rechy (apenas para mencionar três autores americanos que escreveram romances de temática abertamente homossexual em 1948, 1956 e 1963, respectivamente)²¹.

As ideias essencialistas sobre o desejo homoerótico sempre gravitaram em torno da presunção de ele ser um problema psicológico (prefiro a afrontosa proposição de que a homossexualidade seja um “erro” da natureza, ou mesmo do próprio Deus), uma marca de Caim (a embriaguez do naturalismo e de outros genes maus) ou um desafio perversamente decretado pela vontade de Deus (mas qual mandamento ele transgride?).

20 No que concerne aos homossexuais como uma importante categoria do outro, para Sartre, cf. *CHARMÉ* (1991, p. 258-260).

Sartre faz certas confusões para tentar explicar a homossexualidade de Genet, sugerindo que se trata de uma escolha que ele deliberadamente fez para afirmar sua marginalização social como consequência de seus precoces desentendimentos com a lei (SARTRE, 1963, p. 90-91). Nesse ponto, o autor vai além a fim de contradizer o próprio Genet segundo o qual seus sentimentos sexuais, aos dez anos de idade, antecipam sua carreira de ladrão. Embora esse não seja um entendimento adequado de como a homossexualidade poderia ser uma escolha livremente determinada, ele faz, do seu jeito, um paralelo com as ideias de Rawet acerca da homossexualidade enquanto uma escolha existencial. Se Rawet tivesse lido o longo ensaio de Sartre sobre Genet, que foi originalmente publicado em 1952, ele não mencionaria isso.

21 Algumas dessas obras são: *A cidade e o pilar* (1948), de Gore Vidal, *O quarto de Giovanni* (1958), de James Baldwin, e *As cidades da noite* (1963), de John Rechy. É importante ter em mente que, desses três romances fundadores da literatura gay norte-americana, dois deles foram escritos por homens de cor (Baldwin era afro-americano, e Rechy é americano de origem mexicana).

Na verdade, é claro, a ideia de sexo transgressor (isto é, qualquer prática sexual que não atenda à heteronormatividade patriarcal compulsória), como uma provocação, adéqua-se com o critério existencialista de absoluto livre arbítrio, mas se caracteriza (lembre-se de que ele não está falando em seu próprio nome) sempre como um empreendimento destrutivo, e nunca construtivo ou glamoroso.

O discurso emergente do sujeito revolucionário (não sem uma profunda tradição homofóbica, lembrando-se principalmente dos valores heteronormativos defendidos tão estridentemente e mesmo tão violentamente por Che Guevara) ainda tinha que introjetar a liberação sexual no cerne de sua ideologia (como os “Montoneros” na Argentina na década de 1960 estavam acostumados a entoar: “No somos ni putos ni faloperos / somos montoneros” [*faloperos* = consumidores de drogas]), e, quando o que podemos chamar sinteticamente de prática *hippy* do amor livre realmente veio à tona, estava-se ainda muito distante de se abraçar, de fato, a homoafetividade e o desejo homoerótico.

Tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, a luta pelo reconhecimento dos direitos gays é, como nós todos sabemos, longa (e arriscada, especialmente quando se leva em conta o que aconteceu quando o grupo LGBTQ tornou-se homonormativo). Há diferenças estruturais significantes entre essas duas sociedades. Embora ambas considerem a homossexualidade como uma perversão psicológica, no Brasil, condena-se apenas a sua exibição pública, sob a alegação da existência de normas de decência que regem o comportamento humano, ao passo que, nos Estados Unidos, desaprova-se tanto essa exibição pública quanto os chamados atos consentidos de comportamentos privados desviantes. Assim, ocupa-se rotineiramente em forjar uma cadeia semântica de suposições, inevitavelmente, subentendendo-se a existência de atos privados desviantes, sem qualquer prova ou sem ninguém para oferecer um contradiscurso eficiente ou convincente.

Um componente central da luta pelos direitos gays tem sido o compromisso quase universal (principalmente se for estratégico ou firmemente mantido como uma convicção) de assegurar que ser gay consiste na projeção daquilo que o indivíduo é e, por isso, não pode ser moralmente condenado. As estatísticas sobre questões referentes

a padrões de biodiversidade têm mostrado inúmeras vezes que, quando se alude aos homossexuais, estes são equiparados a pessoas com deficiência, para quem a sociedade se mantém inerte, a exemplo do que acontece com os cegos ou coxos. A chamada teoria *crip* funciona a partir dessas bases²² e parece ter desempenhado um discurso muito eficiente politicamente. A ideia de que a suposta homossexualidade seja inerente aos sujeitos tem sido responsável pelo aumento de sua aceitação (como acontece em algumas regiões da América Latina, como um componente integral da ideologia da Nova Esquerda) e, inquestionavelmente, é um sólido pilar para a defesa da legitimidade do casamento gay nos Estados Unidos²³. Não há diferença entre ser gay e ser cego. Acomode-se e siga em frente (“E durma-se!”, diz Rawet²⁴).

Porém, todo esse discurso sobre direitos humanos e toda essa atenção dada às pessoas com necessidades especiais podem não ter nenhuma importância para Rawet (assim como a sociedade estadunidense pós-Segunda Guerra Mundial não tinha nada a ver com as forças políticas brasileiras daquela época). Não sei se ele teria aderido aos direitos humanos ou aos direitos das pessoas portadoras de deficiência na formulação de sua teoria sobre a homossexualidade, mas elas teriam constituído uma instância inviolável da base existencialista de seu pensamento. É irrelevante que os exemplos reais fornecidos por Rawet sobre homossexualidade sejam um tanto inconsistentes e incompletos para os padrões de conhecimento de hoje no que diz respeito ao potencial sexual *queer* do corpo humano. O autor permaneceu firmemente ligado ao que ficou conhecido como princípios inversionistas da sexualidade desviante: o homem que deseja assumir o papel da mulher, a mulher que deseja assumir o papel do homem, tudo calcado na confusa dicotomia ativo/passivo, que tem pouco a ver com o verdadeiro comportamento sexual dos seres humanos.

Até 1977, Charles Silverstein e Edmund White não haviam publicado *The Joy of*

22 Cf. McRUER, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. 2006.

23 Algo parecido aconteceu na Argentina. O país fez com que os demais países da América pensassem de forma diferente a questão em 2010.

24 RAWET, Samuel. Homossexualismo: sexualidade e valor. In: _____. *Ensaio reunidos*. 2008. p. 31.

Gay Sex (A alegria do sexo gay)²⁵, e Rawet, na formulação de seu pensamento, leva em conta aquilo que fazia parte do discurso público daquela época sobre a homossexualidade: a inversão do desejo sexual em sujeitos sociais que estavam, todavia, ainda firmemente presos ao binarismo sexista formulado a partir do sexo biológico, das categorias sociais de feminino e masculino de ser no mundo, da configuração psicológica e do amadorismo sexual derivado desse binarismo biológico. Como consequência, para Rawet, por exemplo, seria necessário estímulo anal para que o homem gay atingisse seu orgasmo em virtude de ter havido um deslocamento da vagina feminina para o ânus masculino. Porém, ao mesmo tempo em que ele se opõe a tais esquematismos, ele não consegue ir além e resumir a essência do comportamento sexual humano num sentido pronunciadamente mecanicista:

E para sermos breves resumiremos sexualidade em:

Excitação

penetração ativa ou passiva

ejaculação ou orgasmo, ou ambos

presença de três consciências, eu-tu-ele²⁶.

O que não é irrelevante, todavia, é a convicção de Rawet de que a sexualidade é um componente relacionado ao exercício da absoluta liberdade existencial humana, por meio do qual, então, seja qual for a sexualidade que se queira contemplar (hoje, teríamos um quadro de consentimento, sem qualquer tipo de exploração, é claro), é válido o empreendimento e a iniciativa de cada um para a construção do seu lugar no universo. Essa formulação tem dois lados. Um deles diz respeito à rejeição das

25 Confira a edição brasileira, as traduções portuguesas dos americanos Alicia Gallotti (2005). *The Joy of Gay Sex*, de Silverstein e White, foi o primeiro manual de consumo massivo a promover a naturalidade dos chamados atos homossexuais. Limitava-se ao conhecimento informal e popular sobre atos homossexuais, conhecimento esse que primava, falsamente, o sexo anal.

26 RAWET, Samuel. Homossexualismo: sexualidade e valor. In: _____. *Ensaio reunidos*. 2008. p. 36.

crenças sexológicas hegemônicas, sejam elas de cunho médico ou mais especificamente psiquiátrico, segundo as quais os indivíduos se constituem numa estrutura fechada. De um ponto de vista freudiano, esse sistema pode ser analisado e reconstruído em direção a uma vida mental supostamente mais saudável (mesmo quando Freud finalmente defende a homossexualidade e argumenta no sentido de que se trata de algo com o qual se pode viver de maneira feliz). A questão, aqui, inquestionavelmente, é a de que não se pode ser condenado por aquilo que se é: “[e]m todos os ensaios, todos, que encontrei sobre a sexualidade, um ponto sempre me pareceu falho: o caráter definido, *totalizado*, imutável, o caráter *absoluto* de homem como ser, mais imutável do que a eternidade”²⁷. Ele rejeita qualquer generalização em relação ao “ponto de transformar o indivíduo em sistema fechado, portador de potencialidades definitivas”²⁸, e é enfático: “[o]deio a sistematização”²⁹.

Como um narrador de romance, Rawet fala de sua própria experiência no submundo sexual do Rio de Janeiro (uma caracterização que ressalta a questão da decência pública mencionada acima), e um dos componentes narrativos mais fascinantes do seu ensaio trata-se do homem que peregrina, indo de um bar a outro, recolhendo dados e fazendo jornalismo amarelo, sendo um de seus pilares a transgressão e o escândalo sexual. A admiração de Rawet por tais publicações, e para os benefícios sociais desses perambulantes, é evidente: é o verdadeiro material da vida sexual humana. Por que se prender às rígidas classificações fornecidas por aquelas formulações científicas inúteis, que não têm quase nada a ver com as realidades baixa e suja do corpo humano, se, por alguns centavos, pode-se saborear, com detalhes escabrosos, apresentados talvez com minúcias mais sedutoras, a carne abarrotada de sexualidade humana vivida e, certamente, o melhor escândalo pelo dinheiro, a homossexualidade? Complementa Rawet:

[g]uardo o nome do vendedor de jornais: Elias Gomes. É

27 Idem. Ibidem. p. 30.

28 Idem. Ibidem. p. 31.

29 Idem. Ibidem. p. 36.

bem mais importante do que muita besta erudita. É mais importante que qualquer filósofo. Muito mais importante que teorias confusas claramente expostas, e *definitivas*. Não é bom o *calor da vida* que ele comunica, isto é lugar-comum de sublitteratura barata, esquema lógico fornecido pronto para uma estética de quinta classe para homens da mesa. O que ele comunica é uma *fratura*, uma *abertura*, com a grandeza e o humor do que dominam a ambiguidade das palavras e com a generosidade dos que não se sentem obrigados a se horrorizar com o horror, obrigação a mascarar um sentimento hipócrita e a impedir o *horror do horror autêntico*. Elias Gomes tem nome de profeta³⁰.

Essa é uma formulação absolutamente fascinante do valor do discurso social marginal – e é importante recuperá-lo e mostrá-lo – enquanto uma estratégia do pensamento de contestação e de transgressão que pode fornecer uma esperança para mostrar como a vida sexual dos sujeitos sociais realmente funciona e como ela pode, como ela deve, ser crucial para a construção ética da subjetividade existencial. Significativamente em desacordo com as ideologias sexuais em vigor à sua época, as formulações de Rawet se perdem, por assim dizer, na desordem. Entretanto, hoje, é necessário recuperá-las e entendê-las no sentido de verificar o quão importante são para a afirmação da subjetividade sexual individual *queer* como parte, pelo menos, da assim chamada Maré Rosa que está acontecendo na América Latina³¹ e que é acompanhada pelo reconhecimento daquilo que continuamos a chamar, ainda que diferentemente, de direitos gays e direitos lésbicos. Parte do interesse retórico do ensaio de Rawet incide sobre essa súplica à experiência pessoal e à figura quase mítica do ambulante

30 Idem. Ibidem. p. 40-41.

31 E como apresentado no Simpósio Maré Rosa da América Latina, realizado na Universidade de Pittsburgh, nos dias 14 e 15 de novembro de 2014.

escandaloso. Tanto uma quanto outra parte do princípio da modéstia intelectual no que concerne ao conhecimento de Rawet acerca das teorias dos sexólogos e mesmo do Latim a que tinham acesso com frequência com o intuito de não chamar seus nomes próprios no vernáculo dos sujeitos homossexuais vivos.

Não sei se é realmente apropriado caracterizar o ensaio de Rawet como apocalíptico nos termos em que Lindstrom tem debatido suas obras ficcionais³², embora esteja claro que ele tenha se empenhado intensamente em repudiar crenças e valores prevalecentes no que tange à ética sexual e, portanto, esteja muito engajado numa reestruturação radical daquilo que os princípios éticos poderiam significar. Em comunhão com a retórica de “Homossexualismo: homossexualidade e valor”, Rawet se detém nas questões centrais de imigração e exílio que predominam em sua escrita ficcional:

[e] os valores do cotidiano têm que ser reconquistados sempre. São valores próprios, mesmo que idênticos aos adotados. Somos todos estrangeiros em nossa casa. Todos emigrantes e imigrantes, *daqui para aqui* mesmo. *A personagem* que cada um *é* representa uma conquista necessária. Conquista individual e social. Cada um representa alguma coisa. Só de um *ato livre* nasce realmente uma *relação humana*³³.

Essas são, poderíamos dizer, propostas que estão totalmente alinhadas à atual Maré Rosa na América Latina, mesmo quando seus proponentes podem não ter em mente nenhuma subjetividade homossexual. Porém, a escrita dessa subjetividade, quando realizada de maneira adequada, terá o ensaio de Rawet como uma grande âncora bibliográfica.

Traduzido do inglês por **Lizandro Carlos Calegari**.

32 LINDSTROM, Naomi. Los usos del discurso profético en la narrativa de Samuel Rawet. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 2010.

33 RAWET, Samuel. Homossexualismo: sexualidade e valor. In: _____. *Ensaio reunidos*. 2008. p. 48.



DO “PARA INGLÊS VER” AO “PARA BRASILEIRO ENTENDER”: ESCRREVENDO O SÓCIO-TEXTO HOMOERÓTICO BRASILEIRO

A Roberto Reis, in memoriam.

Começamos com uma declaração fundamental, que norteará este trabalho: o Brasil é o único país da América Latina com uma tradição coerente de teorização sobre a sexualidade. De fato, o país pode contar, bibliograficamente falando, com os primeiros textos sobre a homossexualidade: *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. É verdade que o romance de Caminha utiliza a figura do homossexual como eixo de várias linhas de força do poder: poder étnico, racial, social e sexual. Apesar de o autor não se interessar por uma defesa do homossexual (antes, tende a lamentar a situação do marginalizado), acaba fornecendo o primeiro retrato do novo fenômeno constituído pelo discurso médico-jurídico época. No caso de *O cortiço*, o enredo em torno de Pombinha, embora ocupe apenas um fragmento desse romance naturalista, desempenha um papel crucial, pois, em certa medida, constitui o ponto de contato entre o nacional e o estrangeiro. Além disso, a experiência da jovem com a cortesã libidinosa e lésbica provoca a maturidade menstrual da moça, possibilitando, assim, que passe a ocupar o seu lugar produtivo no esquema social.

Esses dois textos estabelecem uma tradição não só em termos do tratamento mais ou menos explícito da sexualidade na literatura brasileira, mas também da homossexualidade muito antes da temática se tornar comum, nos últimos 20 anos, na literatura latino-americana. Richard G. Parker, em seu estudo *Bodies, Pleasures, and Passions* [Corpos, prazeres e paixões]³⁴, ao detalhar o desenvolvimento da ideologia da higiene sexual no Brasil, mostra como falar de sexo queria dizer basicamente falar da necessidade do seu controle no âmbito da administração da sociedade moderna. Nesse sentido, seria impossível encontrar na bibliografia oitocentista análises que propiciassem qualquer dimensão de “liberação sexual”, sendo tais obras, na sua maioria, dignos exemplos – e, no seu momento, influente – da tecnologia do sexo e do corpo.

Peter Fry, na coletânea de ensaios intitulada *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*³⁵, estabelece dois princípios para a pesquisa sobre o tema: 1) a(s) ideologia(s) sexual(is) no Brasil nada têm a ver com o aberto erotismo que as interpretações paradigmáticas – especialmente as do turismo estrangeiro – pretendiam fornecer, nem se vinculam às versões da cultura popular que se prestam a rápidas imagens de carnalidade libidinosa; 2) o discurso oficial do sexo no Brasil tem como agenda fundamental apresentar um conceito “civilizado” do país, no qual as possíveis fontes de libidinosidade desaparecem, sanitizam-se ou ficam circunscritas (além de serem entendidas sobretudo em termos oposicionais perante critérios europeus e ocidentais) à cultura indígena, à cultura negra, à cultura imigrante e em toda a cultura que seja um amálgama de qualquer elemento não branco.

Aliás, a cultura “branca” se normaliza e fica regulada de maneira a proporcionar uma sólida base de decência, adequada, como que “para inglês ver”. Se é necessário fornecer ao inglês (aqui entendido na acepção de um observador externo, provavelmente um estrangeiro) certa imagem social de uma sexualidade higiênica, ativamente cultivada, é também rigorosamente preciso oferecer à contemplação do olhar de quem está fora

34 PARKER, Richard G. *Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*. 1990.

35 FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. 1982.

uma vigorosa depuração de quaisquer elementos em dissonância com tal imagem social. Esse duplo processo embutido no projeto oficial no que diz respeito ao sexo – depuração e culto – constitui o núcleo gerador de estruturas ainda muito resistentes à mudança no Brasil, e cujo reforço funcionou, efetivamente, como uma dimensão importante do golpe militar em 1964. Para consolidar esse discurso hegemônico, Fry alude à premissa, na história institucional do Brasil, da medicina e da psicologia. Seu intento vem a ser, no fundo, uma recodificação desses dados, lançando mão, agora, de uma teorização pelo viés da antropologia social. Por exemplo, o antropólogo abre o capítulo “Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil” com a seguinte colocação:

[e] ste ensaio constitui uma contribuição à sociologia do conhecimento: o conhecimento da sexualidade masculina no Brasil. Seu pressuposto é que a sexualidade, como tudo que é em princípio natural, é limitada e controlada através de conceitos e categorias construídas historicamente. Pretendo investigar a construção das categorias sociais que dizem respeito à sexualidade masculina no Brasil, numa tentativa de desfocar a discussão da sexualidade do campo da medicina e da psicologia para colocá-la firmemente no campo da antropologia social³⁶.

Se deixarmos de lado, por ora, um necessário questionamento sobre os pressupostos teóricos da antropologia social, é evidente que as propostas de Fry funcionam aqui para fomentar várias redefinições: 1) há fluidez na conjugação da homossexualidade e da sexualidade masculina: não serão a mesma coisa, mas também não parecem ocupar, digamos, categorias rigidamente distributivas; 2) trata-se do “conhecimento”, entendido implicitamente em contraposição à “ideologia” subjacente ao processo

36 Idem. Ibidem. p. 87.

dinâmico anteriormente descrito; 3) ao mesmo tempo que o teórico estará revisando a construção do discurso sexual oficial e pormenorizando a tecnologia detonada pelos campos da medicina e da psicologia, ele fica compelido a dar conta das dimensões do texto social que tradicionalmente caíam fora desse discurso, entre os quais figurariam os temas da sexualidade entre os grupos subalternos convocados nas referências explícitas, nos parágrafos que seguem ao citado, às pesquisas sobre os cultos afro-brasileiros; 4) o título do ensaio refere-se a um programa social além do estritamente sexual, qual seja, o tópico da relação entre hierarquia e igualdade (ou de como o discurso oficial da sexualidade engendra uma hierarquia que afeta todas as esferas da estrutura social), além de sugerir que uma consideração sobre a igualdade sexual não pode deixar de provocar uma reestruturação das relações sociais.

A ironia do título geral das investigações de Fry deriva da confrontação entre o projeto do antropólogo – descrever a ideologia hegemônica da sexualidade brasileira e analisar os vastos fenômenos na vida atual que excluem essa ideologia – e a consequência, para o saber cultural, das distâncias que se estabelecem entre ambos os projetos:

[e]nfim, fui levado a chegar além do candomblé para inglês (ou francês, no caso) ver. E vi o que não queria ver. Em vez de união e confiança mútua, vi desunião e desconfiança. Em vez de um povo unido contra o que considerava seus opressores, vi um povo jogando o mesmo jogo desses opressores. Mas como poderia ser diferente? Seguramente o tipo de ditadura que se desenvolveu no Brasil não surgiu num vácuo cultural. Fui levado a pensar que o autoritarismo e a prepotência dos governantes estavam sendo construídos com tijolos culturais já moldados³⁷.

A solitária tarefa do antropólogo que escreve ainda nos resquícios do contexto

37 Idem. Ibidem. p. 14.

da ditadura miliar trata-se de muito mais do que simplesmente revisar ou ampliar o expediente científico.

Luiz Mott tem participado ativamente do Grupo Gay da Bahia. Esse grupo é, possivelmente, o primeiro movimento homossexual da América Latina organizado com propósitos coerentes; dotado de um programa de intervenção em múltiplos níveis (acadêmico, cultural, social), o grupo sem dúvida possui uma enorme visibilidade. Mott tem três estudos de capital importância para a pesquisa da sexualidade no Brasil: *O lesbianismo no Brasil*³⁸, *Escravidão, homossexualidade e demonologia*³⁹, e *O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição*⁴⁰. No seu conjunto, esses estudos constituem um programa intelectualmente unificado, cujo sentido essencial se marca na exposição do terceiro deles:

[q]uando possível avançaremos hipóteses sobre a extensão numérica e/ou geográfica de [dos] comportamentos [sexuais], embora nosso escopo seja mais humilde: mostrar, sem intenções generalizantes, que a imaginação lúbrica dos escravos e seus descendentes foi muito mais variada, rica e libidinosa do que os historiadores tradicionais se permitiram imaginar⁴¹.

Esta observação não deixa de ser sumamente curiosa, pois – como marca Fry e como fica insinuado em Mott – o discurso oficial sobre a sexualidade dos escravos, assim como no caso de outros grupos marginais, enfatiza (se

38 MOTT, Luiz. *O lesbianismo no Brasil*. 1987.

39 MOTT, Luiz. *Escravidão, homossexualidade e demonologia*. 1988a.

40 MOTT, Luiz. *O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição*. 1988b.

41 Idem. *Ibidem*. p. 19.

é que não inventa) comportamentos julgados indiciais de inferioridade racial e de bestialidade ameaçante, ao menos tempo que tende a ignorar dados inconvenientes para a construção ideológica e a contemplação de leitores decentes:

[p]ercorrendo as intimidades eróticas e as práticas sexuais dos africanos e seus descendentes no Brasil escravista, além da constatação de que mesmo cativos, o sexo e a sexualidade representam um domínio privado que *difícilmente os senhores conseguiam controlar*, não obstante, a análise de tais comportamentos obriga-nos a dar razão ao ensinamento antropológico quando postula ser o erotismo conduta fundamentalmente cultural, inexistindo portanto uma “moral natural”, *cabendo-nos a tarefa primordial de desmascarar e denunciar quaisquer dogmatismos sexológicos*, seja do cristianismo, do islamismo ou dos orixás, que desrespeitem o direito fundamental de todo ser humano, de com liberdade mútua, fazer do sexo fonte de prazer e amor, e não de opressão⁴².

Com o propósito de efetuar um metacomentário à agenda de Mott, gostaria de destacar duas observações na passagem citada: 1) ao contrário da antropologia científica de Fry, Mott tem um compromisso claro com a conscientização libertária, a qual obrigaria a uma análise das implicações ideológicas que se desprendem do trecho “desmascarar e denunciar quaisquer dogmatismos sexológicos”; 2) a reunião de virgens, gays e escravos num mesmo estudo, se bem que esses temas sejam enfocados em estudos individuais,

42 Idem. Ibidem. p. 74. Grifos meus.

implica uma articulação nuclear que sustente os três. Em termos da exposição, as conexões passam pelo duplo discurso das ênfases em oposição aos silêncios dos “dogmatismos sexológicos”, os quais fundamentam a perseguição e o controle dos três grupos. Esses se convertem em paradigmas generalizantes de comportamentos mais específicos, com base em identidades processadas através de fenômenos sexuais, por mais imaginários que possam ser esses processos no que tange aos dados históricos. Virgens, gays e escravos pertenceriam a esferas sociais diferentes, mas o discurso oficial do sexo os inclui em formas homológicas que permitem o seu tratamento em conjunto neste estudo. Em *Escravidão, homossexualidade e demonologia*, é possível identificar a mesma racionalidade para aglutinar diversas pesquisas.

O lesbianismo no Brasil teria que ser o estudo mais notório de Mott, por ser a única obra dedicada ao tema na América Latina. Os escritos sobre a experiência do lesbianismo –seja em termos de análise científica, seja em termos de criação cultural – constituem ainda um campo bastante reduzido. A única exceção, na forma de uma produção contínua, tanto em termos de postulações teóricas como em termos de textos poéticos e narrativos, encontra-se entre as escritoras chicanas. Com efeito, existe uma considerável bibliografia que explora algumas ideias fundamentais sobre o papel da mulher lésbica dentro do feminismo chicano, o qual é ainda mais notável quando se observa o alcance sempre circunscrito da produção dos gays chicanos. De todas as maneiras, Mott faz uma investigação pormenorizada das dimensões sócio-históricas no Brasil, valendo-se de registros de fontes primárias e secundárias impressionantes, fornecendo, assim, um trabalho que poderia servir de modelo para outras sociedades americanas.

Se Fry utiliza basicamente um critério da antropologia profissional e Mott o do compromisso ativista, partindo de princípios da sociologia analítica, Glauco Mattoso perfila-se como uma voz essencialmente poética na radiografia da sexualidade brasileira. Autor de uma vasta bibliografia de escritos poéticos e narrativos, Mattoso colaborou com a publicação de duas revistas cruciais na promulgação da cultura gay no Brasil, *Lampião* e *Revista dedo mingo*; *Jornal do Brasil*, nas décadas de 1970 e 1980, respectivamente. Já

escrevi em outro estudo⁴³ sobre um dos textos chaves de Mattoso, *Manual do pedólatra amador*: aventuras e leituras de um tarado por pés⁴⁴. Naquela oportunidade, meu interesse era sublinhar como esse texto – uma mistura de informação erudita que provém da formação do autor como bibliotecário profissional e de especulações desenfreadas sobre os impulsos eróticos – constitui o único tipo de discurso que dissecava uma tecnologia do saber sexual numa sociedade como a brasileira: a necessidade de evitar reproduzir os conhecimentos científicos das sumidades estrangeiras (os dogmatismos sexológicos, de que fala Mott), o que permite as divagações sem fronteiras, resultando, neste caso, numa proposta que ressalta as vantagens de ser um “tarado por pés”, um adepto do sexo sujo, interessado literalmente no chulé. É importante frisar que tal estratégia erótica permite transar com certa tranquilidade, sem o risco de contrair AIDS: este manual de um poeta nacional legítima – “terapeuticamente”, por assim dizer – a liberação da praga internacional. A sexologia do primeiro mundo (ponto de refutação tanto em Fry como em Mott) e a AIDS não pertencem, é óbvio, às mesmas esferas significantes, mas o repúdio de uma atinge claramente a outra no denso panorama do desejo que Mattoso esboça no seu livro, cuja linguagem e cujas ilustrações (acrescentadas na versão em quadrinhos) evidentemente não são para inglês ver.

Gostaria de finalizar com uma alusão a outro texto de Mattoso, tão ausente como o *Manual* nas bibliotecas dos Estados Unidos. Refiro-me a *O calvário dos carecas*: história do trote estudantil⁴⁵, que parece ser apenas uma recompilação de material sobre o ritual sádico entre os grupos de estudantes brasileiros (quando os veteranos “iniciam” os calouros, via de regra, raspando-lhes a cabeça). O livro envereda pelas conexões do trote com instituições similares europeias e suas coincidências norte-americanas, com o objetivo de proporcionar imagens mórbidas sobre costumes e práticas que alguns

43 FOSTER, David William. Some Proposals for the Study of Latin American Gay Culture. In: _____. *Cultural Diversity in Latin American Culture*. 1994. p. 25-71.

44 MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador*: aventuras e leituras de um tarado por pés. 1986. Ver também a versão em quadrinhos, *As aventuras de Glaucomix o pedólatra*, de 1990, de Mattoso e Marcatti Jr.

45 MATTOSO, Glauco. *O calvário dos carecas*: história do trote estudantil. 1985.

considerariam bárbaros e outros, contudo, julgariam necessários para a consolidação do grupo. Contudo, Glauco pretende analisar o vínculo de tais fenômenos com o exercício do poder – e, bem mais importante, com a reprodução do poder na sua transmissão de uma turma, de uma geração à outra.

Ademais, o livro examina como essa estrutura do poder se fundamenta no imperativo da violência e da humilhação para alcançar a inscrição do noviço como aspirante ao poder, já que essas práticas têm como característica um sadismo cujo conteúdo homoerótico fica reprimido ao mesmo tempo em que se impõe como instrumento principal do processo de iniciação. Não diferindo substancialmente do método que identificamos em Fry e em Mott, Mattoso vê na coincidência de fenômenos localizados nas sociedades brasileira, alemã e norte-americana um padrão que se repete, por meio do qual o poder se fundamenta na violência e na humilhação. Essas, presentes em vastos setores da sociedade brasileira, compõem a base daquele poder considerado legítimo, particularmente em sua versão militar, em que se consuma o paradigma do grupo fechado e ritualizado. Por esse motivo, não era mero acaso que *Calvário* só tenha sido publicado em outubro de 1985, poucos meses depois da transição da Ditadura Militar à democracia civil.

Os textos desses três pesquisadores – o antropólogo, o sociólogo e o poeta-bibliotecário – fornecem interpretações da sexualidade (e, em grande medida, da homossexualidade) no Brasil que se distanciam muito do critério da decência nacional: decência que deveria disciplinar o comportamento sexual dos indivíduos. Ninguém seria ingênuo de acreditar que as versões descritas neste pequeno ensaio constituem a “verdade” da(s) ideologia(s) sexual(is) no Brasil: elas são, ao invés disso, outras ideologias que reclamam o mesmo metacomentário a que elas submeteram textos anteriores. Entretanto, o que é indubitável nos três casos é que, diante dos dados sobre a materialidade da sexualidade brasileira, o inglês – seja o observador interno, seja o observador externo – não pode deixar de ficar apavorado com o que esses tratados expõem para ele ver.

Texto originalmente escrito em português pelo próprio autor.



DUAS MODALIDADES DE ESCRITA SOBRE A HOMOSSEXUALIDADE NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Apesar de não ser possível assegurar que a literatura brasileira manifeste uma representação confirmada da homossexualidade, deve-se admitir que há uma bibliografia extensa sobre o assunto. *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha (1895), é provavelmente o primeiro testemunho do tratamento assinado, romanceado, explícito e público do tema na literatura ocidental⁴⁶; o romance anônimo *Teleny* (1890), possivelmente de autoria de Oscar Wilde e outros, destinava-se estritamente a círculos marginais não convencionais, e *The Picture of Dorian Gray* (O retrato de Dorian Gray) (1891) não transcende a insinuação metafórica e irônica⁴⁷; as duas antologias de Winston Leyland⁴⁸, uma tradução ao inglês da literatura gay da América Latina, baseiam-se tão extensamente em materiais brasileiros que o primeiro volume foi catalogado pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos sob o título de “literatura brasileira”. Ainda que as generalizações sobre um Brasil liberado sexualmente possam ser ideologicamente suspeitas, há poucas

46 FOSTER, David William. Adolfo Caminha's *Bom-Crioulo*: A Founding Text of Brazilian Gay Writing. *Chasqui*. 1988. p. 13-22.

47 COHEN, Ed. Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation. *PMLA*. 1987. p. 801-81.

48 LEYLAND, Winston (Ed.). *My Deep Dark Pain is Love*: A Collection of Latin American Gay Fiction. 1983. LEYLAND, Winston (Ed.). *Now the Volcano*: An Anthology of Latin American Gay Literature. 1979.

dúvidas de que, comparando-se com o resto da América Latina, a obra homoerótica assume um papel proeminente na cultura brasileira⁴⁹.

Este capítulo examina dois exemplos e duas modalidades diferentes de escritura sobre homossexualidade. O romance *Nivaldo e Jerônimo*⁵⁰, de Darcy Penteado, autor que morreu de AIDS em 1987, estrutura-se nos modelos da cultura popular e no que a tradição de língua inglesa chama de *pulp romances*, dado que retrata uma realidade social cuja legitimação se encontra à margem das instituições culturais respeitáveis, como o romance de alta cultura. Em contrapartida, o romance *No país das sombras*⁵¹, de Aguinaldo Silva, faz uso completo das convenções da ficção “séria”, ao menos no que entendemos por semiologicamente complexa e, em consequência, hermeneuticamente sutil. Empregando reconhecidas estratégias da escritura pós-modernista – em especial a interseção do historiográfico não fictício com o simbólico ficcional –, o romance de Silva fornece um exemplo intrigante de obra sobre a homossexualidade. Significativamente, nenhum dos dois textos ocupa uma posição central no cânone da narrativa brasileira contemporânea, circunstância que, apesar da enorme importância histórica da novela de Caminha, atesta a marginalidade cultural da escritura dedicada à significação social e ideológica da homossexualidade (apesar da residência brasileira de Manuel Puig, o romancista latino-americano mais importante nesse campo).

Assim como Puig, Darcy Penteado se propõe a acreditar que a liberação sexual e a liberação política são indissociáveis, que qualquer movimento de liberação política que não leva em consideração os direitos sexuais do indivíduo não pode prometer, em boa fé, a libertação da tirania, e que a luta pelo direito individual de satisfazer necessidades pessoais deve coexistir com a luta pela revolução político-social. Portanto, ter que suprimir seus direitos pessoais pelo bem do movimento político é uma contradição

49 FOSTER, David William. The Search for Text: Some Examples of Latin American Gay Writing. *Ibero-Amerikanisches Archiv*. 1988. p. 329-376.

50 PENTEADO, Darcy. *Nivaldo e Jerônimo*. 1981.

51 SILVA, Aguinaldo. *No país das sombras*. 1979.

interna para o indivíduo, tomando-se em conta que o movimento político perde o significado se ele não puder respeitar a dignidade das necessidades individuais.

Jerônimo é um homem de 30 e poucos anos que se envolve com um grupo de revolucionários que combinam operações de guerrilha urbana com o movimento a favor dos direitos dos trabalhadores agrícolas, ao lado de quem trabalha em uma tentativa de despertar suas consciências em relação aos seus direitos coletivos. Ex-professor, Jerônimo apaixona-se por Nivaldo, um estudante de 20 anos que conheceu na rua em São Paulo, quase na véspera da operação-guerrilheira. Como resultado da operação, Jerônimo desaparece de São Paulo, e a vida de Nivaldo se resume em procurar Jerônimo para reatar seu caso de amor.

Primeiramente, Nivaldo se encarrega de cuidar de Jerônimo enquanto esse se recupera de um ferimento à bala em uma cabana nas montanhas. Depois de serem novamente separados por mais de um ano, Jerônimo chama Nivaldo para acompanhá-lo ao interior, onde está trabalhando junto aos agricultores. Antes, porém, que Nivaldo possa juntar-se a Jerônimo, esse é capturado e torturado. Julgando que seu amante tenha sido morto pela repressão militar, Nivaldo entra em crise depressiva, tenta o suicídio, prostitui-se, torna-se gigolô gay e termina como Viviane, uma travesti de clube noturno. Quando Jerônimo, que não foi morto, é finalmente solto, vai ao clube noturno onde Nivaldo está trabalhando. Ele o reconhece, mas fica envergonhado demais para se identificar, e a separação então parece ser definitiva. É quase inevitável, dada à estrutura da problemática e ao contexto das tensões políticas e sociais do Brasil no início dos anos 1970, que o relacionamento pessoal entre dois homens não seja destruído. O romance é a crônica da trajetória dessa relação desde o primeiro encontro até o desastroso desenlace final dos dois desafortunados amantes.

O melodramático termo “Romeu e Julieta” viria bem ao encontro, pois, tirando o endosso de uma ideologia de direitos gays que põe seriamente em questão o elemento homofóbico dos movimentos de liberação de esquerda dos anos 1960, o romance de Penteado raramente vai além dos estereótipos do romance cor-de-rosa, baseado no amor puro e simplesmente romântico, destruído pela cínica incompreensão do mundo em

geral. Apesar do fato de que os dois amantes são apoiados por outros indivíduos – um padre austríaco e uma hotelaria cujo marido foi morto pela polícia –, Nivaldo e Jerônimo seguem uma trajetória de liberação sexual e pessoal que não pode sobreviver às circunstâncias de uma tirania militar que sustenta seu poder através da destruição emocional e física do indivíduo. Chamando Nivaldo para seu lado, Jerônimo o expõe aos perigos dos participantes da luta e acaba pagando o preço de seu compromisso através de seu tormento físico, enquanto que Nivaldo é destruído emocionalmente.

Assim, o pano de fundo do romance é a confirmação do esquema de terror oficial que existia no Brasil durante os primeiros anos da Ditadura Militar que durou de 1964 a 1985. A ameaça imposta à união entre dois homens não vem diretamente de um código predominantemente heterossexual da sociedade brasileira em geral, mas, mais diretamente, da ideologia de extrema-direita da tirania militar. Enquanto que o primeiro representa realmente uma confirmada ameaça aos desvios sexuais do indivíduo, a sociedade urbana brasileira é notadamente tolerante para com a homossexualidade, embora práticas sociais e considerações legais sejam, com frequência, coniventes igualmente para com a extorsão econômica e o abuso físico da homossexualidade.

Os governos militares que detinham o poder na América Latina em meados dos anos 1960 estavam comprometidos, entre outras coisas, com a depuração moral do corpo político, projeto que incluía a reforma de códigos sexuais, mais especificamente, o banimento da presença homossexual⁵². Ainda assim, *Penteado* não retrata Nivaldo e Jerônimo como vítimas da condenação social ou das cruzadas morais de extrema-direita. A mãe de Nivaldo se conforma passivamente em ver seu filho seguir seu amante ao interior e, embora os dois sejam cuidadosos em não mostrar publicamente sua paixão, as pessoas que o conhecem aceitam a natureza do seu envolvimento. Nesse sentido, o romance de *Penteado* é bastante utópico, dado que os dois amantes são capazes de explorar seu relacionamento sem muitas preocupações quanto ao fato de serem socialmente condenados como pervertidos ou pecadores morais. De fato, além do

52 Pinochet tem sido uma exceção notável a esse respeito e seu governo não tem sido caracterizado pelos programas morais insistentemente repressivos encontrados em outros lugares da América do Sul.

casulo de seu espaço privativo na selva urbana de São Paulo, os dois homens encontram um refúgio utópico nas montanhas (durante a convalescença de Jerônimo), na cidade do interior onde se reúnem e precariamente na fazenda para onde vão juntos a fim de que Jerônimo retorne a suas atividades revolucionárias e Nivaldo se comprometa, juntamente com seu amante, com a causa⁵³.

É nesse terceiro contexto que o ideal dos amantes se desmorona quando o governo destrói as guerrilhas e o romance deixa claro que a perseguição de Jerônimo não tem a ver com a sua sexualidade, mas envolve a destruição geral de qualquer projeto nas mãos de uma opressão política. Na medida em que a narrativa explora as dúvidas de Jerônimo quanto à validade de ter convocado Nivaldo para o seu lado e suas crescentes indagações quanto à legitimidade da causa revolucionária à qual está filiado, causa essa que talvez acabe impondo nele uma tirania tão destrutiva à sua dignidade pessoal quanto às opressões da Ditadura Militar, o romance de *Penteado* desenha o perfil de uma história de amor em moldes maniqueístas.

Em decorrência, os dois personagens nunca se expressam em outros termos que não os dos clichês do amor romântico, e a agonia de sua separação é uma indubitável antecipação da inevitável derrota do seu amor em face de uma ditadura destruidora de qualquer vestígio de dignidade humana, representada aqui pelas demandas das necessidades sexuais personalizadas. Uma passagem (na metade do romance) é índice que antecipa a impossibilidade de pureza no amor apaixonado entre dois homens diante da ameaça de destruição da dignidade pessoal:

[Nivaldo] abriu a cortina na esperança de que talvez Jerônimo estivesse visível logo ali, talvez voltando. Mesmo sem poder gritar o seu nome, precisava que ele aparecesse para, olhando-o, fazer com que sentisse o

53 É difícil evitar a lembrança, no contexto do movimento de guerrilha no interior tropical do Brasil, da imagem paradigmática de Che Guevara na selva boliviana, ainda que ele seja recordado por sua agressiva homofobia.

quanto o amava. Esse amor ganhava agora proporções tão grandes que já não cabia mais dentro dele, pedia espaço aberto para continuar crescendo. Então ele subiria, flutuando no ar e lá de cima gritaria bem alto para que todos na praça, no ancoradouro, nas lojas, nos bares, nas escolas, nos prostíbulos, ouvissem o seu clamor sôfrego de paixão: “Jerônimo, eu te amo! Jerônimo, eu te amo! Jerônimo, eu te amo!” [...]. Mas o excessivo e súbito gosto da liberdade faz com que as pessoas às vezes se sintam momentaneamente perdidas. Foi o que aconteceu a Nivaldo, naquele momento. O sol entrou de uma só vez no quarto trazendo-lhe uma visão exatamente igual à do dia anterior: a escadaria por demais pretensiosa para o lugar e para a simplicidade da fachada da igreja: o posto Shell com a placa reluzente oscilando levemente, a delegacia de polícia recém-pintada em duas tonalidades de azul, as casas de comércio do outro lado da rua, e o espaço de terra vermelha e sem árvores defronte à igreja, com algumas raras pessoas passando, indo ou subindo da rua principal – e Jerônimo não estava entre elas. Sentiu-se traído por aquela paisagem a quem desejava transmitir a sua felicidade e que, no entanto, permanecia indiferente e adormecida⁵⁴.

O narrador continua nesse teor por mais outra página, culminando com uma visão de pesadelo para Nivaldo, quando Jerônimo morre esmagado: “era uma ordem

54 PENTEADO, Darcy. *Nivaldo e Jerônimo*. 1981. p. 109.

dominadora contra a qual qualquer voz era castrada na própria garganta”⁵⁵.

O interesse do romance de *Penteado*, apesar de apreender a relação de Jerônimo e Nivaldo na base das histórias desgastadas das fotonovelas, reside na estratégia da narrativa de tornar natural o caso de amor homoerótico dentro de um contexto social e político onde uma relação assim seria convencionalmente vista como aberrante e trágica. A retórica do romance admite, evidentemente, a legitimidade da paixão. Em contraste com a série de novelas gays ou outras, onde *pathos* e tragédia fluem do conflito entre a paixão e as normas sociais que essa transgride, o romance de *Penteado* revela os clichês do amor romântico destruídos pelos efeitos de uma dinâmica de opressão social que não está absolutamente preocupada com a sexualidade dos amantes. Codificando a paixão dos dois homens como uma ruptura do discurso da opressão política, o romance de *Penteado* denuncia a destruição total do indivíduo sob governos militares. O “tudo isto” da citação que se segue representa tanto a norma social dominante como a luta revolucionária que, no tocante aos direitos sexuais individuais, torna-se desastrosamente homóloga ao contexto autoritário:

– Então aprenda [Nivaldo] desde já a só ter medo das coisas perigosas, as que realmente existem e que... (“convinha continuar mentindo ou não?” ele pensou no meio da frase, decidindo-se pela resposta positiva)... você terá que enfrentar de agora em diante: malária, cobras, escorpiões, moscas varejeiras, injustiça e gente – os federais, Nivaldo!, que você vai ter que ajudar a combater comigo; e nós vamos lutar duro, você vai ver, com fé na liberdade que, para nós, inclui o direito ao nosso amor e à paz para continuarmos vivendo juntos, quando tudo isto terminar⁵⁶.

55 Idem. Ibidem. p. 110.

56 Idem. Ibidem. p. 112.

Nivaldo se protege de uma realidade social encarnada na circunstância da perda de Jerônimo atrás de seu travestimento⁵⁷ e o faz com tanto sucesso que, quando Jerônimo subitamente reaparece, Nivaldo não pode mais libertar-se de sua máscara.

O romance de Penteado, atribuindo a história patética da separação dos dois amantes às maquiagens da Ditadura Militar, obtém êxito ao tornar natural o amor homoerótico no âmbito da vida brasileira cotidiana. Porém, fracassa ao enfocar os “eles” da repressão militar como parte da mesma sociedade que os “nós” que são perseguidos. Essa rígida disjunção entre “eles” e “nós”, considerada reacionária por aqueles que especulam os modos pelos quais os governos ditatoriais são frequentemente legitimados, mesmo que temporariamente, pela cidadania cuja dignidade ameaçam, é outra faceta da estrutura do livro cômico ou da fotonovela que a obra de Penteado emprega.

* * *

Entre o conceito do “bom selvagem”, de Jean Jacques Rousseau, e o de *planctos*, elaborado em *Tristes tropiques* (Tristes trópicos), de Claude Lévi-Strauss (baseado em sua experiência como antropólogo no Brasil), que trata da destruição do observado pelo observador, tem sido amplamente discutido que as fundações da cultura latino-americana revelam um conflito trágico entre a *natura* e a cultura. Apesar de o componente indigenista do pensamento latino-americano manter a visão mais estritamente antropológica de que a natureza pré-colombiana foi sufocada pela imposição da cultura europeia, outras conceituações pensam o conflito em termos de uma oposição entre o popular e o elitista ou, ainda, na base de uma disjunção entre o Novo Mundo como um novo começo para a humanidade e o Novo Mundo como a rearticulação das ideologias dominantes dos poderes colonizadores.

O romance *No país das sombras*, de Aguinaldo Silva, é uma das tentativas do autor em direção a uma compreensão das condições da experiência homossexual dentro de uma noção mais ampla da realidade social brasileira, em consonância com a visão reinante, em toda América Latina, de que assuntos como feminismo, identidades contraculturais e similares são questões essenciais, relativas a um complexo sociopolítico que afeta a

57 Idem. Ibidem. p. 199, 217-218.

todos, não só às feministas ou aos gays e lésbicas. Por essa razão, Silva reestrutura seu romance em dois eixos narrativos básicos: um “crime” homossexual como metonímia de um ato fundador de repressão social e os ecos tipológicos que existem entre a experiência política contemporânea e os acontecimentos históricos precedentes. O narrador, como jornalista e pesquisador teórico que se confronta com um acontecimento obscuro na história do Brasil colônia, que passa a assumir para ele proporções enormes, finalmente chega à inequívoca conclusão de que “a única função do passado era explicar o presente e ajudar a modificá-lo”⁵⁸. Escrito contra o pano de fundo de atos violentos de repressão social, o texto do narrador é incapaz de fazer muito para modificar o presente e, no fim do livro, ele se transforma em vítima da brutalidade policial.

Seguindo o modelo de *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes (ou do romance anterior do mexicano, *Cambio de piel* [1967]), das obras dos argentinos Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (1980), e Mercedes Mercader, *Juanamanuela mucha mujer* (1980), ou do brasileiro Haroldo Maranhão, *O tetraneto del-Rei* (1982), Silva encaixa seu texto como um exercício de pesquisa que revelará a relação entre atos fundamentais de violência e um código social reforçador, baseado na justificação hipócrita de repressão e no argumento cínico da dissidência social e política.

No país das sombras trata de dois soldados jovens que iniciam uma relação homossexual durante as primeiras décadas da ocupação portuguesa do Novo Mundo. Um deles, entretanto, é o objeto de desejo do comandante do regimento militar, que aparentemente esconde suas inclinações pedofílicas atrás da fachada de um casamento conveniente e de retidão social. Determinado a separar o jovem que ele deseja como seu amante, o general-provedor os informa que serão enviados a divisões diferentes. Em vez de aceitar a separação, os amantes atraem o general-provedor a um lugar isolado e o matam. Por terem sido vistos deixando a área onde o corpo foi mais tarde descoberto, os dois homens são presos, acusados de terem assassinado seu oficial superior como parte de um plano de revolta contra o domínio português, torturados para que confessem o plano e em seguida enforcados. Apesar de a maioria dos escassos documentos

58 SILVA, Aguinaldo. *No país das sombras*. 1979. p. 96.

remanescentes ecoar as alegações de revolta, o narrador de Silva consegue desvendar uma leitura alternativa da história pela qual a explicação oficial é uma tela embaçada por um episódio de mau gosto envolvendo crime sexual e vingança.

Uma das fontes documentais do narrador é o diário, em mau latim, de Talia, uma cortesã veneziana que nutre a colonial Olinda com suas versões da libertinagem cintilante das cortes europeias. Fazendo-se passar por amiga dos dois amantes, Talia, muito experiente em sua profissão, trabalhando em comum acordo com o líder religioso jesuíta, preenche uma função social importante no estabelecimento de uma cultura portuguesa no Novo Mundo e reconhece que os dois amantes representam a versão do destino humano “natural” que é excluído do sistema cultural de sinais do qual ela é parte integral. Ela se lembra de ter testemunhado a execução:

[o]s dois tremiam e – como desejei que o fizessem – em nenhum momento se olharam. Para meu consolo, pensei que talvez já estivessem muito longe dali, tão adiante de tudo, e sempre juntos. Foi isso o que me fez suportar a execução (ah, a dança lenta do carrasco, seu capuz negro como a cara da própria morte), a certeza de que, ainda ali – e apesar de tudo o que lhes ocorrera – eles ainda se amavam. Foi nisso que pensei quando o alçapão se abriu repentinamente e os dois, durante breves segundos, se sacudiram no ar. E depois, quando todos já tinham ido embora e eu ainda estava lá, sozinha, diante dos seus cadáveres pendurados, era ainda sobre isso que eu meditava – eles, afinal, não haviam feito outra coisa senão obedecer ao que lhes ditara essa boa e poderosa natureza⁵⁹.

59 Idem. Ibidem. p. 55.

A “boa e poderosa natureza” a que Talia se refere inclui, naturalmente, a exuberância do Novo Mundo, as imagens, os sons e as fragrâncias que, na ótica das autoridades europeias e dos nativos “não civilizáveis”, contribuem para a corrupção dos soldados e colonizadores. Contrato social, por quaisquer meios, torna-se necessário para estancar a rebelião aparentemente inspirada pela natureza dos cidadãos do Novo Mundo. Fica implícito que, estabelecendo um modelo que se enquadrava na ideologia oficial, o general-provedor e o capitão geral, depois de seu assassinato, inauguram uma rede de mentiras que legitimam a multiplicidade de perseguições sociais em nome da Ordem Social.

O foco da narração de Silva, então, incide sobre as discontinuidades entre a realidade histórica e social e as recomposições (cínicas, parciais ou ambíguas) ou acontecimentos a favor de um imperativo autoritário mais constrangedor. Confrontando camadas sucessivas de verdade histórica, o narrador envereda por caminhos cada vez mais reveladores, documentos vigiados pelo bibliotecário cego da Biblioteca Nacional, Luis Borges, que é uma reencarnação astuta de Jorge Luis Borges, o bibliotecário e escritor argentino que mantém um ponto de vista igualmente salutar em relação às qualidades opressoras das estruturas culturais.

Como uma interpretação do papel social do amor homossexual, o romance de Silva oferece uma imagem de uma experiência humana profundamente natural e emocionalmente satisfatória, que faz de ambos o objeto de um ciúme destrutivo escondido por detrás da máscara da moral pública e o gesto da rebelião social autêntica. Como primeiro disfarce, o caso amoroso entre dois soldados é o pretexto para uma demonstração de poder que serve como exemplo assustador para qualquer um que subscreva princípios de dissolução social em desafio à supremacia da autoridade do rei de Portugal. Sob esse prisma, os dois homens, acusados de lançar sementes de revolta, pelo que confessam sob tortura, são imolados por arriscar qualquer tipo de desafio à ordem social reinante. Eles, portanto, inauguram no Brasil uma galeria de prisioneiros políticos torturados e injustamente executados como parte da repressão às

formas “naturais” de oposição a uma postura oficial monolítica, que deita suas raízes nos primeiros vestígios de controle colonial.

Por outro lado, o narrador de Silva descobre, quase que acidentalmente, que os dois homens talvez não tenham sido inocentes dos crimes a eles impingidos. Depois de apossar-se das memórias do jesuíta que estava presente ao processo (documento que o narrador tem que “roubar” de volta de um historiador americano que está prestes a sair do país, seguindo a persistente tradição do saque da América Latina por meios do “sirva-se” usado pelas autoridades imperiais), o narrador consegue ler as revelações do padre relativas à confissão feita a ele por um dos soldados. Na conclusão dos documentos, ele reproduzia, “para uma comparação também futura”, a revelação do mesmo prisioneiro, que ajudara a forjar, e que foi a única citada no processo – aquela pela qual os dois soldados foram condenados. A citação abaixo segue a transcrição feita pelo padre da acusação do Capitão-Geral, com a qual a igreja está obrigada a cooperar, fazendo com que os fatos do crime alegado se encaixem nas exigências políticas do momento:

após nossos encontros e as muitas vezes em que nossos corpos se enlaçaram passamos a ver que a vida fora feita para muito mais: cabe ao homem gritar suas razões e defendê-las. Pensando assim, partimos para observar o que nos cercava, e nos deparamos então com a mais cruel das injustiças. A colônia sofria os resultados da ganância desenfreada da Coroa. Aqui todos morriam, apenas este direito lhes cabia, enquanto lá vivia o Rei e tudo era faustoso. E ainda aqui, em meio dos infelizes, havia os que, cruelmente, contra eles trabalhavam. Daí partimos para conclusões sempre mais exatas e um dia, quando afinal nos demos conta, tínhamos feito um círculo em torno dos nossos pensamentos e concluindo que era preciso lutar contra as forças que nos consumiam. Antônio Bentes

me dizia que os soldados nossos irmãos tinham sido transformados em máquinas de conduzir a injustiça – e quem eram os culpados? Já éramos, então, dois místicos. Nossos encontros passaram do amor febril à condução febril das nossas ideias. Nem nos amávamos mais, porque éramos um só, havíamos formado uma maldita aliança. E nos lançamos então à conspiração final. Retomo a pergunta – quais os culpados? Foi a partir daí que nós e nossos amigos planejamos matar uma a uma as autoridades da Coroa...⁶⁰.

Nessa versão dos acontecimentos, que deve supostamente ser tomada a sério por ser a revelação das confissões sagradas de um dos acusados, as relações sexuais transgressoras entre dois soldados passam a ser um repúdio revolucionário generalizado à autoridade militar centrada na Europa. Concomitantemente, a execução do general-provedor é, ao mesmo tempo, o primeiro passo para a eliminação tanto dos agentes da dominação portuguesa como da ameaça à união homossexual entre os amantes. O amor definido como imoral pelas convenções da cultura dominante é transformado em solidariedade revolucionária contra a exploração das riquezas naturais do Novo Mundo.

O romance de Silva estabelece uma intertextualidade invertida com os sentimentos utópicos estampados nas crônicas coloniais da conquista que viram o Novo Mundo como a oportunidade de realizar os ideais renascentistas da cultura europeia. Os amantes executados são as vítimas de uma repressão distópica que os julga tanto pelo comportamento sexual transgressor quanto pela chama de revolta social que o fato acende. Como ato fundador da história social brasileira, a perseguição homofóbica dos soldados que o narrador redescobre em sua pesquisa (pesquisa essa que lhe dá, de início, esperanças de obter a ajuda do Instituto Nacional do Livro, fazendo-o mais tarde compreender que a história que tem a relatar não pode contar nunca com o apoio oficial),

60 Idem. Ibidem. p. 95.

instala a dinâmica de repressão social da qual o próprio narrador, inevitavelmente, se faz vítima também, trezentos anos mais tarde.

Traduzido do inglês por **Denize Correa Araújo.**



BOM-CRIOULO, DE ADOLFO CAMINHA: UM TEXTO FUNDADOR DA **LITERATURA QUEER** BRASILEIRA

o negro esquecia de todos os seus companheiros, tudo que o cercava para só pensar [...] no futuro dessa amizade inexplicável (CAMINHA, 1969, p. 51).

É comum reconhecer as primeiras obras produzidas no período republicano brasileiro pela brilhante ficção de Joaquim Maria Machado de Assis, de fato, o primeiro grande escritor latino-americano do século XIX. Conforme a identificação de Machado, com o fim do Segundo Império e com a burguesia nacional emergente da República, seus romances trataram quase exclusivamente da sociedade ilustrada e das diversas ideologias dentro das quais seus membros se definiam na época. Nesse e em outros sentidos, os romances de Machado de Assis constituem os textos fundadores da literatura republicana, textos que necessariamente proporcionaram um ponto de referência para a compreensão da sociedade daquele período bem como para as formas como a cultura a interpretava.

Entre outros textos fundadores da literatura da época, *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha (1867-1897), é uma descoberta bastante surpreendente⁶¹. Embora a história literária brasileira atribua grande importância a esse e a outros dois romances

61 Cf. apresentação de Robert Howes (1982) à Editora Gay Sunshine na tradução em inglês e apresentação de Luis Zapata (1987) para a tradução em espanhol.

que Caminha publicou antes de sua morte prematura por tuberculose, *Bom-Crioulo* ainda carece de uma análise crítica adequada. Muitos aspectos desse livro merecem estudo. Além de lidar com os detalhes da vida a bordo dos marinheiros da época e com as particularidades dos setores populares correspondentes da sociedade, com os quais aqueles entravam em contato em terra, o romance de Caminha também examina a relação entre um homem negro e um menino branco em um período em que o Brasil estava em processo de transição da escravidão para a emancipação (a escravidão foi oficialmente abolida pela Monarquia em 1888, menos de um ano antes da criação da República).

Contudo, a qualidade mais surpreendente de *Bom-Crioulo* é de que ele é não apenas o primeiro romance gay explícito na literatura brasileira (e latino-americana)⁶², como também um dos primeiros com essa vertente temática que foram produzidos na literatura moderna ocidental. Isso é particularmente verdadeiro se definirmos a literatura gay como a escrita sobre questões relacionadas à identidade homossexual masculina, quer seja ela vista como natureza inerente ao indivíduo ou como escolha comportamental. Essa escrita pode ser tanto explícita quanto, como tem ocorrido mais frequentemente nos últimos anos, velada; nesse último caso, ela pode ser marcada com indícios que se tornam explícitos pelos cognoscentes. Por fim, a escrita sobre essas questões pode (tipicamente) levar a se examinar a tragédia de ser homossexual ou a explorar a repressão e a hipocrisia atribuída aos “infelizes”. Do ponto de vista dessa definição de literatura gay, um grupo de escritos não explicitamente (ou dissimuladamente) gay, mas marcado por uma suposta “sensibilidade gay”, não é reconhecido enquanto tal.

Embora a crítica recente tenha sido capaz de ler temas homoeróticos em outros trabalhos da literatura do século XIX (por ex., as famosas interpretações de Leslie Fiedler) e, embora o interesse contemporâneo nos temas gays permita-nos ver como *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, ou *Billy Budd*, de Herman Melville (escrito aproximadamente entre 1886 e 1891; primeira publicação em 1924),

62 LEYLAND, Winston (Ed.). *Now the Volcano: An Anthology of Latin American Gay Literature*. 1979. p. 82.

sejam histórias quase inquestionavelmente baseadas no homoerotismo, o romance de Caminha parece evitar intencionalmente alusões oblíquas a essas questões para lidar diretamente com aspectos físicos e emocionais de Bom-Crioulo e com o relacionamento sexual de Aleixo. Assim, independentemente do que se possa dizer sobre os elementos de repressão sexual na sociedade brasileira, em um momento em que o romance latino-americano como um todo podia apenas tratar do amor heterossexual com metáforas veladas, *Bom-Crioulo* estabeleceu um ponto de referência para a apregoada abertura sexual do século XX no Brasil.

A edição do romance em 1969 pela Editora Olivé reproduz na orelha frontal o seguinte comentário anônimo do período: “[e]stá bem visto que o *Bom-Crioulo* não é obra para se dar de prêmio nas escolas. Escrever para educandas é uma coisa, e escrever para espíritos emancipados é outra coisa”. O uso do termo “emancipados” é significativo nessa citação, pois é óbvio que o livro diz respeito tanto à emancipação racial quanto sexual. Além disso, o simples fato de ele ter circulado livremente (apesar de a historiografia literária subsequente ter apenas feito breves alusões à obra ou ter distorcido a sua relevância) não pode ser negligenciado, pois sua publicação coincide com um período da cultura latino-americana habitualmente conhecido por sua repressão. Enquanto o Modernismo hispano-americano e o Parnasianismo e o Simbolismo brasileiros podem revelar textos poéticos aqui e ali, profundamente marcados pelo Decadentismo Europeu, *Bom-Crioulo*, como um exemplo de narrativa de grande circulação associada ao aumento de uma burguesia pudica, é, de fato, historicamente notável.

Ecoando uma característica frequentemente associada à ficção gay, o romance de Caminha é essencialmente utópico por natureza, ao menos em sua postulação inicial. Primeiro, como amantes a bordo do navio e, em seguida, no refúgio de um quarto lúgubre de um albergue administrado por uma sábia e experiente portuguesa no Rio, Bom-Crioulo e Aleixo são envolvidos por um sentimento de fuga de uma sociedade a qual, dada à moral pública da época, tanto os condenaria como os perseguiria. Logo, Bom-Crioulo, o escravo fugitivo que é o parceiro agressivo no relacionamento, compromete-se em criar espaços de refúgio para si e para o seu jovem amante branco, Aleixo.

Tal espaço poderia ser um lugar de dormir separado a bordo do navio, um esconderijo seguro no estabelecimento da famosa D. Carolina – conhecida como Carola Bunda – ou simplesmente algum lugar afastado do público em que os dois homens pudessem estar juntos, como quando Bom-Crioulo chamou Aleixo à parte durante uma tempestade no mar.

Em todos esses casos, o narrador reconhece nos homens um sinal disjuntivo em relação à sociedade heterossexual mais ampla: em vista da natureza de seu relacionamento, os dois protagonistas poderiam apenas prosseguir juntos fechados em um refúgio secreto. Isso é óbvio em termos de experiência de vida real no caso de práticas que são condenadas pela tradição e/ou pela lei. O que é de fato importante sobre essa circunstância no romance de Caminha é a criação de uma narrativa baseada na evolução do movimento de afastamento do protagonista da sociedade a que ele pertence em razão das perseguições da sociedade branca, mas não por motivos raciais, mas em virtude de uma identidade sexual que o difere seja dos outros marinheiros, seja da população em geral. A reflexão a seguir baseia-se na iniciação sexual de Bom-Crioulo com Aleixo:

Ao pensar nisso, Bom-Crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um delírio invencível de gozo pederasta... Agora compreendia nitidamente que só no homem, no próprio homem, ele podia encontrar aquilo que debalde procurara nas mulheres.

Nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade. As mulheres o desarmavam para os combates do amor, é certo, mas também não concebia, por forma alguma, esse comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo; entretanto, quem diria!, o fato passava-se agora consigo próprio, sem premeditação,

inesperadamente. E o mais interessante é que “aquilo” ameaçava ir longe, para mal de seus pecados... Não havia jeito, senão ter paciência, uma vez que a “natureza” impunha-lhe esse castigo⁶³.

Deixando de lado qualquer fraseologia que possa servir para exemplificar a linguagem da condenação moral, à qual retornarei em seguida, é importante notar, nessa passagem, tanto a referência às mulheres, como parte do estabelecimento da separação do mundo dos outros que Bom-Crioulo tem agora experimentado, quanto a alusão à “natureza”, entre aspas, para sugerir a legitimação da identidade recém-descoberta de Bom-Crioulo.

O que é mais impressionante no romance de Caminha é a aceitação quase natural do relacionamento homossexual entre Bom-Crioulo e Aleixo. Certamente, essa “naturalidade” não deve ser confundida com a ideologia norteadora de uma vertente do movimento de liberação dos direitos dos homossexuais, pelo qual o amor homoerótico não é apenas não “não natural” (no sentido alegado pela Teologia Natural e suas homologias), mas algo que se confunde com uma atração biológica moralmente neutra que deve, portanto, ser considerada natural em virtude do simples fato de que é encontrada na natureza. Antes, o romance de Caminha, visto contra o cenário do Naturalismo Europeu⁶⁴ do final do século XIX, descobre na sexualidade de Bom-Crioulo ainda outro exemplo de natureza humana conduzida biologicamente, mas ignorada pela literatura dita de bons costumes, contra a qual o Naturalismo procurava insurgir-se.

Se trágicas consequências se originam da sexualidade de Bom-Crioulo, elas podem ser vistas como parte da estrutura da trama ditada pela visão mecanicista do destino biológico subjacente à concepção naturalista da inevitabilidade da conduta humana. O resultado desse processo de “naturalização”, de acordo com o qual a base para o repúdio

63 CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. 1969. p. 62-63.

64 ALCOFORADO, Maria Letícia Guedes. *Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha e a França. *Revista de Letras*. 1988. p. 85-93.

moralista da homossexualidade diz respeito a uma crença cuja retórica diz respeito ao fato de a homossexualidade ser um “pecado contra a natureza”, faz com que o romance de Caminha recorra imediatamente a um leitor moderno por causa de seu tom quase indolente de relatar esse caso de amor homossexual e devido à escolha do herói por meio de quem o legitima biologicamente.

Caminha escolheu para o protagonista de seu romance homossexual não apenas um negro em uma sociedade que tinha só recentemente iniciado seu processo de estabelecimento da igualdade racial, mas também um indivíduo dotado de um bom físico masculino estimado pela sociedade ocidental. Frequentemente se constata que inclusive o mais simpático tratamento atribuído à homossexualidade na literatura visa à representação de personagens que são neuróticos, muito emotivos e de comportamento efeminado, como se os atos homossexuais fossem praticados por indivíduos com características pessoais estereotipadas e perceptíveis. Em conformidade com a atual convicção amplamente aceita de que a noção de um indivíduo especificamente homossexual é um conceito ideológico reacionário e de que não há homossexuais, mas apenas atos homossexuais praticados por seres humanos muito diversificados, tem havido uma tentativa de retratar indivíduos que buscam uma identidade homossexual ou um estilo de vida “normal” em termos de características sociais convencionais (como em *Job's Year* (o ano do trabalho) [1983], do americano Joseph Hansen) ou personificando dimensões heroicas valorizadas (como em *El beso de la mujer araña* (O beijo da mulher aranha) [1976], de Manuel Puig).

Dessa maneira, Bom-Crioulo é apresentado como um magnífico exemplo de masculinidade, admirado e respeitado por seus companheiros de viagem e enaltecido por seus superiores por sua navegação alerta e benevolente. Como consequência dessa natureza benevolente, ele recebe o apelido pelo qual é conhecido. Contudo, Bom-Crioulo, para quem os rigores da vida militar são triviais em comparação aos muitos que como escravo ele previamente sofrera, submete-se à perda da inocência diante das inevitáveis injustiças a bordo do navio. O romance começa com um tom elogioso a castigos infligidos a três homens em razão de seu envolvimento com brigas. Dois deles

recebem 20 chicotadas cada, em um incidente que teve origem na masturbação de um deles e no voyeurismo de outro (Caminha não seria nada se ele não fosse sincero sobre como homens isolados de mulheres satisfazem suas necessidades criaturas: “cada qual tem sua mania...”⁶⁵). O terceiro homem é Bom-Crioulo, que é sentenciado a 150 chicotadas como resultado de espancar um superior, o qual, segundo ele, teria investido inapropriadamente sobre Aleixo. Embora Bom-Crioulo ainda não tenha ido para a cama com Aleixo, o despertar de seu desejo pelo menino está ligado a um monstruoso castigo, não pelo ato homossexual que ele ainda vai realizar, mas por causa de sua posição de homem negro temido e respeitado que se atreveu a atacar um superior. Caminha registra a satisfação do protagonista com ele próprio ao ter se portado como um homem:

O motivo, porém, de sua prisão agora, no alto-mar, a bordo da corveta, era outro, muito outro: Bom-Crioulo esmurrava despiudadamente um segunda-classe, porque este ousara, “sem o seu consentimento”, maltratar o grumete Aleixo, um belo marinheirito de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se “cousas”.

Metidos em ferros no porão, Bom-Crioulo não deu palavra. Admiravelmente manso, quando se achava em seu estado normal, longe de qualquer influencia alcoólica, submeteu-se à vontade superior, esperando resignado o castigo: – Reconhecia que fizera mal, que devia ser punido, que era tão bom quanto os outros, mas, que diabo!, estava satisfeito: mostrara ainda uma vez que era homem... Depois estimava o grumete e tinha certeza de o conquistar inteiramente, como se conquista uma mulher formosa, uma

65 CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. 1969. p. 15.

terra virgem, um país de ouro... Estava satisfeitiíssimo!⁶⁶

É inquestionável que Caminha invista seu protagonista com uma nobreza primitiva de espírito que não teria sido considerada compreendida na época. Além do mais, como uma prefiguração do herói masculino convencional que busca interesses homossexuais, Bom-Crioulo não deixa transparecer nenhum dos sinais externos de “*queer*” neurótico e efeminado que escritores como Oscar Wilde tendiam a exemplificar (frequentemente como uma paródia desafiadora de estereótipos homofóbicos) e que ambas antagônicas e simpáticas representações da homossexualidade têm rotineiramente ecoado.

Além disso, Caminha contrasta a busca de Bom-Crioulo pela satisfação de suas próprias necessidades e a sua inocência em defender Aleixo com a hipocrisia dos oficiais que aplicaram impiedosamente a disciplina enquanto procuravam cumprir suas próprias necessidades em segredo⁶⁷. De fato, parte da representação de Caminha da hipocrisia do sistema da disciplina militar envolve reconhecer a sexualidade inerente no sadismo do indivíduo que empunhava a vara da disciplina militar⁶⁸. Em termos do processo de investigação de personagens fictícios com valores contrastantes (um processo característico do alto Realismo do período), a inocente masculinidade de Bom-Crioulo oscilou contra a hipocrisia dos indivíduos, dos oficiais e de seus agentes, os quais aplicaram a ele uma punição excessiva por um ato que marcou seu envolvimento com Aleixo. O fato de ele ser um homem negro apenas aumenta a severidade da punição recebida, enquanto expõe para o universo do romance um nobre selvagem de dimensões heroicas.

Se Bom-Crioulo é representado como um homem naturalmente decente (apesar de seus senhores brancos), sua sexualidade masculina é contrabalançada pelo adolescente branco a quem ele persegue. Aleixo é o personagem do romance que revela a androginia estereotípica ou as características efeminadas normalmente associadas às

66 Idem. Ibidem. p. 22-23.

67 Idem. Ibidem. p. 43, 63 e outras.

68 Idem. Ibidem. p. 15, 23-24.

imagens dos adolescentes gregos que eram iniciados sexualmente por um adulto. Uma vez que Aleixo veio a bordo do sul do Brasil, Caminha pôde, inclusive, descrevê-lo com as características de seu estereótipo loiro e de olhos azuis:

E vinha-lhe à imaginação o pequeno com seus olhinhos azuis, com seu cabelo alourado, com as suas formas rechonchudas, com o seu todo provocador.

Nas horas de folga, no serviço, chovesse ou caísse fogo em brasa do céu, ninguém lhe tirava da imaginação o petiz: era uma perseguição de todos os instantes, uma ideia fixa e tenaz, um relaxamento da vontade irresistivelmente dominada pelo desejo de unir-se ao marujo como se ele fora do outro sexo, de possuí-lo, de tê-lo junto a si, de amá-lo, de gozá-lo⁶⁹.

Nesses dois conjuntos de oposições – o nobre negro Bom-Crioulo *versus* os oficiais brancos hipócritas e o negro masculino Bom-Crioulo *versus* o branco efeminado Aleixo –, a narrativa de Caminha não pode evitar uma medida inegável do esquema semântico. Tal esquema é típico do romance do final do século XIX, e escritores como Machado de Assis são particularmente valorizados por sua habilidade em atenuá-lo por meio da sutileza de sua consistência narrativa e as nuances dos detalhes com os quais personagens e eventos são postulados. Em contrapartida, Caminha, que ainda não tinha 30 anos quando publicou *Bom-Crioulo*, é muito mais rudimentar em seu ofício como romancista. Como resultado, as linhas de oposição em seu romance são particularmente evidentes, com nenhuma das complexas ambiguidades de um Machado. Portanto, há pouca dúvida dos contornos que os personagens de seu romance representam, especialmente em relação aos dois conjuntos de oposições que tenho identificado.

69 Idem. Ibidem. p. 41.

A perseguição a Aleijo e a conquista desse por Bom-Crioulo, destacadas pelo sacrifício físico na forma dos açoites que esse último recebeu por defender o garoto, ocupam a primeira metade do romance (capítulos 1 a 5). Percebemos o estabelecimento de um idílio sexual entre os dois homens, primeiro dentro dos limites relativamente protegidos de suas vidas a bordo e, depois, no refúgio do quarto na Rua da Misericórdia onde o ex-escravo, sem pressa, satisfazia suas necessidades eróticas. Como parte da afirmação da sua influência sobre o inocente garoto branco, Bom-Crioulo se torna um senhor exigente e, com isso, por um lado, o autor produz narrativas contemporâneas a respeito das relações mestre-escravo e, por outro, inverte radicalmente o padrão de mestre branco e escravo negro. Caminha é inflexível em narrar os detalhes da escravização sexual de Aleixo pelo homem mais velho, e não se pode deixar de pensar se a sua interpretação provocou uma fascinação duplamente mórbida para leitores que poderiam ter contemplado pela primeira vez tanto as possibilidades de uma paixão homoerótica quanto uma escandalosa inversão das regras da escravatura:

Em terra, no quarto da Misericórdia, nem se falava! – ouro sobre azul. Ficavam em ceroulas, ele e o negro, espojavam-se à vontade na velha cama de lona, muito fresca pelo calor, a garrafa de aguardente ali perto, sozinhos, numa independência absoluta, rindo e conversando à larga, sem que ninguém os fosse perturbar – volta na chave por via das dúvidas...

Uma cousa desgostava o grumete: os caprichos libertinos do outro. Porque Bom-Crioulo não se contentava em possuí-lo a qualquer hora do dia ou da noite, queria muito mais, obrigava-o a excessos, fazia dele um escravo, uma “mulher à toa” propondo quanta extravagância lhe vinha à imaginação. [...]

E o pequeno, submisso e covarde, foi desabotoando a

camisa de flanela, depois as calças, em pé, colocando a roupa sobre a cama, peça por peça.

Estava satisfeita a vontade de Bom-Crioulo⁷⁰.

Infelizmente, esse idílio não pode durar. Seja porque relações homossexuais são inerentemente instáveis, seja porque todos os relacionamentos baseados na paixão devem a tempo sucumbir a outros eventos da vida, Bom-Crioulo é reposicionado, e sua relação com Aleixo é ameaçada pela separação uma vez que são designados a navios diferentes e com diferentes rotinas e dias de folga. Assim, no restante do romance, Caminha traça o trágico desfecho dessa perturbação do idílio sexual alcançado pelos dois em seu humilde e alugado Jardim do Éden.

Aproveitando a brecha que se estabelece entre Aleixo e Bom-Crioulo, a narrativa se divide em duas linhas. Por um lado, há o medo de Bom-Crioulo de que algo dê errado entre ele e Aleixo, em virtude de sua nova atribuição, de sua revolta contra a autoridade, do terrível castigo por ele recebido por desordem, de sua posterior hospitalização, de sua renovada busca por Aleixo e do assassinato deste por ter se tornado amante de D. Carolina durante a ausência de seu “senhor”. Por outro, como resultado dos sentimentos de perda e de fracasso de Bom-Crioulo, situam-se os detalhes da segunda sedução de Aleixo, dessa vez pelos homens sábios do mundo e pela despuerada senhora, a qual vê um desafio especial em seduzir um jovem tão adorável e em atraí-lo para longe do seu amante nessa transação.

Empreendendo uma espécie de vindicação irreflexiva da heterossexualidade, D. Carolina, uma mulher portuguesa e branca que sente que ela é negada aos encantos físicos de Aleixo devido ao amante deste que é, afinal de contas, apenas um negro⁷¹, tem um pouco de dificuldade em reivindicar os direitos autoatribuídos sobre o jovem sedutor. Como consequência, Aleixo se torna um pouco mais do que um ponto de

70 Idem. Ibidem. p. 78-79.

71 Idem. p. 132 e 151.

referência para uma disputa de direitos sexuais entre o escravo negro/ amante homem e a portuguesa branca/ prostituta mulher. Enquanto a voz onisciente do narrador sugere que Carola Bunda não tem desenvolvido por inteiro, na sua mente bastante primitiva, todas as consequências sociais de suas ações, para o leitor, devem ser óbvio que Aleixo é muito mais do que simplesmente um fantoche em uma disputa de desejos eróticos.

Como um homem negro que trocou a escravidão da plantação pela disciplina opressiva de militar, Bom-Crioulo fundamenta seu relacionamento inicial com Aleixo na asserção de seu domínio sobre o menino branco a quem ele iniciou (como ele, de fato, iniciou a si mesmo) nos detalhes do amor homoerótico, um curso de comportamento que o isola da sociedade como um todo, assim como fez a sua raça (então, a importância do refúgio no quarto na Rua da Misericórdia). Embora ela tenha explicitamente se voltado contra Bom-Crioulo por ele ser um homem negro e por ser, em suas palavras, um pederasta, D. Carolina não está realmente convencida de ter realizado uma reivindicação social contra Bom-Crioulo. Não obstante, o que de fato acontece é uma forma de dupla humilhação do negro, tanto que, no decorrer da segunda metade do romance, ele é reduzido novamente ao seu *status* de escravo, sem dignidade, respeito ou direitos. Rejeitado por Aleixo, que ele mata em decorrência de um excesso de fúria causado pelos ciúmes, e desprezado pela mulher branca a quem ele tinha anteriormente salvo de um assalto, Bom-Crioulo reassume a condição de total sujeição dentro de uma sociedade na qual não há de modo algum lugar para ele.

Uma questão crucial no romance não foi mencionada até o momento: o direito de Aleixo de escolher seu próprio parceiro sexual. Mas esse nunca foi realmente um assunto durante a disputa silenciosa entre Bom-Crioulo e D. Carolina e, enquanto Aleixo foi originalmente seduzido pelos cuidados anteriores, ele sucumbiu com igual disposição aos avanços não menos agressivos de D. Carolina. Certamente, Aleixo vem a repudiar o interesse sexual de Bom-Crioulo sobre ele, mas o narrador é insistente em mostrar que seus pensamentos são ecos da persuasão erótica de D. Carolina. De um ponto de vista, pode-se dizer que Aleixo mudou de opinião, enfim, para assumir seu papel sexual “próprio” e “natural”, renunciando à pressão da perversão sobre ele por Bom-Crioulo.

Enquanto os leitores podem desejar aceitar e, talvez, inclusive, endossar essa mudança em sua identidade, é importante destacar que o narrador de *Caminha* dificilmente está interessado em sondar os detalhes da decisão de Aleixo; antes, seu foco, nesse segmento crucial do romance, está na luta de D. Carolina contra Bom-Crioulo. Trata-se de uma luta traçada nos termos austeros de um conjunto de oposições semânticas primárias que de forma bastante eficaz exclui Aleixo e suas próprias preferências sexuais como meramente um pretexto para a disputa sexual entre, primeiramente, o seu “senhor” e, em seguida, a sua “senhora”.

A afirmação de independência sexual de Bom-Crioulo não é, certamente, um ato político consciente, mas sim fundamentalmente o cumprimento de suas necessidades pessoais como um ser humano, a naturalidade biologicamente neutra, se não a legitimidade social, a qual o narrador claramente reconhece. Porém, esse gesto de independência e o exercício de um domínio sexual sobre Aleixo não pode durar, e a degradação de Bom-Crioulo é a reafirmação de uma ordem social predominante e, convém ressaltar, injusta. Depois de sua inesperada transferência para outro navio, uma transferência contra a qual ele não tinha recursos para resistir, Bom-Crioulo é mais tarde açoitado impiedosamente (por um comandante que é notório por sua própria homossexualidade⁷²) por conduta desordeira decorrente de seu desespero ao pensar que perderá Aleixo na reestruturação de sua nova rotina. As razões pelas quais ele é açoitado são significantes: “[d]esobediência, embriaguez e pederastia são crimes de primeira ordem”⁷³.

Essa flagelação e o seu confinamento como prisioneiro em um hospital a fim de recuperar-se das lacerações da vara são o começo de sua degradação como marinheiro, cujo apelido era originalmente dado pelo reconhecimento de sua natureza dócil e cooperativa. De forma paralela, enquanto Bom-Crioulo está sofrendo essa humilhação física pública, ele é rejeitado por Aleixo em favor de uma ardilosa meretriz:

72 Idem. Ibidem. p. 121-123.

73 Idem. Ibidem. p. 123.

Aleixo dependurou a jaqueta de flanela azul e deixou-se ficar em camisa de meia, ouvindo cantar a água, enquanto D. Carolina ia enxaguando a roupa.

Falaram em Bom-Crioulo e riram à custa do negro, baixinho, à socapa.

– Boa criatura! sentenciou a portuguesa com um quê de ironia.

– Para o fogo! acrescentou Aleixo⁷⁴.

Grandessíssimo pederasta! Nunca supusera [D. Carolina] que uma paixão de homem a homem fosse tão duradoura, tão persistente! E logo um negro. Senhor Bom-Jesus, logo um crioulo imoral e repugnante daquele!⁷⁵

Bom-Crioulo *versus* Bom-Jesus – essa é a disjunção que surge na mente da mulher a qual involuntariamente emerge no romance como a principal antagonista social do escravo negro. Seu monólogo interior ecoa o padrão cristão, base moral para o repúdio da vida sexual de Bom-Crioulo, acrescentando-lhe a dimensão racial que é fundamental para o romance de Caminha. Na análise final, qualquer oportunidade que pudesse ter existido na época para Bom-Crioulo buscar algum grau de libertação física e sexual – sua fuga da plantação, seu ingresso na vida relativamente segura da marinha, sua tentativa bem-sucedida de estabelecer uma relação com Aleixo – enfim, essas afirmações de independência não devem ser permanentes e Bom-Crioulo é, finalmente, humilhado e degradado tanto pelo oficialismo, na forma de seu comandante, quanto pela sociedade em geral, na forma de D. Carolina. Sua última morte é simplesmente a confirmação de sua destruição como, usando uma expressão da cultura americana, um crioulo arrogante e, acima de tudo, *queer*. Mais uma vez, ao longo dessa exposição, deve-se notar que a pessoa de Aleixo – e, finalmente, sua morte violenta – não são tratadas como consequência separada. Ao contrário, Aleixo nunca deixou de ser um

74 Idem. Ibidem. p. 127-128.

75 Idem. Ibidem. p. 151-152.

elemento importante dentro do inevitável curso dos eventos impostos por Bom-Crioulo, de forma bastante Naturalista, por seu personagem e por suas circunstâncias.

O narrador onisciente de Caminha – o próprio Caminha, certamente, em uma distinção crítica menos rigorosa – fala com grande simpatia ao Bom-Crioulo, com um pouco de condescendência em relação ao nobre negro, mas acima de tudo tratado como ignorante e rústico. Enquanto ele ressalta a natureza instintiva do comportamento de Bom-Crioulo, deixa claro que a sua busca por Aleixo é um ato “natural” em vez de um ato político consciente; e, na medida em que tal distinção pode ser feita, o narrador concorda inquestionavelmente com a legitimidade das necessidades do escravo, as quais são destacadas pela simples nobreza de suas ações. Todavia, no caso de seus três personagens centrais, o narrador adota um tom onisciente não apenas porque esse é o modelo básico para os narradores no século XIX, mas porque deriva de uma natureza irrefletida de Bom-Crioulo, D. Carolina e Aleixo como tipos sociais humildes.

Talvez exista um conflito fundamental inerente à visão de Caminha em relação a Bom-Crioulo. Esse conflito se dá 1) entre um gesto em direção à legitimação de sua homossexualidade (porque esse é um fato biologicamente neutro) e a visão de sua paixão que o condena inevitavelmente, e 2) entre ver em sua destruição final o destino inevitavelmente fatal do oprimido (seja negro ou homossexual, ou ambos) e considerar que essa destruição é uma consequência lógica do seu desvio morbidamente fascinante⁷⁶. Por outro lado, o narrador tem muito a dizer para justificar a humanidade de Bom-Crioulo, e não apenas no sentido em que muitos romancistas do Naturalismo costumavam envolver nossa simpatia por pessoas humildes no intuito de mostrá-las destruídas por sua natureza biológica e pelas estruturas opressivas da sociedade (Thomas Hardy e Frank Norris, por exemplo).

Uma vez que a voz do narrador domina no romance, com pouca recorrência ao uso de diálogos diretos, é difícil, por vezes, distinguir entre a voz do próprio narrador e o discurso indireto que ele atribui aos seus personagens. A consequência é que as

76 Flora Süssekind (1984) fornece comentários excelentes sobre o Naturalismo e o romance de Adolfo Caminha.

condenações da sexualidade de Bom-Crioulo por esses personagens, condenações que são com frequência mais egoisticamente motivadas do que moralmente formuladas, são complementadas pelas descrições do narrador numa linguagem que, pelos padrões atuais de defesa dos direitos gays, seria considerada pernicioso. Portanto, quando Bom-Crioulo finalmente deita-se com Aleixo, o narrador fecha o capítulo com essa frase: “[e] consumou-se o delito contra a natureza”⁷⁷.

Contudo, a confusão, pelos padrões contemporâneos, entre o repúdio egoísta de Bom-Crioulo por Aleixo e D. Carolina, e as próprias crenças do narrador, não podem permitir a caracterização de *Bom-Crioulo* como um romance que se coloca contra a homossexualidade. Na simpática descrição de Bom-Crioulo em termos quase heroicos, na exposição detalhada de seu fim trágico para assegurar certo grau de independência como uma consequência (biológica) de sua raça e de suas preferências sexuais, na representação da hipocrisia oficial e na traição por duas pessoas que ele havia defendido, o romance de Caminha é uma defesa eloquente de Bom-Crioulo como ser humano não apesar, mas por causa, de detalhes específicos de seu caráter. Além de ser um importante texto fundador da escrita homossexual (e esse fato é independente de como os leitores entendem a posição do romance em relação à homossexualidade), *Bom-Crioulo*, apesar de certas ambiguidades na voz do narrador, só pode ser lido baseado em um reconhecimento franco da diversificada natureza da sexualidade, retórica essa que é apenas reforçada pela importante combinação em um momento crucial da história social brasileira de temas raciais e homoeróticos⁷⁸. Se Caminha pode apenas considerar a sexualidade de Bom-Crioulo patologicamente anômala e, portanto, como algo que o conduz inevitavelmente à sua destruição, seu romance é, no mínimo, um mórbido exemplo notável de Naturalismo. Nesse sentido, *Bom-Crioulo* estaria simplesmente

77 CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. 1969. p. 58.

78 FRY, Peter. Leonie, Pombinha, Amaro e Aleixo, prostituição, homossexualidade e raça em dois romances naturalistas. In: _____. *Caminhos cruzados: linguagem, antropologia, ciências naturais*. 1982. p. 33-51.

ecoando em um registro mais severo as crenças aceitas da sociedade patriarcal do século XIX⁷⁹.

Uma das premissas centrais a ser elaborada a partir do trabalho de Fredric Jameson sobre o “inconsciente político” é que, apesar da aparente forte convicção com a qual a ficção do século XIX fala sobre questões políticas e sociais, trata-se de uma narrativa que pode ser examinada pelas lacunas, silêncios e contradições que se encontram sob sua superfície compacta. Essa posição apenas ecoa o axioma fundamental do criticismo ideológico segundo o qual o que um texto não aborda, deixa suspenso ou irresoluto, pode ser tão significativo quanto o explícito ou, frequentemente, o que a sua estrutura esquemática parece traçar. O trabalho escrito sob a égide do Naturalismo pode ser especialmente significativo nesse sentido. Por sua vez, ele se propõe a lidar de um “modo científico” com as forças ocultas da experiência humana enquanto, ao mesmo tempo, coloca-se a serviço de um público bastante seguro, se não abertamente presunçoso, em suas crenças sobre a ordem social. É por essa razão que muitos dos textos importantes desse período eram considerados escandalosos e foram objetos de denúncia, se não de ameaças de repressão⁸⁰. O romance de Caminha, escrito durante um período de grande transição social no Brasil, não pode ser visto como uma exceção, particularmente quando se considera a natureza tabu da faceta do comportamento humano que ele escolheu tratar. Entre os críticos, há o consenso de que Caminha aborda a questão da homossexualidade sob a perspectiva naturalista: um tipo de destino biológico que predeterminará formas específicas de comportamento⁸¹.

Contudo, se, como acredito que seja o caso, há por detrás dos gestos em relação a essas crenças que se encontram na forma de certos elementos preconceituosos do narrador a possibilidade de legitimar a pessoa de Bom-Crioulo como uma figura de opressão racial e sexual, o romance de Caminha abre a possibilidade para uma

79 REIS, Roberto. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. 1987.

80 Parece que Bom-Crioulo circulou livremente no Brasil, apesar da ameaça de processos judiciais contra o seu autor.

81 JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. 1981. Cf. ainda DOWLING, William C. *Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious*. 1984.

oposição significativa a essas crenças. (Embora restrita na caracterização dos detalhes da sexualidade de Bom-Crioulo, Dorothy Scott Loos reconhece as diferenças entre o romance e o mais típico Naturalismo de outros romances brasileiros da época, incluindo *A normalista*, do próprio Caminha⁸²).

Para esse fim, o romance é cuidadosamente construído numa perspectiva em que Bom-Crioulo se coloca em contraste com uma série de elementos opressivos, geralmente na forma da brutal disciplina naval (da qual ele sofre repetidamente) e especificamente na forma como D. Carolina o discriminava socialmente, racialmente e sexualmente – ela parece ser a principal agente de sua derrocada. Deve-se reconhecer que Bom-Crioulo é marcado por todas as cicatrizes de um determinismo deletério. Mas o fato de ele ser uma vítima da sua identidade sexual inata e do espectro de forças sociais repressivas (e apenas em parte por causa de sua homossexualidade) não significa que o livro possa ser lido apenas como uma denúncia da homossexualidade e das consequências desastrosas daqueles que “optam por persegui-la” (tal escolha, evidentemente, viciaria a noção de determinismo biológico). Há aqueles que têm lido o romance essencialmente preocupados com a denúncia racista de Bom-Crioulo como negro. A opinião mais recente nessa linha é fornecida por David Brookshaw: “[a] mensagem... é basicamente que a companhia dos negros não é sadia, pois eles não têm controle sobre seus instintos animais e, não tendo, portanto, nenhuma moralidade própria, eles podem causar dano com a vida daqueles (os brancos) que têm”⁸³. Todavia, a leitura de Brookshaw falha em dirigir-se repetidamente à imagem de Bom-Crioulo como vítima, apesar de que a sua sexualidade e o seu comportamento violento possam resultar de seus perigosos “instintos animais”.

Com feito, o narrador do romance de Adolfo Caminha toma grande cuidado ao apresentar seu protagonista como vítima, e o comportamento desse personagem em relação a outros personagens e seu destino violento são consequências do seu *status* como

82 LOOS, Dorothy Scott. *The Naturalistic Novel of Brazil*. 1963.

83 BROOKSHAW, David. *Race and Color in Brazilian Literature*. 1986. p. 39.

vítima. O narrador de *Caminha* pode falar contraditoriamente sobre como deveríamos ver a homossexualidade do Bom-Crioulo, se ela é uma extensão de suas características que são enaltecidas no início do romance ou se ela é “contra a natureza” (novamente, uma contradição do determinismo biológico, desde que o que a Natureza determina não pode ser contra a Natureza). Mas isso não minimiza a importância de *Bom-Crioulo* para o notável modo como, tão cedo na literatura brasileira moderna, ele lidou com um dos grandes assuntos tabus da cultura ocidental.

Traduzido do inglês por **Vanderléia de Andrade Haiski.**



CONSTRUINDO ESPAÇOS QUEER: A INTRUSA, DE CARLOS HUGO CHRISTENSEN

Não sei se existe algum registro sobre quanto tempo um filme pode estar passando antes de aparecerem os créditos de abertura, mas, se existe algum interesse em algo do tipo, a discussão deve incluir o filme *A intrusa* (1979), de Carlos Hugo Christensen, baseado no conto “La intrusa”, de Jorge Luis Borges, do livro *El informe de Brodie* (1970). Quando o título e os créditos que o seguem aparecem na tela, exatos 20 minutos do filme já se passaram, ou seja, um quinto de toda a sua duração. Durante esses 20 minutos, assistimos a uma série de cenas que nos asseguram o vínculo entre os irmãos Cristián (o mais velho e de aparência mais masculina dos dois) e Eduardo (um loiro extremamente bonito, quase um efebo), contra o panorama de uma sociedade de fronteira e homossocial de fins do século XIX. O filme se situa no ano 1879, época da conquista do deserto, quando tropas argentinas abriram caminho a oeste de Buenos Aires para facilitar a entrada de uma colonização em massa, dispersando (e em grande parte massacrando) o que restava da população nativa. A história de Borges situa-se em Turdera, na província de Buenos Aires, embora o filme de Christensen a transporte para o nordeste, na fronteira entre Argentina e Brasil, na área de Uruguaiana (do outro lado do Rio Paraná, defronte à cidade de Paso de los Libres, na província de Corrientes). Essa região de Uruguaiana é bilíngue e bicultural, o que permite ao diretor usar atores brasileiros com quem ele já havia trabalhado desde quando deixou a Argentina, sua terra natal, na década de 1950.

Seja em Turdera ou em Uruguaiana, o ambiente de Borges/ Christensen é nitidamente uma versão argentina do faroeste americano: brutal e masculino de um modo intransigente, insistente e inclemente, um mundo onde os esportes violentos

e sanguinários entre homens são uma maneira de aperfeiçoar sua capacidade de sobrevivência num ambiente natural que é ainda mais hostil que a sociedade de total hegemonia masculina que eles apoiam. É uma sociedade na qual os homens testam uns aos outros diretamente por meio de duelos com facões e machetes e indiretamente por meio de corridas de cavalos e também através de uma versão argentino-brasileira do jogo de arremesso de ferraduras, além das rinhas de galos. É uma sociedade na qual a sexualidade envolve visitas ao primitivo bordel de fronteira, onde negociar um programa com uma mulher é uma demonstração de masculinidade perante outros homens tanto quanto o é o alívio físico com uma mulher. Existe uma crença predominante de que gastar mais de cinco minutos pensando em uma mulher não é coisa de homem e seria, isso sim, coisa de veado. É uma sociedade na qual a competição pela sobrevivência inclui a competição por bens materiais – incluindo-se aí as mulheres. Além disso, em regiões novas que estão sendo desbravadas, onde colonizadores estão recém se instalando, mulheres são mercadoria rara: literalmente compradas e vendidas, com a dona do bordel atuando como leiloeira esperta. Se existe algum indício de afeto ou solidariedade entre os habitantes desses postos avançados de civilização, ele ocorre tão somente entre os homens.

Os 20 minutos de abertura do filme de Christensen constituem o que vem a ser uma ladainha de união homossocial: os arranjos pelos quais os homens forjam pactos sociais entre eles mesmos, mensurando, atribuindo e apoiando *status* sociais em conformidade com um severo código de comportamento masculinista. O filme abre com uma briga de galos, uma das práticas mais agressivamente masculinas da cultura latino-americana – a ponto de termos grandes exemplos de literatura masculinista de fins do século XIX e início do século XX (por exemplo, *Don Segundo Sombra*, romance de 1926 de Ricardo Güiraldes, obra paradigmática do “romance de formação” (*Bildungsroman*) da masculinidade dos pampas), contendo sequências obrigatórias de brigas de galos; inclusive há uma novela curta de Gabriel García Márquez, de 1961, *El coronel no tiene quien le escriba*, totalmente construída ao redor de um galo de briga. Em *A intrusa*, a rinha de galos é usada para asseverar a superior masculinidade dos irmãos Nilsen (de

antepassados dinamarqueses) e para sugerir aquilo que um observador mais adiante tornará explícito: fazer de um dos irmãos Nilsen seu inimigo é comprar dois inimigos.

A masculinidade triunfante afirmada pelo vencer na rinha de galos (e vencer na coleta da aposta contra um adversário que se mostra relutante em pagar) confirma-se na inevitável visita ao puteiro, onde a masculinidade indiscutível e combinada dos dois irmãos, reafirmada por seu sucesso nas brigas de galos, lhes dá permissão para furar a fila de homens que esperam por sua vez com as prostitutas. Quando a cafetina reclama, dizendo não gostar daquele tipo de privilégio, os homens que deixaram os irmãos passarem à frente na fila afirmam em uníssono que recém chegaram, e os dois irmãos ainda pegam as mulheres de sua escolha. Eduardo deixa seu galo vencedor nas mãos de um dos homens à espera na fila.

É na terceira cena da sequência de abertura do filme que o especial vínculo entre os dois irmãos começa a se revelar. Na paisagem dos pampas, na escuridão da noite, voltam os dois para o barraco onde moram, e a câmera mostra que ali o ambiente é dominado pela Bíblia da família, escorada em cima de uma mesa de aspecto rústico. Depois de acomodar o galo em seu galinheiro no interior do casebre (ele é claramente parte da unidade doméstica íntima), os homens se despem e, nus, brincam de brigar com facas, como se fossem gladiadores romanos de livros de histórias infanto-juvenis. Tremendo de frio, vestem suas ceroulas de inverno e, após deslocarem a mesa de cabeceira que separa suas camas de solteiros, eles juntam as camas, deitam-se e aconchegam-se no que agora é uma cama de casal onde podem dormir abraçados. Não é necessário saber quais eram as práticas de acomodação noturna na fronteira entre Argentina e Brasil no século XIX para entender que esse é um arranjo especial entre os dois irmãos. Sabemos que, ao longo da história, homens (e mulheres) com frequência protegiam-se do frio dormindo encostados uns nos outros – aconchegados para se aquecerem. Supõe-se que essa prática foi comum nos tempos pré-modernos, e muitas dessas práticas (incluindo a privacidade e a discrição físicas) permanecem aqui e ali intocadas pelas preocupações maiores de higiene do corpo que se instituiu pela burguesia e que define a nossa noção de vida moderna. Ainda assim, a disposição das camas durante o dia – com a mesinha

de cabeceira (castiçal em cima) separando o terreno de cada irmão para a hora do sono – torna claro que dormir abraçados é um privilégio especial que não é parte da rotina diária dos homens colonizadores da fronteira.

Finalmente, como se fosse necessário mediar essa cena de sugestivo homoerotismo entre os dois irmãos com uma afirmativa de sua publicamente respeitada masculinidade, a sequência seguinte envolve a tarefa de recolhimento do gado, quando o cavalo de Eduardo se machuca. Eduardo se vê obrigado a pôr um fim à agonia do animal, e o proprietário do rebanho dá a ele a oportunidade de substituir o cavalo morto por qualquer outro cavalo de sua escolha. Esse interlúdio de respeito masculino, gratidão e recompensa, serve para confirmar o estrito código de hombridade que controla os assuntos do dia a dia desses desbravadores de fronteiras: há uma rede complexa de expectativas e exigências que servem alternadamente para excluir aqueles que não conseguem agir em conformidade com elas e para garantir proeminência aos que conseguem. Não há nada de particularmente notável nos detalhes desse código, e ele tem sido decretado em inúmeras versões, com algumas poucas variações, em um imenso inventário da cultura ocidental (nesse caso, em um traçado um pouco mais cruel, para desbravadores de fronteiras), e é essa a própria essência dos filmes de caubóis, sejam eles estadunidenses ou latino-americanos – de tal modo que é suficiente aqui fazer referência à função icônica da sequência (mais do que descrever qualquer particularidade narrativa que ela possa ter).

A sequência seguinte, no entanto, tem uma considerável particularidade narrativa, e é em sobreposição a essa sequência que os créditos de abertura do filme são finalmente apresentados. Enquanto seu irmão se aproxima pela planície ondulada da campanha, Eduardo o aguarda com incontida antecipação: encostado no palanque, um sorriso de emocionada expectativa lhe ilumina o rosto. É o tipo de sorriso que uma pessoa dirige ao ser amado que está chegando, algo muito distante do aspecto sóbrio que se espera ver no rosto de um homem acentuadamente viril. Porém, à medida que o irmão vai se aproximando, o sorriso de Eduardo muda de prazeroso para angustiado: tem alguém na garupa do cavalo de Cristián, e é uma mulher que ele trouxe para casa, para morar

com ele. Nenhuma explicação é oferecida quanto a onde ele achou a mulher, e nenhuma conversa acontece entre os homens quanto a onde a mulher vai ficar acomodada na coesa organização doméstica dos dois. Eduardo está obviamente arrasado, e seu desgaste é visível enquanto a mulher vai se instalando e começa a cumprir com suas responsabilidades para com o homem que a escolheu⁸⁴.

Um ponto dos arranjos domésticos fica imediatamente claro: Juliana vai ocupar seu próprio quarto de dormir, separado do quarto dos dois homens por um grosso cobertor que faz as vezes de porta. E outro ponto é que os dois vão continuar a dormir juntos no mesmo quarto, embora não haja mais qualquer sugestão de juntarem as duas camas para que eles possam aproveitar o calor um do corpo do outro e seja lá que outros confortos derivados da intimidade compartilhada. Juliana claramente é desde o começo a parceira sexual de Cristián, e a primeira das várias representações de sexo deixa claro que o irmão mais velho pretende aproveitar o corpo de Juliana em todos os seus recursos. No caso da primeira visita de Cristián à cama de Juliana após sua chegada, dois detalhes são enfatizados pela câmera. Um é a primazia do corpo de Cristián e o relativo desaparecimento do corpo feminino. O filme de Christensen foi produzido ainda no tempo áureo das pornochanchadas brasileiras – um estilo de comédia *soft porn* que foi um padrão na época em que a linha dura da censura no Brasil neofascista (que passou a ser governado pelos militares em 1964) forçou a incisiva análise política e social – que foi característica do internacionalmente observado Cinema Novo das décadas de 1950 e 1960 – a ser substituída por uma espécie de cafonice sexual que muito

84 No que diz respeito às dimensões homoeróticas do texto original de Borges, cf. BRANT, Herbert J. The Queer Use of Communal Women in Borges “El muerto” and “La intrusa”. *Hispanófila*. 1999. Sobre homoerotismo e Borges em geral, cf. ALTAMIRANDA, Daniel. Borges, Jorge Luis. In: FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. 1991. Cf. também BALDERSTON, Daniel. The “Fecal Dialectic”: Homosexual Panic and the Origin of Writing in Borges. In: BERGMANN, Emilie J.; SMITH, Paul Julian (Eds.). *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. 1995.

Rebecca E. Biron (2000) discute a história de Borges na qual o filme de Christensen é baseado, ressaltando como ele reforça um pacto violento de masculinidade a fim de reprimir a homossexualidade. Nesse caso, a história diferencia do filme, onde eu sustento que esse pacto violento de masculinidade serve para clarear um espaço para um intenso vínculo homoerótico.

provavelmente não seria ofensiva a ninguém numa sociedade relativamente permissiva como a brasileira⁸⁵.

Ainda assim, não há dúvidas sobre o filme de Christensen conter uma narrativa que retrata uma sexualidade enquadrada com alta dramaticidade e, por essa razão, a câmera realmente põe seu foco no corpo masculino, e apenas uns poucos gemidos abafados são ouvidos da mulher que participa do ato. Esse retrato, no entanto, não se mostra sem problemas. Vi o filme pela primeira vez em uma projeção privada organizada pelos distribuidores que permitiam que operadores das casas de cinema decidissem – durante a ditadura neofascista na Argentina em fins da década de 1970 e início dos anos 1980 – se queriam comprar ou alugar um dado título e assim dar início ao processo para a obtenção de uma permissão das autoridades para sua exibição com ou sem cortes. Era óbvio que a mera apresentação do corpo masculino nu era inaceitável, dada à censura da época, e essa apresentação é tão insistente ao longo do filme que tentar cortar imagens ofensivas teria resultado em um texto sem sentido. Daí que o filme, tanto quanto sei, nunca foi publicamente exibido na Argentina e, se se tornou um título disponível com a volta da democracia em 1983, com certeza, sua distribuição teria sido bastante limitada. Operadores de casas de cinema estavam então mais interessados em exhibir os filmes estadunidenses e europeus que haviam sido banidos durante os sete anos de ditadura ou que haviam sido exibidos anteriormente com cortes – como o filme de John Badham, de 1977, *Saturday Night Fever* (Febre de sábado à noite).

O filme de Christensen não teve problemas com a censura brasileira e inclusive ganhou prêmios no Festival de Cinema de Gramado, o mais importante do país. Ainda assim, o filme é altamente transgressivo: não na representação do ato sexual, mas na demorada cartografia do corpo masculino. Enquanto Christensen assegura que as repetidas sombras escuras de seu filme mascarem os genitais do protagonista, os corpos magros vistos por trás deixam os glúteos funcionarem particularmente como uma

85 Sobre pornochanchada, cf. XAVIER, Ismail. Pornochanchada. In: BALDERSTON, Daniel; GONZALEZ, Mike; LÓPEZ, Ana M. (Eds.). *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*. 2000.

sinédoque da sexualidade masculina dos irmãos. Este é provavelmente o primeiro filme latino-americano no qual se tem um escrutínio tão insistente dos glúteos masculinos e suas propriedades como um signo de energia sexual. Uma vez que a movimentação dos glúteos é diretamente proporcional ao ato da penetração, o corpo ondeante enfatiza com insistência até que ponto ele pretende usar a mulher que trouxe para casa.

Mas quando Cristián conclui o ato sexual, puxando as calças para cima, ele deixa o quarto de Juliana e vai juntar-se a Eduardo no quarto que os dois compartilham. O olhar que Eduardo lhe dá é de uma lassidão devastadora, quase desesperada – uma extensão do segundo detalhe da preocupação da câmera durante a sequência, que é registrar a dor na expressão de Eduardo enquanto ele testemunha, mesmo que apenas através do grosso cobertor que cobre a passagem para o quarto de Juliana, como o irmão se ausenta de seu lado para fazer amor com Juliana. Há uma diferença significativa entre esse ato sexual e os rituais compartilhados do prostíbulo, onde não pode ser atribuída qualquer importância às mulheres que cada um deles paga por um breve encontro físico, especialmente quando lembramos que a função do bordel é mais uma de confirmar a solidariedade masculina do que propriamente relacionar-se com as mulheres como mulheres que são. Por outro lado, por mais rude e distante que seja o tratamento que Cristián dispensa a Juliana, ela é sua mulher, o que ele confirma ao presenteá-la com objetos pessoais femininos para que ela se enfeite – isso só faz aumentar o ciúme que Eduardo nutre pela mulher.

Só depois que Cristián volta para sua cama ao lado da cama de Eduardo é que a câmera conclui a sequência, retornando para a Bíblia em seu lugar de destaque: aparecem as palavras de 1 Samuel 1.26 evocadas pelo texto de Borges como uma alusão à guisa de epíteto mas sem serem na realidade citadas. O filme de Christensen fornece a versão em língua portuguesa dessa passagem: “Angustiado [eu, Rei Davi = Eduardo] estou por ti, meu irmão Jônatas [Cristián]; belo ao extremo, e quão amabilíssimo me eras! Mais maravilhoso me era o teu amor do que o amor das mulheres. Como a mãe ama seu único filho homem, assim eu te amei”. As palavras de abertura dessa passagem, uma das grandes declarações homoeróticas da Bíblia Judaica, tantas vezes evocadas

em termos de outras passagens menos explícitas para condenar o afeto entre indivíduos do mesmo sexo, fornecem o título para um dos primeiros romances de literatura gay, a obra de 1976 de Carlos Arcidiácono, *Ay, de mi, Jonatán* (Ai, de mim, Jonatan)⁸⁶. A proximidade cronológica entre o romance de Arcidiácono e o filme de Christensen e o fato de que aquele foi censurado e esse nem mesmo foi exibido publicamente na Argentina provavelmente levaram poucas pessoas a fazer a conexão entre os dois textos, embora assistir ao filme mais de duas décadas depois e saber da proeminência do romance de Arcidiácono num inventário de escritos gays latino-americanos torne difícil não perceber a imediata alusão à intensidade do amor homoerótico entre Cristián e Eduardo.

Qual é a natureza desse amor? Com certeza está longe de ser o estereótipo da homossexualidade abjeta que domina o imaginário latino-americano, um estereótipo no qual um homem marcadamente efeminado se vê como mulher (e isso se confirma em gestos comprobatórios para a homofobia de plantão) e, como mulher, toma a si a tarefa de chamar a atenção de um homem masculino adequado; a arte da narrativa envolve o tratamento daquele por este com o desprezo que é dispensado a mulheres, em geral desvalorizadas, numa sociedade masculinista, isso compondo, portanto, o *páthos* característico dos dramalhões de telenovelas que é um ingrediente essencial dessa narrativa homossexual paradigmática. Há tantos exemplos dessa narrativa na cultura latino-americana que basta citar um clássico: *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, para caracterizar essa vasta bibliografia. (É interessante notar que foi um diretor argentino trabalhando no Brasil, Héctor Babenco, que adaptou o romance de Puig para o cinema, mas dessa vez a versão fílmica foi produzida em língua inglesa – *Kiss of the Spider Woman* [1985])⁸⁷.

Embora seja um tanto abjeta a sensação que Eduardo experimenta de ter sido

86 FOSTER, David William. *Gays and Lesbian Themes in Latin American Writing*. 1991. p. 107-110. Cf. também COSTA PICAZO, Rolando. Arcidiácono. In: FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. 1991.

87 Ver a discussão da representação do desejo entre indivíduos do mesmo sexo no filme de Babenco em FOSTER, David William. *Contemporary Argentine Cinema*. 1992. p. 123-135.

abandonado por Cristián, a relação entre os dois está baseada em uma igualdade sexual de masculinidade/machismo que só recentemente começou a ser reconhecida também como tendo potencial para um relacionamento homoerótico pleno. O autor americano descendente de mexicanos, John Rechy, desenvolve em seus escritos o modelo do homossexual superviril que vai de encontro ao legado do homem efeminado como o único agente sexual que podia ser chamado de homossexual; isso aparece especialmente na obra *The Sexual Outlaw* (1977, revisada em 1984). As amizades entre homens categoricamente não efeminados começam a surgir na literatura latino-americana de modo a serem interpretadas como uma suave transição para o homoerótico depois que Gustavo Geirola escreve duas análises críticas de *Martín Fierro* (1872 e 1879), de José Hernández, uma obra literária que se passa nos pampas argentinos à mesma época que a história de Borges.

Os primeiros exemplos claros de homoerotismo não efeminado na ficção latino-americana estão provavelmente na obra de Luis Zapata, com *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma* (1979), e de Darcy Penteado, com *Nivaldo e Jerônimo* (1981), além do texto gay fundador na literatura latino-americana, de Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo* (1895), esse notável por não repetir os estereótipos efeminados, apesar de sua proximidade cronológica com um texto como *O retrato de Dorian Gray* (de 1891, na publicação original em língua inglesa), de Oscar Wilde. Não quero com isso insinuar que haja algo a lamentar em um modelo homoerótico envolvendo “efeminização” ou qualquer outro tipo de construção não masculinista. Pelo contrário, meu foco está em chamar atenção para a estereotipagem, homofóbica ou não, desse modelo como sendo por necessidade a fundação de todos os relacionamentos de mesmo sexo masculinos⁸⁸.

O amor de Eduardo por seu irmão é contíguo a uma hipermasculinidade que 1) não permite ser confundida com o feminino, 2) não permite que Eduardo seja erroneamente

88 Ver a análise dessas questões em relação à América Latina por MANZOR-COATS, Lillian. Introduction. In: FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. 1991. p. xv-xxxvi.

interpretado como alguém que pudesse ocupar uma posição de subjetividade sexual próxima à de Juliana, e 3) certamente não admite exceção alguma à virilidade duramente conquistada e duramente defendida da qual ele se orgulha como sendo parte de sua *persona* pública. Tampouco existe uma problemática do interno/externo no que diz respeito à disjunção entre o espaço público e o espaço privado; não há uma necessidade de esconder um modo de ser (sexual) desse último que não possa intervir naquele. Em *A intrusa*, não há um “armário” de onde Eduardo pudesse (ou não) “sair”. Isso porque não ocorre nenhum dos sinais que alguém pudesse querer manter guardados no “armário” – roupas, gestos, comportamentos, ações (pelo menos não até este ponto da narrativa fílmica) no filme de Christensen. Somente mais tarde, quando Cristián diz a Eduardo, antes de livrar-se de Juliana, e em referência ao casebre deles: “Isto aqui agora tem a ver só conosco”, é que a necessidade de um “armário” pode começar a tomar forma. Contudo, até chegar a esse ponto, vai acontecer uma extensiva série de negociações, com atos de considerável violência que lhes vêm na esteira.

Cristián de início não sabe como lidar com o desespero esganiçado (embora inarticulado) do irmão. Eduardo tenta trazer para casa outra mulher para si, mas de repente repensa a questão e, sem a menor cerimônia, a puxa de arrasto para fora de casa para levá-la de volta à cidade. Quando Cristián precisa viajar por alguns dias para tratar de um dado negócio (os irmãos, como muitos gaúchos da campanha, dependem da venda de couro para sua subsistência), ele diz a Eduardo que fique à vontade para usar Juliana. Não há em momento algum qualquer dúvida quanto à capacidade de Eduardo no desempenho com as mulheres – mais um elemento que diverge do estereótipo efeminado, uma vez que tais sujeitos sexuais são incapazes de ter relações com uma mulher. Ao ter sexo com Juliana, Eduardo está, num sentido muito real, tendo sexo com seu irmão, o que pode explicar desde certo ponto de vista o destemor de sua *performance*. A cena em que ele aparece fazendo amor com Juliana repete as mesmas diretrizes daquela cena em que Cristián possui a mulher, inclusive com o mesmo grau de concentração da câmera no corpo masculino e na filmagem explícita dos glúteos do homem.

Porém, o compartilhamento de Juliana torna-se insustentável – mais um elemento

de tensão entre os irmãos e também uma oportunidade para Eduardo ferir com gravidade um outro homem numa briga de facção. Eduardo sente-se ultrajado porque o homem em tom zombeteiro pergunta se Juliana, apesar de morar com os dois, ainda é virgem. O irmão desse homem será ferido por Cristián em outra briga, onde ele está defendendo Eduardo, ferido naquela primeira briga (como observa Domingo Faustino Sarmiento no Capítulo 3 de seu clássico estudo sobre o gaúcho, *Facundo* (1848), o propósito de uma briga de facção entre os gaúchos é ferir e não matar – presumivelmente devido à humilhação causada àquele que fica sendo um sobrevivente derrotado). Esse é o único momento do filme em que aparece algo que se aproxima de uma acusação pública de sexualidade irregular na casa de Cristián/ Eduardo. Se isso tudo parece um tanto quanto esquemático, é porque faz parte da eficiência semiótica do filme: existe algo como uma *ars combinatoria* entre os dois irmãos e Juliana, e os dois duelos são extensões disso, tudo com o efeito de ressaltar as negociações que vão se desenvolvendo entre os dois irmãos no que diz respeito à presença de Juliana em suas vidas e a perturbação que essa presença causa no vínculo pessoal entre os dois.

Essas negociações continuam com a primeira tentativa de se livrarem de Juliana: Cristián, com Eduardo como coadjuvante, leva Juliana, mala e cuia, para o bordel, onde ele a vende para a cafetina por 300 pesos. Num gesto curioso – e magnânimo –, ele dá parte do dinheiro para Eduardo. Afinal, Eduardo possivelmente salvou a vida de seu irmão quando matou uma cobra venenosa no capim ao decepar-lhe a cabeça com um machete enquanto Juliana observava. O símbolo masculino de Eduardo, o machete, elimina um signo, a cobra no ambiente silvestre, associado à mulher, um agente do mal que sempre traz e para todo o sempre trará desequilíbrio para um mundo adequadamente preservado de valores masculinos, vínculos homossociais e, por extensão, afetos homoeróticos.

Contudo, a história não termina assim. Cada homem sai escondido, em separado, para visitar Juliana no bordel, um fato que não significa que o vínculo entre eles foi quebrado e que cada um, separado e individualmente, direcionou seu afeto para Juliana, o que acarretaria em um duelo masculinista pelo afeto da mulher. Muito pelo contrário, como declara um gaúcho grisalho no bordel aquele dito que vaticina

que qualquer homem que pensa em uma mulher por mais de cinco minutos é boiola. Tanto Cristián quanto Eduardo estão pensando muito em Juliana – não porque cada um respectivamente a deseje, mas porque parece que eles precisam autoafirmar-se um em relação ao outro, o que proporciona uma ressonância altamente irônica ao comentário do velho no bordel, mesmo que os dois estejam longe de serem boiolas no sentido de ostensivamente efeminados (“maricão” é a palavra que o gaúcho velho no bordel usa, que é uma adaptação brasileira de fronteira pampeana para *maricón*, a palavra paradigmática em espanhol para “veado” ou “boiola”). Cristián, no entanto, descobre Eduardo na fila do bordel e, tirando uma conclusão prática de que não há razão para cansar os cavalos, toma a si a tarefa de comprar Juliana de volta da dona do bordel.

A sequência mais importante do filme ocorre após os dois homens terem retornado para casa com Juliana, que se acomoda de novo em seu próprio quarto. Em uma das cenas mais turgidamente homoeróticas do cinema latino-americano, Cristián e Eduardo fazem amor com Juliana ao mesmo tempo. Não se pode falar de um *ménage à trois* propriamente dito, uma vez que é questionável se Juliana é realmente uma participante no ato. De um ponto de vista, a participação dela é uma extensão do modo em que é uma parceira no ato de amor com um e outro dos dois homens individualmente. Ou seja, tudo que ela tem de fazer é ficar deitada, quieta, ou então mover-se um mínimo, conforme seu parceiro a requisita. Essa é a única participação solicitada de Juliana, embora ela deixe a metade superior do corpo ser erguida num abraço, embora acaricie um pouquinho o homem e embora emita gemidos em voz baixa. Todavia, não fica claro se seus gemidos são de prazer sexual, uma vez que ela não se envolve em nenhum outro movimento associado com entusiasmada participação sexual. E, realmente, ela é vista sempre deitada, o corpo quase rígido, as pernas fechadas mesmo durante os momentos de maior ímpeto de seu parceiro.

Isso deixa a questão aberta a diversas especulações: 1) essa é a posição padrão da fêmea no ato de amor no meio rural àquela época; talvez outras posições fossem associadas com a licenciosidade das prostitutas (quando a cafetina vende Juliana de volta para os irmãos Nilsen, ela requer um lucro de dois terços em seu investimento,

argumentando que Juliana aprendeu muito no tempo que esteve em sua casa); 2) isso serve à narrativa fílmica como um contraponto à intensidade da sexualidade dos irmãos, ressaltando assim a necessidade sexual de ambos (as necessidades sexuais dos dois serão detalhadas a seguir); ou 3) isso serve cinematograficamente para enfatizar a exibição do corpo masculino, já que as pernas da mulher, batendo contra o corpo do homem, teriam interferido na filmagem vagarosa dos corpos dos dois homens, suas pernas, seus glúteos, suas costas, seus braços, tudo esculpido pelo duro trabalho braçal dos pampas (os corpos de Cristián e de Eduardo serão detalhados a seguir). Um clichê dos comentários feministas sobre a utilização sexual dos corpos femininos por homens que têm pouco ou mínimo envolvimento emocional com as mulheres com quem estão tendo sexo é que o corpo da mulher serve como um instrumento de masturbação, pouco mais que uma boneca inerte e próxima da própria mão (que, com frequência, aparece como um eufemismo antropomórfico em língua espanhola como *Doña Manuela*).

Quando os dois homens têm sexo juntos com Juliana, o papel dela não muda significativamente; nem fica claro que tipo de intimidade sexual eles estão tendo com ela, na medida em que há apenas uma brevíssima sugestão de uma penetração de seu corpo simultaneamente vaginal e anal. Uma vez que nem fluidos sexuais nem o clímax sexual podiam ser retratados em um filme brasileiro sério daquela época, não fica claro como os dois homens atingem o clímax ou mesmo se o atingem. Se houve clímax sexual, é provável que tenha sido mais uma questão de esfregação que de penetração; tanto uma como outra servem apenas para sublinhar o modo como os dois corpos machos necessariamente entram em contato como parte do ato sexual. Enquanto o corpo de Juliana desaparece embaixo do peso conjunto desses dois imponentes gaúchos, a câmera deixa claro que o ato orbita ao redor da sexualidade compartilhada dos dois, e não apenas ao redor de suas relações simultâneas com Juliana. Seja lá o que for que esteja acontecendo, está acontecendo de uma maneira que significa mais que apenas Cristián e Eduardo compartilhando do corpo de Juliana – uma vez que os corpos dos dois homens envolvem-se um com o outro. Isso se dá independentemente da natureza específica dos atos sexuais que ocorrem.

Se há esfregação envolvida, é difícil para cada homem ter uma área claramente delimitada do corpo de Juliana: enquanto os dois passeiam livremente sobre o corpo dela, eles estão passeando sobre zonas onde o outro possivelmente ou necessariamente esteve, assim compartilhando um com o outro os vestígios de fluídos deixados no corpo de Juliana a partir de seus dois corpos individuais (suor, líquido pré-ejaculatório, talvez finalmente o sêmen). Se a penetração simultânea está envolvida, parte inevitável da sensação é a presença do pênis do outro, separado do próprio por uma membrana ínfima; e cada pênis movimenta-se um na direção do outro ao ritmo do coito. Um homem pode estimular o outro tanto quanto cada um fica estimulado pelo corpo da mulher, e, se o sexo torna-se interfemoral em algum momento, os homens estão estimulando diretamente um ao outro. Por fim, como se todo o evento já descrito não fosse realidade física suficiente no que diz respeito a pulsações eróticas que se passam necessariamente entre dois homens tendo sexo com a mesma mulher, em vários momentos da cena, os irmãos passam a mão um no corpo do outro e, finalmente, beijam-se com fúria. É nesse ponto que o corpo de Juliana desaparece por completo entre as cabeças unidas dos dois homens.

Como se Christensen tivesse de se afastar do homoerotismo cada vez mais explícito dessa cena, que dura quase cinco minutos na tela, o corpo de Juliana reaparece, a mão de Eduardo agarrada em seu púbis. Ora, esse não é um *finale* razoável por duas razões, a mais óbvia delas sendo a aversão masculinista aos fluídos emitidos pelo corpo feminino; outra razão é que isso implica um interesse nada viril na estimulação do corpo feminino – para um gaúcho da fronteira daquela época, supõe-se que a simples presença do corpo dele seguida do ato de penetração era vista como suficiente para uma mulher, sendo que tanto as atividades preliminares quanto as pós-goza eram desnecessárias, insensatas, talvez até insalubres, por envolverem manipulações do corpo feminino (e tanto pior quando envolvem zonas de fluídos contagiosos).

Eu gostaria de ler esse gesto final de Eduardo de uma maneira mais narrativamente simbólica. É Eduardo quem, embora não seja incapaz de ter sexo com uma mulher, está interessado basicamente em seu próprio irmão, e é Eduardo quem sente ciúmes de

Juliana por ela ter invadido o espaço doméstico compartilhado na intimidade entre ele e o irmão. Em consequência, ao fim do ato sexual compartilhado, ato esse que demandou considerável envolvimento dos dois corpos masculinos (dentro das limitações do olhar relativamente recatado da câmera que está filmando uma narrativa com seriedade e comprometimento), cobrir a vagina de Juliana é um gesto de sinalizar ao irmão que esse é um território proibido para Cristián, o que traz em si uma insinuação concomitante de que o único território sexual que está aberto para Cristián é o corpo dele, Eduardo.

Só depois dessa experiência sexual compartilhada é que Cristián declara para Eduardo que o casebre dos dois é para eles dois e ninguém mais. Em seu atoleiro de ciúmes, Eduardo recusou-se a agir de acordo com os costumes dos pampas: fornecer hospedagem a outro gaúcho que se encontra de passagem. O viajante, incapaz de compreender as expressões de raiva de Eduardo em sua direção, continua em sua jornada a cavalo depois de gritar com Eduardo, acusando-o de ser louco. Cristián vem chegando a cavalo nesse mesmo instante, e seu comentário se dá em resposta à versão de Eduardo para o acontecido. No dia seguinte, Cristián mata Juliana e esconde o corpo sob uma pilha de couros que os irmãos vão levar até o posto comercial (feitoria). Quando ele conta a Eduardo o que fez, esse apeia do cavalo e vai puxando os couros para o lado, desfazendo a pilha e revelando o corpo de Juliana, deitado de costas e olhando para o teto – mesma posição que ela antes assumira ao cumprir com suas obrigações sexuais, primeiro com Cristián, depois com Eduardo, e depois com os dois ao mesmo tempo. Enquanto a câmera retrocede, a tela exhibe as palavras que fecham o conto de Borges: “[s]e abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba outro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla”⁸⁹. Na verdade, a melhor maneira de esquecer uma amante é cair nos braços de outra, e a câmera se demora no longo abraço dos dois irmãos ao esplêndido pôr do sol dos pampas.

As palavras de Borges para o fechamento do conto são tão problemáticas quanto

89 BORGES, Jorge Luis. *Collected Fictions*. 1998. p. 351. “Quase chorando, eles se abraçam. Agora estavam unidos por um outro tipo de vínculo: a mulher dolorosamente sacrificada, e a obrigação de esquecê-la”.

a maior parte do que escreveu esse narrador enigmático, e elas deixam em aberto todo tipo de pergunta: Juliana foi sacrificada em prol do quê? Por que esse sacrifício foi triste/doloroso? (Pode-se ter certeza de que Borges escolhia as palavras com muito cuidado e não teria usado um advérbio simples nessa construção frasal.) Presume-se que, numa cultura que legitima matar os outros pela sobrevivência material ou simbólica (isto é, a preservação da masculinidade), as pessoas esquecem suas vítimas, especialmente quando é provável que haja muitas a serem esquecidas. Mas por que existe uma “obrigação” de esquecer essa vítima em particular? Certamente não é porque essa é uma mulher. Numa sociedade que menospreza as mulheres, os oponentes derrotados na luta pela supremacia masculina são os que mais provavelmente serão lembrados, uma vez que seu valor faz o homem recordar da legitimação de sua própria masculinidade.

O aviltamento homoerótico de Eduardo pode fornecer a chave para a narrativa, uma vez que, só quando os dois irmãos se incumbem definitivamente da tarefa de esquecer a mulher que quase rompeu a unidade fraterna, essa unidade pode ser reafirmada e fortalecida no espaço doméstico que agora é de fato deles e só deles (como na afirmativa acima citada, de Cristián para Eduardo). Juliana foi sacrificada (oferecida em sacrifício) para o vínculo entre os dois, primeiro simbolicamente ao desaparecer debaixo dos corpos deles, corpos esses unidos na cama dela e agora literalmente, quando eles assumem a tarefa de fazer desaparecer de uma vez por todas o corpo dela (que eles haviam anteriormente fracassado em fazer desaparecer quando a venderam para a cafetina). Com isso, não estou dizendo que tudo funciona às mil maravilhas no filme de Christensen. Pelo contrário, estou apontando uma série de eventos e uma sobreposição textual enigmática; como essa é apenas a segunda sobreposição do filme, não há como não evocar a primeira – um texto claramente sugestivo de homoerotismo, com o lamento amoroso de Davi para Jônatas.

Quero encerrar fazendo referência aos corpos de Cristián e Eduardo e à sua presumida sexualidade. Como ressaltei acima, de modo algum o filme interpreta os dois como “gays” no sentido contemporâneo; tampouco como “efeminados” no sentido homofóbico clássico. Repito: esses são homens viris que, como tal, se movimentam com

liberdade no mundo, completamente aceitos que são por sua imponente masculinidade. Essa masculinidade é predeterminada por seus corpos. Os atores de Christensen vêm do mundo das telenovelas brasileiras, o que não é de surpreender, pois, no Brasil, as mesmas pessoas rotineiramente movimentam-se entre o teatro, a televisão e o cinema. Mas José de Abreu (Cristián) e Arlindo Barreto (Eduardo) têm os corpos de atores brasileiros contemporâneos: esbeltos, sem marcas e musculosos – como ficam os homens que fazem musculação em academia e não homens que lidam com rebanhos de gado no dia a dia e sofrem cortes e tombos e esfolam a pele no trabalho. A câmera de Christensen demora-se nos corpos dos dois, principalmente em seus atraentes rostos, sublinhando as intensas centelhas de emoção entre os dois que prenunciam a intensidade da união física por cima do corpo de Juliana.

Barreto/ Eduardo é quase perigosamente bonito para um gaúcho primitivo, especialmente na perfeição de comercial de shampoo de seu corte de cabelo – como o do Príncipe Valente. Esses dois atores, portanto, sinalizam uma presença homoerótica: num primeiro momento, através da apresentação de corpos que evoca os códigos eróticos das telenovelas modernas e urbanas – mesmo que não seja através da ambiguidade de gênero da beleza masculina – e depois, num segundo momento, através da atenção inusual e sem pressa que a câmera dá aos corpos nus dos dois quando engajados, cada um, nos primeiros atos heterossexuais convencionais que o filme mostra e, mais adiante, no sexo grupal em que os papéis se confundem. O fato de termos uma apresentação do corpo masculino nu – e ainda mais em uma cena de sexo grupal – permanece problemático no cinema brasileiro (ou latino-americano e até mesmo estadunidense) mesmo duas décadas depois de *A intrusa* ter sido realizado. Esse fato serve para confirmar o relacionamento definitivamente *queer* dos dois irmãos, selado na cena final que os mostra de braços dados, andando em direção ao pôr do sol.

Traduzido do inglês por **Beatriz Viégas Faria.**



UM TEOREMA BRASILEIRO: A **QUEERIZAÇÃO** DA FAMÍLIA EM *O VISITANTE*, DE HILDA HILST

Escrita provavelmente no final do mesmo ano em que estreou o magnífico filme de Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, em 7 de setembro de 1968, a peça de Hilda Hilst, *O visitante*, pode ou não ter sido inspirada na referida obra italiana. A estrela do filme de Pasolini, Terence Stamp, no papel de A Visitante, evidencia as amarras da sexualidade e as relações interpessoais em uma abastada família industrial de Milão, do *pater familias* arrogante à empregada brega, passando pela mãe e pelos vários filhos, filhas e primos. Embora Pasolini – a despeito de sua própria vida homoerótica turbulenta e de sua morte, talvez por homofobia – não tenha contemplado diretamente a homossexualidade nessa sua produção, ele certamente o fez em seu primeiro grande filme de sucesso internacional com base em seu próprio romance homônimo lançado, também, em 1968⁹⁰. Não se pode ignorar o fato de que a peça de Hilst é chamada de *O visitante*, mesmo que, no universo da trama, o visitante designe, com um substantivo comum, *Corcunda* (= *Corcovado*).

Não é minha intenção, neste capítulo, realizar um paralelo entre o romance e o filme de Pasolini e a peça de Hilst⁹¹, que teve apenas uma modesta edição⁹². Em vez

90 Lamentavelmente, RUSSO (1987), em seu trabalho sobre cinema *queer*, faz apenas algumas referências esparsas à obra *Teorema*.

91 Isso só poderia ser feito, em primeiro lugar, se fosse possível se certificar de que Hilst teria tido algum tipo de acesso seja ao romance de Pasolini ou ao seu filme de 1968, quando da elaboração de sua peça. Eu não pude verificar tais informações.

92 A cronologia que acompanha a edição de *Teatro completo*, de Hilst, indica que a peça foi colocada, assim como outras obras do gênero, “para o Exame dos Alunos da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo” (cf. HILST, 2008, p. 543).

disso, a importância do grande texto do filme italiano serve para aumentar o interesse na peça de Hilst e para enriquecer ambas as suas características cristológicas e a maneira como a autora *queeriza* a decente família burguesa cuja instanciação brasileira, na obra, seja tão alternadamente séria e estranha como a que se observa nos potenciais textos italianos.

A dramaturgia para Hilst foi apenas um breve passatempo, uma transição entre o início de sua bem-sucedida poesia e sua posterior legítima ocupação, conquistada por meio de seus grandiosos e experimentais – de fato, pornográficos, como ela mesma chamou – romances que se destacaram nas últimas décadas de sua vida. Hilst deixou oito peças completas, compostas entre 1967 e 1969, sendo *O visitante* a terceira e uma das quatro publicadas em 2000 pela Editora Nankin; as outras permaneceram inéditas até 2008, quando a Editora Globo publicou as oito peças sob o título de *Teatro completo*.

Não se está preocupado, aqui, em saber se as peças de Hilst foram ou não grandes contribuições para a dramaturgia brasileira. Em vez disso, o breve flerte com a forma dramática foi mais um meio de a autora trabalhar em função de sua própria expressão literária a qual julgava distinta, uma estratégia discursiva que permitiu que ela começasse a configurar mundos narrativos que seriam realmente desenvolvidos de modo definitivo e satisfatório quando ela passaria a se dedicar à narrativa curta e ao romance como gênero literário (sem nunca abandonar a poesia, deve-se acrescentar). Aliás, Alcir Pécora, em sua “Nota do organizador”, afirma que as peças de Hilst tinham pouco a acrescentar à linguagem do teatro de protesto de base universitária organizado no período⁹³, sendo as principais obras aquelas que denunciavam as repressões do período do ponto de vista das prevalecentes ideologias de resistência de esquerda: só para citar um exemplo, a peça *Auto da barca de Camiri* (1968), que teve como pano de fundo a morte de Che Guevara na Bolívia em 1967.

Apesar dessas ressalvas, *O visitante* é “diferente”⁹⁴, e o prefácio dessa peça a liga

93 PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. 2008. p. 7.

94 Idem. Ibidem. p. 11.

à segunda parte do romance posterior de Hilst, *Tu não te moves de ti* (1980). Seja como for, como um texto dramático, essa obra de Hilst de 1968 é devedora das peças de Lorca, pois se caracteriza por apresentar elementos de prosa e de poesia mesclados (trata-se da única peça de Hilst que faz uso da poesia como uma forma de diálogo dramático), por recorrer a certos motivos vitais tais como o sol e a lua, e, acima de tudo, por desafiar, a partir de postulados *queer*, o conceito de família nuclear, os papéis de gênero fixos, as relações eróticas e, ainda, a sexualidade afetiva que traz à tona proposições não convencionais ou escandalosas.

Além de levar o leitor a se recordar da principal trilogia de Lorca – *Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1934) e o póstumo *Bernarda Alba* (1936; não executado até 1945, em Buenos Aires) –, *O visitante*, na linha de interesse de Hilst ao que denominamos de surreal, remete ao grande final de Lorca, em relação à peça incompleta *El público* (1929-1930; executada em Madrid só em 1972). Porém, enquanto *El público* é uma releitura de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, *O visitante* é, pelo menos em linhas gerais, uma reformulação da história da Anunciação Cristã⁹⁵. *Teorema* é cristológico no sentido de que o Visitante concede a cada um dos membros da família italiana, urbana, moderna e alienada, certa graça sexual. Ademais, *O visitante* é cristológico de duas maneiras. Por um lado, porque o marido de Maria engravida não a Maria, mas à sua mãe aparentemente estéril, Ana; por outro, porque o Visitante, a quem o marido afirma ter encontrado ao longo da estrada, como ocorre em vários grandes episódios envolvendo os milagres de Cristo, traz graça sexual ao marido de Maria.

Vale ressaltar que o personagem referido é aqui chamado simplesmente de Homem e não de José. Maria fica, aparentemente, transpassada pela satisfação sexual tanto de seu marido quanto de sua mãe. Além dessa versão até certo ponto escandalosa de recontar a história de Maria, soma-se o fato de que é provável que Ana dará à luz um terceiro filho, que será uma menina (ela sente que vai ser uma menina⁹⁶), que novamente será chamada

95 Para uma análise da peça de Lorca, cf. JEREZ FARRÁN, Carlos. *Un Lorca desconocido: análisis de un teatro “irrepresentable”*. 2004.

96 HILST, Hilda. “O visitante”. In: _____. *Teatro completo*. 2008. p. 177.

de Maria (uma outra morreu, assim como o que aconteceu com os respectivos pais das duas primeiras Marias). Finalmente, como uma espécie de metacommentário a respeito da releitura excêntrica da história mariana, o visitante ironicamente se autodenomina de Meia-Verdade, por extensão, em todas as partes atingidas pelo projeto da modernidade (afinal de contas, a assim chamada Sagrada Família era judia).

Mesmo quando eventos sócio-históricos desestabilizam tanto um determinado modelo quanto suas questões culturais alternativas ou mesmo quando eles os desconstroem (mais notavelmente a constelação de casamentos entre casais homossexuais e as crianças que estão criando), campanhas extenuantes promovidas por forças reacionárias e ultraconservadoras lutam para manter a suposta legitimidade universal – de fato, dada por Deus – do modelo da Sagrada Família (ignora-se que um casamento com um único filho seja um caminho para o desastre econômico, o que pode explicar o fato de que alguns chegam a alegar que Jesus tinha irmãos). Mesmo quando a gravidez divina de Maria é reconhecida como altamente irregular (uma fonte contínua de humor que inclui a visão de José como um “corno” divino), ela serve para mistificar esse fenômeno e a gestação como parte integral desse modelo social hegemônico⁹⁷. Todo o ser de Maria é marcado por sua maternidade divina: a ela não cabe outra história. Assim, mesmo quando os fatos básicos da vida humana desafiam o modelo da Sagrada Família, ela continua a ser defendida como uma base inquestionável da vida humana.

A peça de Hilst não terá nada disso. Antecipando por décadas questões *queer* sobre relações afetivas que trazem para o seu universo aquelas questões baseadas em amor e em desejo homoafetivo, juntamente com consequentes revisões da família e de outras unidades sociais⁹⁸, *O visitante* postula um conjunto da experiência humana em que a família inclui outras dinâmicas sexuais muito além daquelas associadas ao

97 As contradições da figura da Virgem Maria, que também é a Mãe de Cristo, são examinadas no notável ensaio de Julia Kristeva, “Stabat Mater” (1983). Essas contradições estão preservadas no imaginário social mexicano, de forma que os homens, no México, acreditam que suas mães sejam virgens, sem nunca terem praticado qualquer ato sexual.

98 Como discutido em detalhes no primeiro capítulo, “Who’s Your Daddy? Queer Kinship and Perverse Domesticity” de seu livro *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings* (2014), da teórica *queer* porto-riquenha Juana María Rodríguez.

modelo da Sagrada Família. Na verdade, a heteronormatividade específica que esse modelo consagra está visivelmente ausente do âmbito em questão. Situado em um local remoto (talvez Hilst tivesse levado muito em conta a sua própria transcendental Casa do Sol) – “Cenário quase monacal”⁹⁹ –, a peça postula uma instância da estrutura familiar que é algo separado dela e até mesmo em desafio ao modelo hegemônico que talvez seja parte dos horizontes de audiência do conhecimento sócio-histórico¹⁰⁰. Além disso, a nota para o *setting* termina com uma alusão direta a Nazaré (a localidade geográfica, é claro, da história da Sagrada Família) e à Idade Média, onde essa história é recontada incessantemente, inclusive no *auto* (dramas religiosos) e na escrita simbólica ou alegórica que trazem histórias mundanas e que, muitas vezes, aludem a lugares improváveis: “[v]ejo tudo entre o medievo e o nazareno – branco, vermelho e marrom”¹⁰¹.

Na *queerização* da família de Hilst, ocorre uma *ars combinatoria* em que se observam relações afetivas e eróticas alternativas. Em primeiro lugar, os quatro personagens estão em consonância em termos daquilo a que se denomina de sexo binário (aqui, não *queer*): Ana e Maria, mãe e filha, vestem-se de maneira idêntica; o mesmo se verifica em relação a Homem (José) e a Corcunda (Cristo?¹⁰²). Nas cenas de abertura da peça, até que o Homem aparece para anunciar a iminente chegada de Corcunda, a quem

99 HILST, Hilda. “O visitante”. In: _____. *Teatro completo*. 2008. p. 147.

100 Veja as caracterizações da família brasileira convencional e seus conceitos de sexualidade em PRIORE (2011). Também é útil, especialmente no que diz respeito ao papel ultraconservador das mulheres no Brasil, conferir as colunas de jornal sobre feminilidade escrita por ninguém menos que Clarice Lispector nos anos 1950 e 1960. Lispector escreveu sobre as peças de Hilst, examinando a crítica de seus textos ao ultraconservadorismo no Brasil, considerando seus textos “pornográficos” (cf. FOSTER, 1996).

101 HILST, Hilda. “O visitante”. In: _____. *Teatro completo*. 2008. p. 147.

102 Tenho consciência de que essa leitura possa parecer meio exagerada, mas leituras *queer* permitem, com uma margem de legitimidade, se entregar ao exagero: o símbolo nacional brasileiro do cristianismo é o Cristo de Corcovado, o enorme Cristo de cimento que fica no topo de uma montanha e que tem sido um ícone do litoral fluminense desde os anos 1930. Se o elemento estranho na peça de Hilst é, de fato, Cristo ou uma figura dele (incluindo o anjo Gabriel), torná-lo *corcovado* é uma maneira astuta de praticar uma escavação gratuita no catolicismo brasileiro, como uma parte do ambiente repressivo que Hilst criticava em outras peças e, posteriormente, em sua ficção. Hilst está interessada em trabalhar sistematicamente contra a hegemonia do catolicismo sexista e homofóbico. No entanto, a filósofa argentina Marcella Althaus-Reid (2003) se envolve em reinscrições muito fascinantes do pensamento cristão canônico dentro de uma perspectiva *queer*.

ele diz ter encontrado no caminho de casa e ter sido convidado a se unir à família para tomar um copo de vinho¹⁰³, o diálogo entre Ana e Maria volta-se para o estreito laço afetivo entre elas, mais forte por parte de Ana do que por parte de Maria. É um vínculo que beira o lésbico, se não for autenticamente lésbico por natureza:

MARIA: Agora vejo-te sempre. Cada noite. Cada dia. (Pausa)

ANA: Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora? (149)

MARIA (grave e irônica):

As coisas que tu dizes!¹⁰⁴

No entanto, Ana orienta sua filha sobre o cumprimento de sua obrigação matrimonial (“Mas te falta cumprir”¹⁰⁵), perguntando se Maria é feliz pelo fato de ela, Ana, estar falando sobre o filho que deve vir um dia. Maria, finalmente, responde a sua mãe, alegando que seria ela quem deveria engravidar novamente:

MARIA (*Severa*): [...] Nunca te conformaste com a velhice (*aproximando-se*). Queres parir ainda... Abrir as pernas¹⁰⁶.

Ana, de fato, mostra sinais de gravidez, enquanto que Maria não, embora seja necessário aguardar a chegada dos dois homens para confirmar o primeiro fato.

103 As implicações sacramentais são demasiado óbvias para serem expandidas, especialmente porque também vemos Maria preparando pão (hosts?). Podem-se concluir várias coisas a partir desses detalhes, como já pude fazer com o Cristo de Corcovado, porque eles não são determinantes para uma revisão *queer* da Sagrada Família, que é central para o trabalho. Ou seja, há aqueles tipos de detalhes dramáticos incidentais que preenchem o espaço teatral.

104 HILST, Hilda. “O visitante”. In: _____. *Teatro completo*. 2008. p. 152.

105 Idem. Ibidem. p. 151.

106 Idem. Ibidem. p. 153.

Quando Homem chega, embora as mulheres aceitem a chegada repentina e inesperada de um visitante desconhecido, ocorrem algumas brigas convencionais entre marido e mulher, o que sugere a falta de fortes laços afetivos entre eles, sendo isso confirmado por alegações de que nem tudo está bem no matrimônio. Maria procura desconsiderar isso tudo:

MARIA (*Entrando para arrumar a mesa*):

Palavras, palavras.

Quantas palavras inúteis

A cada dia¹⁰⁷.

As palavras podem ser fúteis na medida em que não mudam nada, mas são eloquentemente sintomáticas em relação à extensão da dissonância sexual a que aludem. É quando o estrangeiro chega que a geometria *queer* da peça começa a se definir de fato. Maria se recusa a abrir a porta, de modo que Ana o faz, recebendo, assim, a flor que o visitante anuncia ter trazido para dar à pessoa que o recebesse¹⁰⁸. O Homem reage imediatamente:

HOMEM (*Levantando-se*)

Ainda bem que foi Ana e não eu.

Uma flor para um homem, já pensaste?

Até a mulher podia duvidar

Se serias ou não, mensageiro amoroso

De uma trama¹⁰⁹.

107 Idem. Ibidem. p. 158.

108 É interessante observar a importância das flores durante a Semana Santa: flores brancas simbolizam a Anunciação; flores amarelas, a Glória; flores vermelhas, o Sacrifício de Cristo.

109 HILST, Hilda. “O visitante”. In: _____. *Teatro completo*. 2008. p. 162.

Essas referências não indicam quais comportamentos ou atitudes são supostamente esperados de Homem. Certamente, uma presunção heterossexista teria lhe sido irônica, com um toque de desdém ou sarcasmo; em contrapartida, dentro de uma interpretação *queer*, ele teria se manifestado melancolicamente, talvez até mesmo sonhadoramente.

O que aprendemos, como já antecipei, é que a interpretação *queer* pressupõe a existência de um relacionamento afetivo secreto entre os dois homens: o Homem trouxe para casa seu amante para servir à sua esposa e à sua sogra. Embora nenhum deles admita esse fato, é Maria quem percebe isso e, mesmo que o Homem seja o pai da jovem Maria que será concebida por Ana, ele é também o amante do marido dela: Maria, antes de ser anunciada, assume agora o papel revisto do enunciador dentro dessa saga da Sagrada Família. Além disso, as instruções fornecidas por Hilst já nos têm alertado para a natureza suspeita, por assim dizer, do visitante:

[o] corcunda não deve ser tratado ostensivamente como um elemento mágico. Não deve ter tiques, apenas um certo sorriso, um certo olhar e alguns gestos perturbadores¹¹⁰.

Na verdade, associam-se a Cristo, enquanto ícone, certos gestos excêntricos, como o sinal da cruz com os três dedos estendidos ou o gesto em direção ao seu Sagrado Coração. É importante lembrar que gestos são parte dos sinais pelos quais radares tanto homofóbicos quanto gays identificam indivíduos *queer*, em uma espécie de encadeamento semântico em que uma rede de metonímias e gestos confirmam, irrepreensivelmente, a presença do *queer*¹¹¹.

O anúncio de Maria em relação ao visitante é semelhante ao poder do protagonista de Pasolini:

110 Idem. Ibidem. p. 145.

111 Examinei detalhadamente essa noção de encadeamento semântico *queer* em FOSTER (2004a, p. 86-89). Cf. também FOSTER Cinco propostas sobre la homofobia. *Arenas Blancas*. 2010. p. 54-57.

MARIA: O satanás do encanto! É o que tu vês
(*aponta Ana*) Nessa que me deu a vida.
E em cada canto onde ela estiver
Tu e um outro estará presente. Um outro:
O satanás do encanto!¹¹²

É só então que Maria pode ser feliz:

(*ri. Boceja*) Agora sim me deito sossegada. (*vai caminhando para o corredor*) Conta-lhe [a meu marido] que eu sei de tudo, minha mãe¹¹³.

Antes disso, o Homem deixou o quarto e, depois de um longo discurso em que ela acusa sua mãe de permitir Corcunda de frequentar a cama do seu ex, ela percebe que ele, também, desapareceu:

ANA (*angustuada*): Deixa. Filha. Deve ter ido buscar o teu marido¹¹⁴.

Há, com certeza, uma marca feminista em toda essa questão. Em primeiro lugar, são Ana e Maria que “arranjam” a casa de modo que fiquem bastantes próximas uma das outras, enquanto Homem aparece sem aviso prévio e some de forma semelhante, introduzindo na sala de estar da família um estranho que também vem e vai sem aviso

112 HILST, Hilda. “O visitante”. In: _____. *Teatro completo*. 2008. p. 174.

113 Idem. Ibidem. p. 182. A disposição das citações diferencia uma da outra porque é uma consequência de quando os personagens estão falando de um modo poético (na citação anterior, por exemplo, de Maria) e de quando eles estão falando de forma prosaica (nessa citação).

114 Idem. Ibidem. p. 181.

prévio. Em segundo lugar, Maria, falando a Corcunda, reclama do comportamento masculinista arbitrário de seu marido:

MARIA: E não achas estranho
Que um homem te convide
À própria casa
Sem te conhecer?¹¹⁵

Com isso, Maria insinua que Corcunda e seu marido também poderiam ser amantes. Mesmo que se insista no fato de o texto não ser conclusivo nesse aspecto e que o que está realmente em questão é que o Homem facilitou o acesso sexual à sua sogra, uma e outra possibilidade são igualmente *queer* no que se refere à figura central da Sagrada Família heteronormativa. Como Maria já havia dito, assim que ela começa a reestruturar a geometria erótica dessa família nuclear: “[s]abes mãe... estou ficando contente”¹¹⁶. Finalmente, a peça tem conotações feministas na crítica continuamente implícita de prerrogativa masculina, que inclui o recurso do Homem para uma caracterização denegrida de sua esposa, acompanhada de violência física. Como diz Maria: “MARIA: Inquieto... como todo homem”¹¹⁷. Não há nada de particularmente extraordinário aqui, exceto a maneira como os *topoi* da dominação masculina são feitos para funcionar dentro dos limites da *queerização* da Sagrada Família heterossexista.

O que é mais notável, na obra de Hilst, é a incorporação aleatória das normas portuguesas peninsulares de uso da segunda pessoa. Isso poderia ser menos perceptível se a peça estivesse inteiramente constituída em forma poética: tanto no espanhol quanto no português da América Latina, as normas pronominais peninsulares, quando acompanhadas de formas verbais, têm historicamente prevalecido em poesias (e em

115 Idem. Ibidem. p. 179.

116 Idem. Ibidem. p. 180.

117 Idem. Ibidem. p. 161.

rezas) sobre as normas de dialetos regionais. E, enquanto o pronome *tu* é usado quase indistintamente em algumas partes do Brasil, a forma *você* é usada nacionalmente¹¹⁸. Ademais, o pronome *vocês*, embora seja considerado como segunda pessoa do plural, exige concordância verbal como se fosse um pronome da terceira pessoa¹¹⁹. O plural peninsular *vós* apenas é usado no Brasil quando em referência a Deus, ocasião em que se registra com inicial maiúscula, *Vós*. Outros usos são arcaicos ou específicos.

Quando Hilst dá voz à mãe e à filha, elas fazem uso, desde o início da peça, do pronome *tu* (uma forma que não fazia parte do repertório linguístico de Hilst). Com isso, é plausível dizer que a autora decidiu, por bem ou por mal, dotar o seu texto, parcialmente caracterizado por apresentar versos rimados, com um tom “poético”. O que chama a atenção, todavia, são os empregos incorretos de regras gramaticais feitos pela autora: alternância de pronomes pessoais, concordâncias verbais inadequadas e, em certa ocasião, deixa-se de usar o *tu* e passa-se a utilizar, deliberadamente, o *você*, quando Homem comenta com Corcunda a respeito de Ana: “[m]as deixe-a contar”¹²⁰. Em outras passagens do texto, Homem e Corcunda conversam entre si, usando o *tu*, assim como o fazem Ana e Maria quando falam entre elas e também com Homem.

Por outro lado, Corcunda é abordado por ambas as mulheres com a forma *vós* (sendo o verbo empregado, nesse caso, corretamente); como resposta, ele emprega o *tu* para se dirigir à Maria, e o *vós* para se referir à Ana. Trata-se de um emprego incomum, pois, como já expliquei, no Brasil, utiliza-se o *Vós* quando em referência direta a Deus¹²¹: o emprego formal de costume em Portugal é *você*, enquanto que, no

118 Embora o pronome “tu” exija concordância com a segunda pessoa, e o “você” com a terceira pessoa do singular, notam-se casos em que se usa um verbo conjugado em terceira pessoa para o pronome “tu”.

119 É claro, estou simplificando um pouco as coisas aqui, uma vez que existem muitas complicações em relação aos pronomes e à concordância verbal no português brasileiro coloquial e na sua representação escrita em diálogo em discurso direto.

120 HILST, Hilda. “O visitante”. In: _____. *Teatro completo*. 2008. p. 167.

121 Mais uma vez, estou simplificando, porque há uma longa lista de títulos honoríficos em uso no Brasil que inclui o pronome possessivo *Vossa*, que é, presumivelmente, um uso arcaico de *vós*. No entanto, as formas como *Vossa Senhoria* e *Vossa Magnificência* já foram substituídas por formas de terceira pessoa, em consonância com *o senhor* e *a senhora*: *Sua Senhoria*, *Sua Magnificência*. Aliás, o Brasil é um vasto país, onde se verificam ainda empregos gramaticais arcaicos, e estamos falando do emprego da norma culta, usada em contextos profissionais e formais específicos.

Brasil, vê-se *o senhor / a senhora*. Outros desvios ocorrem na implantação das formas de segunda pessoa, como quando Ana diz: “[d]isseste que tu e ele eram dois homens”¹²², quando a concordância mais correta seria “tu e ele éreis” (*tu + ele = vós éreis*). Outro exemplo diz respeito ao uso supostamente “correto” por Ana quando ela diz a Corcunda “Perdoa”¹²³, em vez de “Perdoai”.

Meu interesse aqui não é elencar todos os supostos desvios gramaticais presentes no texto de Hilst (especialmente no que diz respeito ao uso de pronomes e à concordância verbal), mas discernir o efeito semiótico que eles produzem na conjuntura da peça. Com isso, quero dizer que eles contribuem para a *queerização* do universo humano de *O visitante*, corroborando, ainda, o desmantelamento das relações heterossexistas convencionais. Nesse sentido, tal *queerização* deve afetar, necessariamente, a linguagem, além de afetar as experiências, as emoções e as interpretações dos personagens.

Hilst era uma perita na língua portuguesa¹²⁴, e seria presunçoso afirmar que ela não sabia o que estava fazendo com cada palavra que escrevia. Como consequência, só se pode supor que os usos supostamente inadequados de Hilst quanto ao emprego de pronomes e de formas verbais faziam parte de uma decisão discursiva estratégica pretendida por ela para destacar as relações reguladoras entre os membros do microcosmo social. Afinal de contas, uma das funções pragmáticas essenciais da linguagem é sinalizar tais relações regulatórias em termos não apenas do que as pessoas podem dizer umas às outras, com base em sua relação, mas como elas devem ou não dizê-lo.

Isso é particularmente verdadeiro na família, em que as características metalinguísticas (metalinguísticas porque chamam a atenção para como a linguagem está sendo usada) são cruciais para a relação entre as gerações (mãe/filha), para as relações pela divisão sexual (marido/esposa), e através da partilha entre membros conhecidos e estranhos (Ana ou Maria/Corcunda). As chamadas irregularidades que se notam nesse

122 HILST, Hilda. “O visitante”. In: _____. *Teatro completo*. 2008. p. 161.

123 Idem. Ibidem. p. 165.

124 Acredita-se que é a maneira despojada e direta da natureza transgressiva da sua escrita que afasta Hilst de uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, a que ela teria pelo direito.

âmbito, isto é, nos traços discursivos inesperados, servem para alertar o público para o fato de que esse microcosmo não pode ser tratado da maneira como se tratam outros assuntos no dia a dia, e aqui se incluem os princípios heteronormativos¹²⁵.

O visitante não é uma grande obra. Num sentido bem autêntico, nenhum texto de Hilst constitui uma grande literatura, da maneira como a crítica tem definido *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, ou *A paixão segundo G. H.* (1964), de Clarice Lispector. Hilst escreveu fragmentos brilhantes, mas que têm ficado escondidos em volumes publicados discretamente, pelo menos no que diz respeito à sua prosa e ao seu teatro. Isso, porém, não rebaixa sua importância artística global para a cultura brasileira, mas simplesmente significa que temos de olhar para os seus textos de uma forma não reducionista, isto é, que não os veja como uma sucessão de títulos que interagem uns com os outros como elementos de uma obra magistral¹²⁶. Pode-se concebê-los como peças de um mosaico em que certas formas e questões recorrentes podem ser encontradas, entre elas, o uso de paródias de ícones e temas da moralidade judaico-cristã convencional, bem como a aprovação das configurações eróticas *queer*. Não é de se admirar que Maria, que é tão amarga e infeliz no início de *O visitante*, torna-se, no final da peça, uma mulher sonhadora e realizada.

Traduzido do inglês por **João Luis Pereira Ourique e Lizandro Carlos Calegari.**

125 Remeto-me aqui à questão da *queerização* da linguagem. Cf. FOSTER, David William. Espanhol *queer*, português *queer*: notas para investigação. In: _____, CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira (Orgs.). *Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos*. 2013. p. 213-39. O capítulo pode ser consultado nesta antologia.

126 Essa característica presente em seu trabalho também pode ter contribuído para sua exclusão da Academia Brasileira de Letras, juntamente com o fato de ela ter feito uso de formas literárias muito conservadoras.



A HOMOSSEXUALIDADE EM **AQUELES DOIS**, DE SÉRGIO AMON: DENTRO E FORA DO ARMÁRIO

Como John Corvino¹²⁷ ressaltou, o principal argumento a favor do homoerotismo é que ele serve para fazer felizes certas pessoas que o praticam e que, por outro lado, é bom para uma sociedade saudável. Se não se pode encontrar nenhum motivo que se baseie em princípios para invalidar relações homoeróticas (e Corvino criteriosamente revisa os motivos que foram apresentados com bases religiosa, moral, psicológica ou social e conclui que são tanto desprovidos de fundamentação quanto não convincentes), também não se vai, como passo seguinte, procurar um motivo para defender relações homoeróticas (isto é, algo não tem de ser socialmente libertador; ao ser permitido, basta saber que não é uma clara e presente ameaça à sociedade). Contudo, se alguém se sente levado a procurar um motivo para defender relações homoeróticas para além da comprovação de que elas não fazem mal a ninguém – nem aos que nelas se envolvem nem a terceiros (exceto pelo modo como todo e qualquer amor é potencialmente danoso, pelo menos psicologicamente) –, então essa defesa encontra-se na alegria pura e simples de que as relações sexuais satisfatórias trazem para qualquer indivíduo, hétero ou não.

A Igreja Católica, pelo menos desde o fim dos anos 1960, reconhece que o sexo, além de servir simplesmente à função crucial de estímulo para a procriação, serve também – de modo não menos crucial – para cimentar os vínculos de amor e responsabilidade mútua entres os indivíduos. É claro que a Igreja está interessada apenas nos casamentos

127 CORVINO, John. Why Shouldn't Tommy and Jim Have Sex? A Defense of Homosexuality. In: _____. *Same Sex: Debating the Ethics, Science, and Culture of Homosexuality*. 1997.

heterossexuais monogâmicos (e canonicamente católicos), mas essa é uma proposta que se confunde com a proposta maior, tão visceral à cultura do século XX, de que sexo bom contribui para pessoas boas.

Assim, uma estratégia para a legitimação dos direitos homoeróticos deve ser encontrada na promoção do valor social da felicidade derivada de indivíduos sexualmente felizes. No processo, torna-se necessário denunciar a infelicidade – individual e, portanto, também coletiva – derivada da interdição a relações sexuais adequadamente viáveis. Além disso, torna-se importante analisar e denunciar as estruturas de homofobia que impedem o processo de reconhecer o valor social de *queers* felizes – e, concomitantemente, o fardo social de *queers* infelizes. Além do que, a homofobia ameaça diretamente as aspirações à felicidade de *queers* (que encontram apoio importante nos Estados Unidos quando lutam em prol de sua felicidade graças à Declaração da Independência e sua referência aos “Direitos inalienáveis”, entre os quais “Vida, Liberdade e a busca pela Felicidade”, além do Preâmbulo à Constituição, que tem como uma de suas metas a promoção do bem-estar geral) tanto porque lhes nega a sua dignidade humana como porque promove contra eles uma violência física e/ou psicológica. A homofobia também “envenena o ar” da sociedade ao trabalhar no sentido de encerrar todos os debates sobre a legitimação dos *queers*: até mesmo tentar abrir esse debate é tornar-se responsável pelos efeitos da homofobia, que incluem acusar minimamente alguém de ser *queer* por definição e, em seu devido tempo, expor esse indivíduo à violência física e psicológica que a homofobia incita e naturaliza.

O título do filme de 1986 de Sérgio Amon, *Aqueles dois*¹²⁸, baseado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu¹²⁹, evoca homofobia. A expressão “aqueles dois”, que também aparece no filme com a forma “esses dois”, um uso ainda mais prejudicial da dêixis pejorativa, funciona para evocar uma dupla de indivíduos cuja conduta

128 O título aparece na tela durante a exposição dos créditos de abertura com a vogal “i”, de “dois”, invertida. Isso chama a atenção não somente para o que poderia ser o referente da palavra, como também evoca a sexualidade masculina pelo fato de criar um ícone do pênis.

129 ABREU, Caio Fernando. “Aqueles dois”. In: _____. *Morangos mofados*. 2005. p. 132-140.

ou cujo ser é repreensível social e moralmente. Tais formulações remetem à fita de Möbius, onde ser e fazer estão imbricados e inseparáveis, de tal modo que, nesse caso, se alguém é *queer*, envolve-se em sexo nefasto; se se percebe que alguém se envolve em sexo nefasto, esse alguém é *queer*; se se percebe que alguém tem o potencial para envolver-se em sexo nefasto, em função de uma constelação de sinais que podem ser interpretados como indicativos de tal potencial, então esse alguém é igualmente *queer*; e se se supõe que alguém é *queer*, esse alguém é necessariamente *queer*, porque, se não, por que outra razão alguém faria algo que viesse a promover a interpretação fatalmente transgressiva?¹³⁰.

Ninguém no filme de Amon vê Saul e Raul praticando o ato sexual, e isso inclui o espectador: relações físicas entre eles (além de abraços, como quando Saul consola Raul pela morte de seu pai) não são demonstrativas, e é somente na véspera de Ano Novo, depois de terem bebido e escutado os festejos na rua, que acontece uma cena rápida de abandono na qual, depois de Saul perguntar a Raul, na penumbra, se ele já teve relações com um homem, vemos Raul só de cueca, pondo-se de pé e indo em direção a Saul. Na verdade, a “prova” física da relação dos dois parece estar em duas evidências circunstanciais. Uma delas é uma foto que Saul deixa cair sem querer, na qual ele e Raul, ambos sorrindo para a câmera de um lambe-lambe, têm cada um o braço sobre o ombro do outro. A segunda evidência acontece quando a apaixonada Clara, que estava sempre avidamente à procura de Raul no escritório (ambiente de trabalho dos três), procura uma cartomante. As cartas revelam que outro homem interpõe-se entre Clara e Raul. Primeiro, Clara pensa que é seu marido, de quem ela está separada. Mas a cartomante diz que não, que essa não é a carta que se revelou, e Clara então lembra rapidamente do modo com que outros homens no escritório zombavam de Saul e Raul, e ela logo soma dois e dois. A cartomante se oferece para fazer um “trabalho”, para fazer Raul ceder às investidas amorosas de Clara. Sabiamente, Clara fecha sua bolsa com

130 Para uma contextualização do filme de Amon dentro da indústria cinematográfica brasileira sobre questões *queer*, cf. MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. 2001. p. 134-136.

uma seca observação: “isso” é uma doença que não tem cura. Em seguida, vemos Clara agindo com frieza para com os dois homens, e deve-se supor que ela não guardou para si os resultados de sua visita à cartomante.

O que está acontecendo aqui, portanto, é uma densa ação interpretativa concebida para demonstrar que os dois homens são *queer* e que, pelo bem da saúde e do bem-estar da “grande família”, como o dono gosta de chamar a sua empresa, os dois homens devem ser demitidos. Depois de fazê-los escutar uma denúncia anônima gravada na sua secretária eletrônica¹³¹ (serviço de caixa postal de telefonia fixa), o Dr. André demite os dois, alegando que não está interessado em quem deixou a mensagem (isto é, o discurso da homofobia é inquestionável, irrepreensível, incontestável), e sim em seu conteúdo. Portanto, a alegação é por definição autocomprobatória: o simples ato de fazer uma alegação desse teor assegura sua verdade, e a fortaleza impenetrável da homofobia faz dela um discurso que é inquestionável, irrepreensível e incontestável.

Em termos de uma *praxis* da masculinidade, a mensagem é clara: um homem não pode ser nem fazer nada que possa vir a colocar em marcha as implacáveis maquinacões da homofóbica reação em cadeia, que é uma dinâmica metonímica pela qual cada indício pode promover uma ação totalizadora de interpretações que resulta na conclusão de que o indivíduo sob suspeita é *queer*. Uma vez que nenhum homem (ou mulher, embora a heteronormatividade de uma sociedade masculinista possa sujeitar homens mais que mulheres a maiores suspeitas) pode provar definitivamente que ele é hétero, o dia a dia da pessoa deve ser estruturado de tal modo que (espera-se) prove que ele não é *queer* – ou pelo menos de modo a afastar qualquer tentativa de se começar a interpretá-lo como *queer*, já que, uma vez em marcha, a homofobia muito raramente pode ser freada. Na verdade, ela se torna muitas vezes uma profecia autograticante, como Bruno Barreto

131 No conto de Caio Fernando Abreu (2007), em que o filme se baseia, não se tem uma secretária eletrônica, mas cartas escritas anonimamente, as quais são descritas pelo narrador nos seguintes termos: “Quando janeiro começou, quase na época de tirarem férias – e tinham planejado, juntos, quem sabe Parati, Ouro Preto, Porto Seguro –, ficaram surpresos naquela manhã em que o chefe de seção os chamou, perto do meio-dia. Fazia muito calor. Suarento, o chefe foi direto ao assunto. Tinha recebido algumas cartas, anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, ouviram expressões como ‘relação anormal e ostensiva’, ‘desavergonhada aberração’, ‘comportamento doentio’, ‘psicologia deformada’, sempre assinadas por *Um Atento Guardião da Moral*”.

demonstrou com brilhantismo em seu filme de 1981, *O beijo no asfalto*, talvez um dos melhores tratamentos dado ao tema, tanto no filme quanto em sua versão original, em texto dramático de 1960 de Nelson Rodrigues¹³².

O incentivo a essa reação em cadeia no enredo de *Aqueles dois* pressupõe várias dimensões. A mais óbvia é o simples fato de que existem mais candidatos para empregos que empregos para candidatos. E uma das funções do racismo, sexismo, classismo e similares é diminuir a competição para aqueles que os praticam, porque eles intuem que são membros da minoria hegemônica, seja no ambiente de trabalho ou em outras esferas. Assim, a homofobia com frequência serve para engendrar a demissão de outros de forma a haver gente alcançando sucesso por meio de menos competição; um corolário disso é a crença de que “eles” se unem, defendem os de sua “laia” e, assim, aumentam a competição para os membros da maioria e, conseqüentemente, sua eliminação justifica-se para “tornar as coisas mais justas para nós, os caras do tipo normal”.

Um dos aspectos interessantes de *Aqueles dois* é que, pelo menos com base nos estereótipos convencionais, vários gays trabalham para o Dr. André. Um deles, o jovem Mário, entrou para a firma à mesma época que Raul e Saul (houve seis candidatos, e três foram admitidos para as vagas disponíveis). Embora Mário nunca apareça com proeminência no filme, seus gestos efeminados fornecem de imediato um pretexto para a homofobia. Mas o peixe graúdo está nas pessoas dos outros dois funcionários, colegas que parecem ter criado uma relação entre si e, portanto, são uma ameaça maior que Mário – provavelmente mais fácil de intimidar por ser mais obviamente *queer*. E também tem o Ferreira, a quem todos chamam (de modo revelador) de Ferreirinha. Em português, o uso de diminutivos, particularmente nos sobrenomes, é uma estratégia discursiva para identificar alguém como *queer* sem afirmar isso explicitamente: o diminutivo afetivo na língua (que é mais verdadeiramente afetivo quando empregado para o nome de batismo, ou seja, o primeiro nome para a maioria dos brasileiros) é apropriado como uma ofensa homofóbica, como insinuação de que a pessoa assim designada é *queer*.

Ferreira é um homem mais velho que trabalha na empresa há muitos anos; assim

132 FOSTER, David William. *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. 1999. p. 129-138.

como Mário, ele também dá sinais de ser efeminado, sinais esses que são interpretados como ainda mais ofensivos e transparentes devido à sua idade e à sua óbvia solteirice. Saul comenta com Raul que é uma pena que Ferreira não tenha outra vida que não o trabalho e que ele sem dúvida não teria escolhido essa vida para si (isto é, fazer da empresa o centro de sua vida em vez de, no meu entendimento, uma relação erótica, o que lhe é interditado pela homofobia). Ferreira comete um erro ao lidar com a papelada de um cliente particularmente valorizado pelo Dr. André, e esse não tem pruridos em humilhá-lo na frente de todos. Quem o consola é Norma, uma funcionária do escritório, que parece estar sempre pronta a defender a dignidade de seus colegas de trabalho; é ela quem fornece um contradiscurso para a afirmativa do Dr. André de que a empresa é uma grande família, ao dizer que a empresa é um ninho de cobras onde cada um pensa tão somente em si mesmo.

Outro sinal de homofobia no universo do filme é a identificação da suposta semelhança entre os dois homens. Eles são fisicamente diferentes e têm diferentes experiências de vida. Raul é separado da mulher, um pouco mais velho, está ficando careca e usa barba; Saul, que teve um relacionamento de longo tempo e nunca finalizado com uma mulher que ele diz ter sido a paixão de sua vida, tem o rosto liso de um menino, talvez com aquilo que se convencionou chamar de (com inflexão positiva ou negativa) um jeito “sensível”. A semelhança dos nomes é um piscar de olho do diretor para o público espectador, sinalizando que, afinal, eles são, por assim dizer, farinha do mesmo saco. Embora nenhum dos dois tenha um histórico de relações homoeróticas – e, de fato, não fica explícito no filme que eles irão se vincular de modo definitivo através de relações homoeróticas, pelo menos não no sentido do termo como entendido pela homofobia e pela liberação gay –, existe uma química entre os dois que poderia passar por (em qualquer definição razoável da palavra) amor: eles descobrem que têm interesses mútuos que os levam a se engajarem em animadas conversas, de tal modo que eles têm prazer um na companhia do outro; os dois têm carências emocionais que ressoam as de um no outro; e o jogo de palavras que Saul lança para Raul na véspera de Ano Novo, perguntando se ele alguma vez fez amor com outro homem (uma cantada a

que Raul parece responder de bom grado), pelo menos sugere a possibilidade de uma sexualidade física satisfatória.

Contudo, se por um lado a semelhança entre os nomes sugere que eles devam inevitavelmente ficar juntos em uma relação sinérgica, ela também é subjacente à ligação dos dois em uma denúncia homofóbica. A mensagem anônima gravada na secretária eletrônica do Dr. André fala de “aqueles dois caras com nomes parecidos”, como se a semelhança dos nomes fosse prova de serem *queer*. A cultura popular estadunidense parece sustentar que certos nomes são *queer* por natureza, uma variante da fórmula isidoriana, segundo a qual nomes são a consequência de certas coisas; alguns gays trocam seus nomes por formas que hoje são reconhecidas como parte da cultura gay: Ken, Kurt, Bobby, Billy, Joey, por exemplo, são recorrentes em textos gays. Acredito que não seja esse o caso da cultura brasileira, com a exceção de certos “nomes de guerra” preferidos, que podem ser usados por travestis e *drag queens*. Entretanto, o processo da homofobia no filme implica que “aqueles dois” são um “par natural” com base na semelhança de seus nomes, como se fosse inevitável que eles viessem a se tornar um par de *queer* com base nos seus nomes. Contratados pela empresa à mesma época, trabalhando lado a lado no mesmo escritório, os dois cantando um ao outro, almoçando juntos, os dois sendo fotografados em poses simétricas, tudo serve para reforçar, na cultura homofóbica de seus perseguidores, que a atitude gêmea dos dois é constituída primariamente por seus nomes.

Apesar de seus perseguidores os enxergarem juntos numa pose simétrica numa foto que Saul deixa cair sem querer no elevador (ela é parte de um portfólio de materiais – incluindo-se ali desenhos do próprio Saul – que ele está levando para mostrar a Raul), outro incidente visual (não verbal) no filme envolve a apaixonada Clara. Clara tenta em vão envolver Raul em um relacionamento, usando o que ela entende ser uma amizade (não homoerótica, claro) entre ele e Saul para chegar até Raul, convidando-o para uma festa em sua casa (de Clara), indo até o apartamento dele (de Raul), para exigir dele – que com isso fica muito surpreso – que “explique” a relação entre ele e Saul. Ao fazer isso, ela sem querer obriga Raul a perder um programa com Saul: iam pegar um cinema

juntos. Clara, com isso, está usando os conselhos de uma amiga sobre como conquistar Raul. Durante esse processo, e antes de seguir o conselho da amiga para procurar os serviços de uma cartomante, vemos Clara estudando Raul e Saul entretidos em uma conversa na hora do almoço, os dois fisicamente próximos. Ela está passando em frente à porta do refeitório e vê os dois homens juntos e para de súbito para estudá-los por um momento, antes de prosseguir em seu caminho – com relutância. Será essa descoberta da proximidade dos dois que irá talvez despertar em sua mente a suspeita de que os dois são amantes quando a cartomante mostra a ela como as cartas identificam um outro homem que não é o marido de Clara interpondo-se entre ela e Raul.

A homofobia sustenta-se em grande parte em evidências visuais: alguém é visto fazendo seja lá o quê, e isso dá início a uma reação em cadeia, semiótica, de interpretações homofóbicas, e a homofobia é usualmente não generosa quanto a que tipo de coisa ela permite que seja computada como evidência. Assim, enquanto que para o espectador os dois homens estão simplesmente engajados numa boa conversa, Clara parece ter o tipo de baque gerado pelo ciúme, em geral inspirado pela descoberta de ver o objeto de seu afeto em companhia de outra pessoa, quando o que se quer é tê-lo na própria companhia. E, quanto mais íntima parece ser a relação com o outro, maior o grau de ciúme. O ciúme de Clara, discernível em sua expressão fisionômica, não é imediatamente homofóbico, mas é evidente que ela fica perturbada ao ver os dois homens juntos, quando se supõe que ela só se deixaria perturbar se visse Raul em conversa animada com outra mulher. Clara tem uma segunda oportunidade visual no filme, dessa vez algo que está claramente escorado na raiva homofóbica da mulher desprezada – e por um homem! Quando o pai de Raul adoece e ele precisa tirar uns dias de licença no trabalho para visitá-lo no interior, ele pede a Saul que lhe dê apoio moral. Quando eles se encontram e Raul informa Saul da morte de seu pai, essa é a primeira vez que os vemos se abraçarem, numa demonstração calorosa de afetividade. Quando Saul recebe uma ligação de Raul no telefone da mesa de trabalho de Clara, vemos Clara observando Saul ao telefone, ela com um olhar de franca e gelada hostilidade. Agora

ela “sabe” sobre eles, e esse telefonema de Raul, pedindo a Saul que lhe preste socorro emocional, só vem confirmar a extensão da relação *queer* dos dois.

Finalmente, a homofobia, a fim de funcionar com eficiência, deve buscar a confirmação de sua correção moral através do consenso social: outros devem concordar com os perseguidores homofóbicos, reiterando que suas percepções são corretas, e devem concordar com eles no que diz respeito à adequação da punição a ser infligida aos transgressores. Portanto, o colega dos dois homens dá início ao seu discurso de denúncia pelo qual os outros são informados da “descoberta” e são requisitados a concordar com ele que, em prol da saúde e do bem-estar do ambiente de trabalho, os funcionários ameaçadores devem ser demitidos. A pergunta de Norma, sobre que diferença faz para os outros o relacionamento dos dois, não encontra quem a queira ouvir, e vários colegas de escritório apoiam as afirmativas do perseguidor com um silêncio cúmplice (em situações desse tipo, alguém como Ferreira não tem escolha a não ser apresentar-se como o mais cúmplice de todos, pois não vai querer atrair para si as agressões homofóbicas, que sempre buscam se justificar pela expansão do seu círculo de inclusão), e o resultado é que o perseguidor tem toda razão para acreditar que sua denúncia é endossada pelos homens e mulheres de boa índole do escritório. Serve de pouco consolo a decisão do perseguidor de denunciar os dois homens por meio de uma mensagem telefônica gravada, anônima, em vez de – como é mais comum nesses casos – empunhar tijolos e pedaços de pau. Porém, deve-se compreender que a demissão sumária (ainda que não seja ilegal, pode ser vista como imoral) do local de trabalho que representa a fonte de renda de alguém (e ainda mais num mercado de trabalho como o sugerido no filme, de vagas tão escassas) é algo potencialmente tão violento quanto uma agressão física direta.

Mesmo assim, a conclusão do filme fornece uma virada interessante, até mesmo utópica, para as inevitáveis consequências da demissão dos dois homens pelo Dr. André. Com ajuda da suspensão da descrença no que se refere à viabilidade econômica da situação dos dois homens após suas demissões, o filme descreve o alto estado de felicidade que envolve os dois no mês de janeiro, apesar do verão escaldante que faz

derreter a cidade ao redor deles. Como heróis conquistadores, e talvez numa alusão intertextual a saltitar em direção à felicidade na estrada de tijolos amarelos de Oz, vemos os dois aparecerem com alegria, no topo de um morro, no meio do trânsito. Em *voice over*, o filme conta que, enquanto eles passaram o janeiro juntos em delirante felicidade, o escritório que os dois deixaram para trás mergulhou numa infelicidade da qual nunca se recuperou.

O contexto de felicidade é reforçado pelo fato de que a demissão dos dois acontece na virada do ano, depois dos dois feriados importantes de Natal e de Ano Novo. Vemos os funcionários da empresa decorando o escritório para o Natal e cantando uns para os outros trechos de canções natalinas, e o suposto primeiro encontro sexual entre os dois homens ocorre nesse cenário de festividades do *Réveillon*, que só é menos importante que o Carnaval no calendário de feriados brasileiros (um filme interessante, cujo enredo está centrado na importância das comemorações de Ano Novo no Brasil, é *O primeiro dia* [1998], de Walter Salles e Daniela Thomas). Mas esse é também o contexto em que a denúncia contra Raul e Saul chega ao Dr. André – um contexto em que esse entende a vantagem pragmática de demiti-los.

A homofobia serve para nos fazer entender que sua virtude está em livrar o mundo do mal pernicioso e contagioso dos desvios sexuais a fim de assegurar a prosperidade saudável da heteronormatividade. Além da proposta de serem os desvios sexuais uma praga moral, execrá-los e persegui-los é uma prática a ser defendida como absolutamente necessária para evitar os efeitos deletérios de meramente estar na presença de *queers*. Claro está que a homofobia nunca é chamada a esclarecer que efeitos deletérios são esses, e, como manda o figurino, quando tais acusações são formuladas contra “aqueles dois”, nenhum esclarecimento é dado sobre por que é necessário se livrar deles. O que é particularmente eficaz no filme de Amon é a mensagem implícita de que o que há de errado com eles é que eles são, muito simplesmente, felizes juntos¹³³.

133 O termo “felizes juntos” foi empregado ironicamente como o título em inglês de um filme de 1997 dirigido por Kar-Wai Wong, de Hong Kong. Situado em Buenos Aires, os dois protagonistas de Hong Kong, que pertencem à classe operária, encontram tudo, exceto felicidade no seu relacionamento homoerótico, algo que serve para provar que as relações homossexuais, diferentemente das heterossexuais, não garantem nenhuma alternativa de felicidade.

Não deixa de ser uma questão controversa, se o que a homofobia não consegue tolerar são pessoas *queer* felizes. Mas é um postulado importante do heterossexismo que *queers* não podem, por definição (já que estão desrespeitando os tabus da natureza), ser felizes. Assim, a presença de *queers* felizes é um claro insulto – por ser um desafio direto – aos princípios básicos da heteronormatividade. No contexto da empresa do Dr. André, a especial felicidade de Raul e Saul contradiz a proposta de que o escritório é uma família feliz, enfatizando consequentemente a infelicidade de seus colegas. Essa é uma infelicidade que é consequência da desunião venenosa que existe entre os colegas de trabalho e que se fecha sobre todos como uma mortalha implacável quando se remove a felicidade dissonante dos dois homens ofensivos. Em outras palavras, a diferença da felicidade dos dois sublinha a infelicidade de seus colegas, e, para o Dr. André, mesmo que isso signifique uma tremenda injustiça para com Raul e Saul, é vital restaurar a infelicidade indiferenciada de seus funcionários: seus semblantes azedos e seus olhares amedrontados, irados, furtivos e acusadores.

É altamente questionável até que ponto Raul e Saul serão capazes de manter sua felicidade frente à triste realidade social de seu mundo, esteja o mundo deles dentro dos limites da firma do Dr. André ou lá fora, nas ruas de Porto Alegre, onde o filme foi rodado. Mesmo assim, eu insistiria em que *Aqueles dois* é menos um filme sobre o amor homoerótico e mais um filme sobre homofobia, esteja ela no local de trabalho ou na sociedade em geral; como produções culturais têm mostrado, o local de trabalho é tão somente um ícone da sociedade em geral. O local de trabalho é um espaço privilegiado apenas por ser onde passamos uma grande porção do dia. Um excelente filme brasileiro sobre o local de trabalho como ícone social e que aborda a temática das questões de gênero é *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral¹³⁴.

Aqueles dois não é tanto um filme sobre homoerotismo (porque a relação dos dois homens como amantes está representada de modo apenas oblíquo), pois o filme gira mais em torno da homofobia (porque essa é a dinâmica detalhada diretamente no filme).

134 Cf. FOSTER, David William. *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. 1999. p. 70-82.

Vemos mais das consequências do relacionamento entre Raul e Saul gerando homofobia nos outros do que vemos do amor entre os dois – nem mesmo quando consideramos como os filmes gays dão importância a uma insistência em detalhar o encontro de corpos do mesmo sexo. O amor físico em si é tanto uma estratégia em prol da naturalização da sexualidade homoerótica quanto uma maneira de dissipar pressuposições heterossexistas sobre o homoerotismo: isso aparece sob a forma de demonstrar enfaticamente que um amor assim é mais que uma caricatura grotesca de uma heterossexualidade superior ao colocar em evidência as diferenças significativas do amor homossexual e a felicidade que ele traz aos que o praticam – para combiná-la em pé de igualdade com a felicidade que se assume convencionalmente como resultante do amor heterossexual. *Aqueles dois* não fornece nada disso aos espectadores, nem mesmo a representação de um beijo – por mais breve que fosse – entre os dois homens, embora haja uma breve cena de fantasia dos dois dançando abraçados ao som de música lenta.

Essa fantasia faz parte de uma sequência na qual Saul e Raul estão numa festa: Clara parece ter conseguido com que Raul aceitasse um convite, mesmo que isso signifique convidar Saul (bem como outros colegas do escritório) também. Raul e Clara começam a dançar juntos, e Clara tenta beijar Raul, mas ele rejeita sua investida. Quando ele e Saul deixam a festa ao mesmo tempo, ambos terminam dividindo uma garrafa de cerveja, sentados no meio-fio, diante de uma loja de vestidos de noiva (talvez os dois homens venham a se “casar” um com o outro). Eles alternam goles de cerveja entre si, bebendo diretamente do gargalo, numa espécie de camaradagem física compartilhada – e o homossocial começa a deslizar para o homoerótico, e a incipiente simbologia fálica da garrafa de cerveja (num filme que não pode representar a intimidade física) fica enfatizada pelo modo como Raul está sentado no meio-fio, com a garrafa projetando-se do meio de suas pernas. Mais tarde, quando Saul acorda em sua própria cama, sua mão está pousada em uma garrafa de cerveja. A fantasia do dançar abraçados acontece quando os dois estão numa praça ou parque e parecem estar compartilhando uma cena imaginada na qual Raul convida uma mulher sentada num banco de praça a dançar com ele. Outros dançarinos aparecem, e a representação dos dançarinos em

dimensões múltiplas dissolve-se na imagem dos dois homens dançando abraçados. Loja de vestidos de noiva, garrafa de cerveja, dançar juntinho, tudo funciona aqui como imagens deslocadas do crescente envolvimento erótico entre os dois homens.

Uma vez que homens têm mais contato físico no Brasil que nos Estados Unidos, fotografias em praça pública de homens com o braço de um no ombro do outro, a proxêmica estreita de uma conversa entusiasmada ou a troca calorosa de um abraço entre homens dificilmente são taxadas de marcadores de desejo ou atividade homossexual, não interessa o quão significativas se tornem de um modo cumulativo para a rejeitada Clara e para os colegas invejosos do filme de Amon (ou seja, aparece aqui, uma vez mais, a reação em cadeia da homofobia).

Parece que *Aqueles dois*, a julgar pelas resenhas do filme a que se tem acesso visitando o website da Casa de Cinema de Porto Alegre, provocou certa confusão quanto a suas intenções. Alguns críticos elogiaram a eloquência com que o filme representou a alienação da cidade grande e seus resultantes ambientes de trabalho desumanizados. Isso está bem colocado, pois o filme apresenta um sem-número de imagens, enriquecidas por uma repetição mecanicista que lembra a obra-prima de Fritz Lang – o filme expressionista *Metropolis*, de 1927, um marco do cinema –, representativas do amortecimento que vem da falta de sentido do trabalho nos escritórios, o que, por sua vez, está colocado no contexto de cacofonia e despersonalizada massificação da cidade grande e de seu espaço artificialmente construído. Essas imagens mecanizadas ressaltam como o trabalhador num escritório é um João-ninguém perdido entre mesas de trabalho, equipamentos, edifícios, ruas e rios de pessoas e de veículos.

O efeito sufocante de tanta desumanização e despersonalização é uma enfermidade espiritual generalizada: o indivíduo sente-se triste e insatisfeito e simplesmente infeliz. Essa infelicidade é uma condição uniforme que, em formulações tais sobre o ambiente de trabalho como esse filme tende a sugerir, é necessária a fim de manter o maquinário todo (ou seja, a imagem controladora expressionista do filme de Fritz Lang) funcionando sem parar, arrastando-se. Nesse sentido, a infelicidade que se abate sobre o escritório do Dr. André com a partida de Raul e Saul não se dá em função de qualquer percepção

arrependida por parte de seus colegas pelo modo abjeto com que trataram os dois homens ou por parte do Dr. André por tê-los demitido. Pelo contrário, é um retorno à normalidade, com a remoção do elemento desestabilizador de sua felicidade (que, a bem dizer, não é em nada evidente quando eles estão cumprindo suas tarefas no escritório). Que tal normalidade tenha sido recuperada graças a terem exercido um heterossexismo homofóbico é simplesmente a ironia dominante do filme.

No entanto, as resenhas do filme que se concentraram em descrevê-lo principalmente como uma metáfora da anestesiante rotina do ambiente de trabalho deixaram de ressaltar o modo como parte dessa rotina envolve a dinâmica da homofobia e a maneira como ela funciona para eliminar uma sexualidade que deve ser condenada precisamente porque torna seus participantes felizes e, ao fazer isso, enfatiza a infelicidade dos outros. Com isso, não quero dizer que *Aqueles dois* esteja defendendo a maior eficácia do amor homossexual para tornar as pessoas felizes; quero dizer simplesmente que o filme mostra como qualquer felicidade gerada pela homossexualidade deve ser destruída pela infelicidade – pelo menos a infelicidade como modelada nesse filme – da sociedade heterossexista em geral: uma infelicidade que está apresentada no contraponto da participação ridícula de Clara na cena de telenovela de uma conquista heterossexual. Por outro lado, não estou afirmando que relações homossexuais não tenham suas próprias cenas de telenovela ou suas próprias variações das cenas de telenovela heterossexuais; só que essa dimensão do amor homossexual não é uma parte do relacionamento retratado no filme¹³⁵.

Nenhuma das resenhas incorporadas ao website acima mencionado foi capaz de reconhecer a representação de homofobia no filme, o que talvez assinala o modo como tal homofobia encontra-se tão naturalizada na nossa sociedade que fica difícil para algumas pessoas surpreenderem-se com sua presença ou ficarem particularmente preocupadas com suas inexoráveis artimanhas; essa falta de reconhecimento torna-se, por sua vez, outro modo pelo qual a homofobia funciona. Ao mesmo tempo, alguns

135 Sobre o melodrama do amor homoerótico em alguns filmes argentinos recentes, cf. FOSTER, David William. *Contemporary Argentine Cinema*. 1992. p. 135-149.

críticos mencionam o desfecho precipitado do filme. Isso não deixa de ser irônico, pois, como meus comentários indicam, o que está verdadeiramente incompleto no filme é a representação do real erotismo de um casal do mesmo sexo – ou pelo menos sua representação de maneira que expresse a sexualidade genital que nossa sociedade requer como marca de um “verdadeiro” sexo, mesmo sendo importante promover a validade das variedades não genitais de sexualidade como igualmente gratificantes e igualmente determinantes de uma identidade sexual específica como se acredita ser gratificante e determinante a sexualidade genital.

Se o final do filme é precipitado, isso se deve à inexorabilidade das maquinações da homofobia. Uma vez que Raul e Saul foram identificados como gays, e uma vez que quem os persegue moralmente assegurou-se de que pode persuadir outros a acreditar em sua interpretação da relação daqueles dois, basta um passo então para efetivar uma denúncia cujo único efeito será causar a demissão de ambos. Está assim garantida a violência da denúncia – que será agravada pela violência de uma demissão sumária e incontestável. A menos que quem os persegue valorizasse sua interpretação homofóbica como uma licença para atormentá-los sem trégua e com impunidade no dia a dia do ambiente de trabalho, não há outra razão que justifique a homofobia (mesmo calcada em boatos) a não ser seguir em frente, rumo à demissão, isto é, em direção à execução de um veredito sem que os fatos sejam verificados. Essa execução toma a forma de uma denúncia dos dois homens no recado anônimo que fica gravado na secretária eletrônica do telefone do Dr. André. Cabe aqui ressaltar que essa secretária eletrônica é o que há de mais moderno em termos de ferramenta tecnológica no empório do Dr. André, com um mecanismo capaz de tornar a voz humana robótica, capaz de torná-la irreconhecível, apresentando-se assim descorporizada e despersonalizada a voz ao telefone. É significativo, então, vermos que o Dr. André insiste em afirmar que não tem importância saber quem é o dono da voz que denuncia – apenas a mensagem interessa. E aqui temos o discurso da homofobia como um *deus ex machina*.

Dessa maneira, o filme menospreza a precipitação não do ritmo da narrativa fílmica, mas sim do discurso homofóbico: esse funciona com pontaria certa e fatal,

e não há como nem por onde ir contra seus pronunciamentos. Em vários momentos do filme, Saul entrega-se a *flashbacks* nos quais ele vê o corpo retorcido de uma vítima de violência largada numa cama em um quarto destruído. É difícil identificar se a cena mostra o temor de Saul em terminar daquele jeito, uma vez que afirmam e reafirmam (explicitamente ou por meio de insinuações) para a grande maioria dos *queers* que um fim violento é o que os espera neste mundo – tanto quanto a danação eterna na vida após a morte. Da mesma maneira, é difícil saber se essa é uma cena que ele realmente testemunhou em algum momento de sua vida. Num final mais “realista” para *Aqueles dois*, alguma forma de violência física poderia muito bem aparecer, mesmo que significasse que os dois terminam na sarjeta – dado que, uma vez que você foi demitido por ser *queer*, é possível que você dificilmente vá conseguir colocação no mercado de trabalho de novo. Mas também poderia significar que um deles ou mesmo os dois foram atacados pelos que praticam o espancamento de homens gays, trogloditas que se arvoram a ser fiscais do heterossexismo. Outra interpretação possível seria que um deles ou os dois acabariam cometendo suicídio por causa das consequências do tipo beco sem saída que advêm do fato de terem sido rotulados com o adjetivo *queer*. Que nada disso ocorra ao final do filme de Amon é verdadeiramente notável, dadas às realidades sociais que permeiam o Brasil e outros países da América Latina (isso sem falar nos Estados Unidos). E é por essa razão que é ainda mais notável que o filme termine com uma proposta absolutamente inaceitável para o heterossexismo homofóbico: dois homens *queers* apaixonados e felizes na companhia um do outro.

Traduzido do inglês por **Beatriz Viégas Faria.**



RE-VISÕES CULTURAIS DA TRUPE BRASILEIRA DZI CROQUETTES

Abril de 1964: as Forças Armadas do Brasil depõem o governo e mandam para o exílio o então Presidente João Goulart. Março de 1968: o Ato Institucional número 5 (AI-5) é aprovado, suspendendo todos os direitos civis para os brasileiros e impondo ao país uma censura draconiana. Mil novecentos e setenta e dois: cria-se uma trupe de dançarinos no Rio de Janeiro que terá profundo efeito no desenvolvimento de uma cultura de resistência à Ditadura Militar. O primeiro show foi apresentado no Rio de Janeiro em 1972 no Teatro da Praia; em 1973, a trupe se apresenta em São Paulo, primeiramente na pequena boate Ton-Ton Macoute (apelido do ditador haitiano Papa Doc Duvalier e seus homens famintos – uma ironia, claro, frente aos duros tempos da ditadura e às festas que aconteciam dentro da boate). Com o enorme sucesso que teve, o show transferiu-se para o grande Teatro 13 de Maio no bairro de Bixigas, um bairro pobre e uma área de casas de espetáculos. Foi quando começaram a usar o nome Dzi Croquettes. A última performance do grupo aconteceu em 1980 no Rio de Janeiro.

As origens do nome Dzi Croquettes são até hoje debatidas, mas a maioria dos críticos concorda em dizer que o nome teve inspiração num grupo de São Francisco (Califórnia, EUA), chamado The Cockettes (1969-1972), uma trupe psicodélica de *drag queens*. Contudo, o que ninguém destaca é que também pode ser um comentário irônico brasileiro em cima de duas palavras: a primeira delas, o artigo “the” da língua inglesa (pronunciado “dzi”); e a segunda palavra, mais importante, o substantivo masculino “croquete” (de carne moída), um lanche barato no Brasil [que tem formato fático], fazendo um trocadilho com o adjetivo feminino “coquete”, aportuguesado do francês “coquette”, também adjetivo feminino. Assim é que as duas palavras estão

“personificando” palavras estrangeiras (uma do inglês e uma do francês) num país onde ser estrangeiro [do Primeiro Mundo] é melhor e tem mais valor do que ser local.

Além disso, como gíria, a palavra “croquete” faz referência direta, ainda que sutil e ambígua, ao falo. A cultura brasileira sempre criou e continua criando duplos sentidos para palavras, principalmente de conotação sexual. [...] “Gostar de um croquete” significa ser homossexual, porque você pode gostar de “carne fresca e redonda” – expressão comum em guetos hétero e homo por causa da forma alongada do croquete [de carne] –, de acordo com esse modo de expressar o desejo homossexual. Se você é homo, você gosta de “pôr carne dentro”. “Coquete” também é palavra para designar uma prostituta (cocote), termo esse que pode também referir uma mulher francesa, pois o senso comum parte da suposição de que ela tem *sex appeal*. Esse jogo de palavras de fato é interminável, pois uma cocote também é uma galinha – outro termo brasileiro, esse mais recente, para prostituta [mulher “fácil”]. Assim é que “The Croquettes” carrega também um significado ambíguo, pois quer dizer ao mesmo tempo “ser pobre e chique”, com a interferência da letra “r” e do dígrafo “tt”, aparecendo ali para fingir ser coisa de alta classe. Se você mistura isso com o mote do grupo, “nem homem, nem mulher: gente”, isso pode também ser lido como “gente: pode ser os dois (homem e mulher)”.

1 RE-VISÃO ATRAVÉS DO DOCUMENTÁRIO

A trupe recentemente foi lembrada no premiado documentário de Tatiana Issa e Raphael Álvarez, *Dzi Croquettes* (2009). Como memória da trupe, o filme é antigo do ponto de vista, em primeira instância, da jovem Tatiana, cujo pai, Américo Issa, foi diretor técnico da trupe nos anos finais da década de 1970¹³⁶. Em outras instâncias, é uma história da trupe, uma caracterização dos treze homens que criaram a trupe, as lembranças dos cinco que ainda estão vivos, lembranças de outras pessoas que estiveram envolvidas nos aspectos da história da trupe e/ou com diferentes membros da trupe e, finalmente, declarações que buscam caracterizar o impacto profundo e revolucionário

136 Diversos cliques do filme podem ser acessados pela internet.

que o Dzi Croquettes teve na cultura brasileira e que repercute até hoje. Apesar da enorme importância da trupe como parte de história da resistência cultural no Brasil durante a ditadura que durou de 1964 a 1985 e principalmente nos anos duros do início da década de 1970, tanto quanto eu saiba, não há cópias em arquivo de performances completas no Brasil ou na Europa¹³⁷.

Particularmente importantes são 1) o modo como o filme de Issa contribui para a atual reconstrução da cultura brasileira durante o período da Ditadura Militar [...] e 2) a elaboração de um registro cultural fundamentado tanto em continuidades entre períodos institucionais quanto em relevantes rupturas. Além disso, o Dzi Croquettes é parte não só de uma larga tradição de cultura transgressiva no Brasil, mas também mais especificamente de dimensões *queer* que são parte integrante do ponto onde se encontra o país em termos socioculturais nos contextos urbanos. A trupe formada por Lennie Dale (um americano ex-dançarino da Broadway), Wagner Ribeiro de Souza, Claudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo de Poli, Bayard Tonelli, Rogério Poli, Paul Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado, Eloy Slater e Robert Rodrigues começou a trabalhar na década de 1970, alcançando seu apogeu no fim da mesma década em Paris (Liza Minelli foi apenas uma dentre muitos artistas internacionais que promoveram o trabalho da trupe). O grupo se separou nos anos 1980 depois de uma desastrosa volta ao Brasil; diversos atos de violência e também a AIDS estiveram entre as causas dessa separação.

O nome da trupe também se refere ao fato de que os 13 participantes projetavam, todos eles, uma persona masculina viril, do tipo macho. Aquele não era um clã engraçadinho de transvestis cujos programas fossem concebidos para uma plateia de turistas interessada em uma peça teatral leve e apimentada sobre gêneros. Como

137 Informações sobre a história do grupo podem ser encontradas no website da *Enciclopédia Itaú Cultural*: Teatro, Rosemary Lobert (2010) fornece uma análise impecável, histórica e interpretativa, do Dzi Croquettes. É interessante notar que o trabalho de Lobert começou como dissertação de mestrado em Antropologia Social, defendida em 1979 na Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Isso explica como Lobert teve acesso direto ao grupo durante a primeira versão de seu trabalho.

N. T.: A ambiguidade da frase “não há cópias em arquivo de performances completas no Brasil ou na Europa” deve-se a ser igualmente ambígua a frase no original em inglês: “no archival copies exist of complete performances in Brazil or Europe”.

um empresário da noite que trabalhou com eles ressalta, nenhum dos membros do grupo tinha qualquer interesse em se tornar uma mulher – ou seja, transgênero ou transexualidade não estava na base das rotinas da trupe. Pelo contrário, eles estavam basicamente interessados em questionar as convenções estabelecidas de gênero e de identidade e em desconstruir as rígidas convenções de gênero que eram parte integrante de um Brasil supostamente decente e cuja dominância era particularmente reforçada pelo masculinismo do regime militar com sua ênfase em ideologias patriarcais e de hipermasculinidade.

A atitude “foda-se o gênero” do Dzi Croquettes (e de fato não há outra expressão para o que eles faziam) ridicularizava as convenções de gênero de tal modo que o aspecto superficial aparentemente grotesco de suas performances enfatizava a natureza ainda mais grotesca da obrigatoriedade das categorias de gênero. Isso está muito bem resumido na asserção muitas vezes repetida no documentário – tanto no material filmado das performances quando nas entrevistas e narrações em *voice over* – de que eles não eram “nem homem, nem mulher, mas [pelo contrário] apenas gente”. O uso do pronome “gente” em português aqui é crucial, uma vez que ele significa “pessoas” e também é um pronome de “primeira pessoa do plural” inclusivo, abrangendo em seu escopo pragmático tanto as pessoas que falam quanto as pessoas com quem se fala, ou seja, o espectador da performance.

Essa abolição do limite entre “nós, os artistas *queer*” e “vocês, a plateia privilegiada” (alguns dos quais podem ter ido assistir a, digamos, macacos do zoológico se apresentando no palco para eles), é um princípio discursivo fundamental dos roteiros dos espetáculos do Dzi Croquettes. E, claro, também é um princípio discursivo fundamental do documentário de Issa e Álvarez. Não se pode respeitar o universo do documentário sem reconhecer que a plateia dos espetáculos no filme faz parte da performance. Os riscos que correram os dançarinos do Dzi Croquettes com a censura brasileira (e portuguesa) de meados da década de 1970, os riscos que correram com seus próprios corpos na criação das personas da performance (que incluíram encarceramento, deterioração física e morte prematura) e, fundamentalmente, os riscos que correram com

a criação de rotinas que as plateias e os críticos da época achavam difíceis de categorizar, tudo isso foi parte do desafio às fossilizadas categorias culturais, à expressão artística autorizada e às subjetividades sociais violentamente impostas.

Se a ditadura praticava a violência no intervalo entre o que era permissível e o que era banido, as rotinas performáticas do Dzi Croquettes pretendiam ser atos simbolicamente violentos de desafio concebidos para perturbar a complacência cultural. Já no fim da carreira, a trupe apresentava-se no exterior tanto quanto no Brasil, e talvez um pouco mais que no Brasil – apresentaram-se em Lisboa, Paris, Londres, mas nunca em Nova Iorque, apesar do fato de seu dançarino principal, Lennie Dale, ter saído da Broadway e do fato de eles terem o apoio de Liza Minelli. Devemos lembrar que Liza Minnelli também foi a estrela de *Cabaret*, um filme musical de 1972 que fez grande sucesso no Brasil e, por conta de sua veemente crítica ao nazismo, foi um grande sucesso entre os intelectuais brasileiros. Contudo, bem à maneira de grande parte da cultura latino-americana, o sucesso do trabalho do Dzi Croquettes junto à crítica no exterior legitimou o grupo para a cultura brasileira.

Certamente há um enorme clima de nostalgia no documentário, mas não porque Issa esteja relembrando os “palhacinhos” de sua infância, por mais importantes que eles sejam para a sua história pessoal. Em vez disso, o filme retrata como, em termos de história da arte brasileira, o Dzi Croquettes chegou aos palcos e deles se despediu tão rapidamente. No fim dos anos 1970, a trupe fragmentara-se de modo significativo. Quatro dos 13 artistas foram vítimas da AIDS (Dale, entre eles), e outro morreu vítima de um AVC. Três foram assassinados em circunstâncias nunca esclarecidas, e os restantes cinco há muito que se dirigiram para outras carreiras – nem todas nas artes cênicas. De um modo geral, pode-se dizer que todas as formas de contestação artística ficaram esvaziadas com o advento da nova era democrática que começou a surgir já no finzinho dos anos 1970.

A estrutura do filme foi elaborada de modo a confirmar o consenso de que o grupo forneceu um contradiscurso eficaz que soube evitar a dureza da censura, dando voz a novas maneiras, entre os brasileiros, de pensar a construção de gênero. Foi um

contradiscurso que forneceu elementos discursivos que viriam a se tornar parte integrante do movimento gay e do desenvolvimento da cultura *queer* no Brasil. Quase 40 anos depois, as *borboletas* de uma de suas famosas rotinas no show do Dzi Croquettes podem servir de ícone de uma resposta performática a um dos períodos mais horrendos da vida social e cultural no Brasil. Como um de seus fundadores, Wagner Ribeiro, repetia em suas declarações: “nada se faz sem amor” – e amor em múltiplas conjugações há em quantidade no fenômeno Dzi Croquettes.

2 BORBOLETAS TAMBÉM SANGRAM

Trecho da canção “Borboleta”, cantada no show, de autoria de Bayard Tonelli:

Borboletas também sangram e sofrem
Nos campos de batalha
Nos lares, escritórios
E ao se verem preteridas
Postas de lado por exuberantes
Lagartas oportunistas
Ao tomarem o centro do jardim

3 RE-VISÃO ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

Há algo de lendário sobre Madalena Schwartz (1921-1993), nascida na Hungria e uma dentre os mais importantes fotógrafos do Brasil – talvez a mais importante fotógrafa de retratos no país¹³⁸. Em 1966, já uma senhora de 45 anos, ela descobriu a câmera fotográfica (que um filho seu ganhara em um concurso da escola [ou faculdade]), e, com isso, ocorreu o seu notável e súbito despertar para possibilidades artísticas. Ainda mais

138 Examino o trabalho fotográfico de Schwartz no meu livro *São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production* (2011, p. 98-111), o que inclui uma análise detalhada de algumas de suas imagens do Dzi Croquettes.

notável foi ela ter frequentado os bares, cabarés e locais de performances de travestis na vida noturna sem limites e sempre metamórfica de São Paulo antes mesmo de se profissionalizar como fotógrafa – o que a fez trabalhar, principalmente com retratos, para as mais importantes editoras de livros e de revistas do país. Num período em que aquele universo de bares, cabarés e boates estava sob constante e intenso escrutínio do regime militar instalado em 1964, especialmente lugares que hoje seriam chamados de dimensões *queer* de contestação, Schwartz lá estava, presente, fazendo amizade com os artistas e ganhando sua confiança, de modo a conseguir deles a concordância para fotografá-los não só no esplendor de suas performances, mas também nas diferentes fases do montar e des-montar suas personas.

Fotógrafos muitas vezes trabalham em seus autorretratos – imagens aparentemente não posadas de momentos em que se mostram envolvidos em seus trabalhos e que possam de algum modo servir para legitimar os aspectos muitas vezes dissonantes de sua arte. O acervo de Schwartz não é exceção, e logo no começo, à página 9, temos uma imagem de Schwartz, câmera na mão, boca aberta em máxima concentração, fotografando uma imagem que está fora do enquadramento da autoimagem. O cenário atrás dela lembra o ambiente de um banquete, mais que um cabaré, mas o efeito é o mesmo: a matrona judia e algo corpulenta tendo acesso, com sua câmera, a alguns dos espaços mais íntimos da vida de São Paulo.

Schwartz talvez seja mais conhecida e reconhecida por seu trabalho com a famosa trupe de dançarinos travestis/*cross-dressing*/foda-se-o-gênero, Dzi Croquettes. Eles não foram só e simplesmente artistas transvestis. Pelo contrário, eles se esforçaram para organizar números complexos que envolvessem a problematização do gênero e o comentário sociopolítico (dois engajamentos que, sem sombra de dúvida, se sobrepunham). Memorável no trabalho da trupe, além da complexidade de suas performances, é a maneira com que desconstruíram ícones culturais, incluindo-se aí o fato de as performances serem de travestis, numa época em que tanto a direita quanto a esquerda no Brasil e na América Latina encontravam-se firmemente ancoradas na heteronormatividade.

Schwartz trabalhou exclusivamente em preto e branco, o que cria uma dissonância com a profusão de cores que se associa imediatamente ao Dzi Croquettes – como evidenciado nas imagens de arquivo e no mundo da trupe conforme retratado no documentário de Issa e Álvarez. Mas o formato p&b de Schwartz é profundamente eficaz em capturar as ambiguidades, as transformações, os detalhes escondidos por trás das performances exuberantes das nove figuras centrais da trupe.

Não há indicação de quem escolheu o título *Crisálidas* do acervo publicado postumamente – Schwartz morreu em 1993, e muito de seu trabalho foi publicado postumamente pelo Instituto Moreira Salles (que arquiva e controla a maior parte dos trabalhos de fotografia artística no Brasil)¹³⁹. De qualquer modo, o título foi muito bem concebido, pois coloca o foco não nas imagens de Schwartz como produto acabado (embora haja muitas dessas), mas sim no processo de devir, o que é – pode-se salientar – a essência da ideologia performática do Dzi Croquettes: não imagens estáticas, mas aquelas no processo de formação; não identidades estáticas, mas aquelas no processo de organização; não signos ancorados, mas aqueles no processo de inserção transgressiva, de uma maneira desestabilizadora, em sistemas semióticos que de outra forma não eram questionados. As imagens dos artistas que, apesar de suas características sexuais masculinas secundárias e terciárias, estão no processo de acrescentar características femininas sem deletar aquelas; imagens dos artistas capturadas no momento de amalgamar características sexuais supostamente conflitantes; artistas cujas personas performáticas revelam a quem quiser ver a mão que as (des)monta. Nenhuma das imagens de Schwartz revela os números da produção cheia de brilho: a fotógrafa consegue transmitir figurativamente os sons e cheiros nem sempre agradáveis do trabalho da performance. Arte é trabalho de considerável esforço envolvido na sua fabricação, e arte é trabalho de composições fotográficas complexas que Schwartz possibilitou com sua câmera¹⁴⁰.

139 SCHWARTZ, Madalena. *Crisálidas*. 2012.

140 O grupo Dzi Croquettes, ainda que mostrado no acervo muito apropriadamente (se bem que ainda falta uma interpretação sócio-histórica de seu trabalho artístico revolucionário), não fornece as únicas imagens de *Crisálidas*. O dossiê abre com um volumoso conjunto de imagens de uma personalidade do *show business*, Elke Maravilha, cujo trabalho (embora ela nunca tenha feito *cross-dressing*) sempre esteve muito relacionado com as *extravaganzas* do Dzi Croquettes. E imagens de vários outros artistas performáticos fecham esse maravilhoso acervo.

Na América Latina, a fotografia artística ainda não é estudada como deveria ser – e muito menos quando ela envolve algumas das coordenadas presentes nessa publicação póstuma do trabalho de Schwartz – produção cultural de mulheres, de minorias étnicas e as vidas *queer* nas margens de uma sociedade decente. É digno de nota salientar que ainda é escassa a fotografia *queer* na América Latina (Graciela Iturbide no México, Marcos Zimmerman na Argentina, Pedro Meyer também no México), e há muito a se dizer sobre esse trabalho realizado na opressiva década de 1970 no Brasil por uma dona de casa judia que se recusou a limitar o uso de seu recém-encontrado interesse por fotografia a eventos de família. Uma análise acadêmica adequada do Dzi Croquettes foi realizada por Rosemary Lobert¹⁴¹, que finalmente colocou a trupe em seu devido contexto histórico e social. Os trabalhos de Issa e Álvarez¹⁴², desde uma perspectiva do cinema de documentários, e de Schwartz¹⁴³, desde uma perspectiva da fotografia artística, contribuem com títulos igualmente importantes para o registro bibliográfico dessa importante trupe de dançarinos.

Traduzido do inglês por Beatriz Viégas-Faria.

141 LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. 2010.

142 Cf. *Dzi Croquettes*. Dir. Tatiana Issa e Raphael Álvarez. Brasil, 2005. Dur.: 110 min.

143 SCHWARTZ, Madalena. *Crisálidas*. 2012.



BARRELA, DEPLÍNIO MARCOS: POSICIONAMENTOS E PODER SOCIAL ENTRE PESSOAS DO MESMO SEXO

Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor.

(Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto*)

Foram necessários mais de 25 anos para que a peça teatral *Barrela*, de Plínio Marcos, recebesse sua adaptação cinematográfica¹⁴⁴. Embora escrita em 1958 e encenada pela primeira vez em 1959, em Santos, a intervenção do governo militar impediu novas encenações da peça, bem como sua adaptação para o cinema. Com isso, o texto não foi publicado antes de 1976. Assim como a maioria das peças teatrais de Marcos¹⁴⁵, *Barrela* retrata a correlação entre violência social e interpessoal. A violência é uma propriedade estrutural do sistema social dominante. Com efeito, tal sistema depende da violência enquanto instrumento complexo para assegurar suas funções: a violência é usada na formação do sujeito social; é usada para corrigir e afinar o comportamento do sujeito

144 Cf. CAMARGO, Robson Corrêa de. Un diálogo constante y fructífero. Teatro al Sur: Revista Latinoamericana. 1995. p. 20-24. Ver também HOIN. Review of *Barrela*. Variety. 1990. p. 34.

145 SCHOENBACH, Peter. Plínio Marcos: Reporter of Bad Times. In: LYDAY, Leon F.; WOODYARD, Georg W. (Eds.). *Dramatists in Revolt: the New Latin American Theatre*. 1976.

em sua existência na sociedade; e é usada como uma advertência sobre as possíveis consequências da conduta imprópria no interior do sistema.

Além disso, a violência do sistema social dominante – violência institucional – é reproduzida nas relações interpessoais entre sujeitos sociais, para os quais ela pode funcionar especificamente na forma de negociação, não de relações interpessoais, mas do relacionamento de um sujeito com a presença do outro, ante a hegemonia social. Isso ocorre quando outros sujeitos, com ou sem autoridade institucional, fazem-se presentes materialmente ou apenas aos olhos da imaginação. As peças de Marcos normalmente representam microcosmos esqueléticos¹⁴⁶. É claro, qualquer espetáculo, particularmente o teatral, funciona como um microcosmo, mas a questão em Marcos é que seus personagens não apresentam muito da chamada densidade psicológica, sendo entidades cuja conduta reproduz com eficiência e clareza dinâmicas sociais impessoais, apesar de suas individuações superficiais enquanto figuras grotescas.

A violência é sexual, de modo paradigmático, nas peças de Marcos. Isso ocorre, primeiramente, porque a sociedade ocidental abafa a sexualidade com camadas de horror, repugnância e tabu, bem como porque a sexualidade, enquanto institucionalização de uma das necessidades básicas do corpo (o desejo erótico), convenientemente fornece o instrumento para a aplicação da violência ao sujeito como parte da tríade formação/correção/advertência. Em segundo lugar, como o desejo é uma necessidade humana básica e tem sido minado por tantos mitos espantosos, ele acaba sendo visto como uma das dimensões mais íntimas da subjetividade dos indivíduos, sob o véu da privacidade do corpo. Assim, a invasão dessa privacidade torna-se particularmente eficaz como forma de violência. Por fim, a instituição da sexualidade como tal associa o desejo erótico a uma diferenciação binária baseada em papéis sexuais, genitais e sociais essenciais. O estupro, por exemplo, nome dado à violência que se utiliza de locais e órgãos de desejo erótico (algo que não pode ser visto como categoricamente estável, embora a sexualidade

146 Lamentavelmente, David George, em *The Modern Brazilian Stage* (1992), mal menciona Marcos. Ver comentários mais detalhados em Severino João Albuquerque, *Violent Acts* (1991), onde, infelizmente, *Barrela* não é citado.

na sua expressão mais patriarcal possa desejar que assim acreditemos), apresenta uma diferenciação binária, pois toma por base o modelo de penetração masculina em uma mulher.

Essa penetração utiliza o pênis ou outro elemento corporal (dedos das mãos ou dos pés) ou mesmo elementos extracorporais (consolo ou praticamente qualquer coisa que se configure enquanto pênis de acordo com a concepção freudiana), sendo o feminino qualquer corpo no qual se insere o pênis, necessariamente com o máximo de brutalidade possível. O local de penetração é a vagina ou locais substitutos (qualquer outro orifício existente ou em alguns casos criados para a ocasião – esse é um feminismo pouco comum¹⁴⁷). De modo significativo, esse imaginário pode referir-se a um corpo masculino feminizado, com quaisquer de seus orifícios, existentes ou criados para tal fim, sendo considerados substitutos da vagina. O elemento favorito em substituição da vagina, tanto no corpo masculino quanto no feminino, é o anus, seja devido à forte dor causada pela penetração abrupta, seja por causa do papel do ânus como o local tradicionalmente associado ao prazer homoerótico, no caso do corpo masculino (não porque o ânus seria um substituto da vagina, mas por causa do papel da próstata no prazer sexual). Os homens assim estuprados seriam tratados como “mulheres”. Poder-se-ia ainda especular que o estupro anal de mulheres serve para exprimi-las como homens rebaixados: em uma sociedade sexista, o homem superestimado perde o valor quando associado a um estatuto feminino, dado que as mulheres são sempre subestimadas.

As peças de Marcos não operam na lógica desse tipo de explicação didática da estrutura social da violência, da dinâmica da brutalização sexual ou da semiose do estupro. Porém, elas certamente dependem do nosso conhecimento intuitivo sobre a forma exata como as coisas funcionam. As peças podem servir para converter nossas intuições em conhecimento explícito ou para preencher possíveis lacunas: primeiramente, em nível de compreensão intuitiva ou, em segundo lugar, em nível do que pensamos saber explicitamente, operando sempre fora da concepção teórica de que a ideologia tem contribuído para ocultar ou distorcer esse saber para nós e que a produção cultural

147 Cf. DWORKIN, Andrea. *Intercourse*. 1987.

é necessária como um gesto de desvelamento e classificação das coisas. Considerando que parte da interpretação mítica (no sentido que Roland Barthes confere ao termo) da sexualidade institucionalizada serve para dissimular o máximo possível a natureza do desejo erótico e o que a hegemonia social tem feito com esse desejo na forma da sexualidade institucionalizada, as representações teatrais tanto do desejo erótico quanto da violência sexual implicam um grande estresse para a maior parte do público espectador. Quando se soma a possibilidade de que a execução do desejo erótico possa legitimamente implicar uma dramatização que se utiliza de sinais de violência sexual, as coisas tornam-se ainda mais problemáticas.

As sociedades autoritárias, as quais possuem o maior interesse em manter o funcionamento da violência social e uma das suas principais ferramentas, a tortura sexual, hermeticamente escondida, abordam o problema simplesmente por meio da proibição de tudo o que possa estar vinculado ao sexo. O erótico, como se pode imaginar, é banido como tal porque pode moldar alternativas para a violência social como base das relações interpessoais; e qualquer coisa relacionada à violência torna-se proibida quando se fundamenta em uma interpretação da hegemonia, embora a representação da violência enquanto um fenômeno “alienígena” (ex., o trabalho do diabo) ou enquanto pertencente à sociedade “deles”, não à “nossa”, acabe com seu fim representacional¹⁴⁸.

A incapacidade, a dificuldade ou mesmo a recusa em compreender os pontos expostos até o momento podem levar a uma desorientação em relação às peças de Marcos ou mesmo ao repúdio delas, considerando-as enquanto nada além de obscenidade caótica. Esse, é claro, foi exatamente o modo como a censura militar viu tal teatro¹⁴⁹. Dado que Marcos dedicou-se à encenação teatral da violência entre pessoas do sexo masculino e, em inúmeras obras, o estupro entre homens, isso significa que o conteúdo de seu

148 Sobre a violência e o sexo no contexto da opressão militar, ver GRAZIANO, Frank. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentina “Dirty War”*. 1992. Sobre fantasias sexuais masculinas e violência autoritária, ver THEWELEIT, Klaus. *Male Fantasies*. 1987.

149 Ver comentários de Marcos sobre a censura de suas peças em SZOKA, Elzbieta. The Spirit of Revolution in Contemporary Brazilian Theatre: An Interview with Plínio Marcos. *TDR: The Drama Review*. 1990. p. 70-83. Na página 76, particularmente, a autora chama a atenção para o fato de a peça de Marcos ter sido proibida durante o governo democrático de Juscelino Kubitschek.

teatro era suscetível à denúncia e à censura¹⁵⁰. Portanto, somente será possível alcançar seu significado pleno entre espectadores que tenham adquirido ou desejem adquirir um entendimento complexo das teorias da violência e do estupro nas quais o teatro de Marcos se baseia, seja pela fundamentação filosófico-social marxista, feminista radical ou, mais recentemente, da teoria *queer*. Tais perspectivas apresentam como componente essencial uma interpretação da construção da sexualidade institucionalizada e do uso do estupro entre pessoas do mesmo sexo como instrumento para a opressão do desejo homoerótico.

O foco de Marcos no estupro entre pessoas do sexo masculino é integrado ao seu entendimento da violência enquanto elemento crucial da hegemonia social. Seu teatro não é sexista por representar um mundo quase exclusivamente masculino; nem por retratar o machismo dominante daquele mundo. Na verdade, a questão é que nossa hegemonia social é apresentada pela supremacia dos sujeitos sociais chamados de “homens”. Assim, faz-se necessária uma análise desses sujeitos e da ideologia específica dessa supremacia, o machismo. Além disso, visto que a violência apresenta-se enquanto a pedagogia, a métrica, a aplicação do machismo, a execução dessa violência deve ser cartografada detalhadamente, em todas as suas múltiplas formas de funcionamento. Por fim, à medida que um dos instrumentos prediletos dessa violência é, entre os homens, o estupro masculino – pode não haver instrumentos de tortura tão “profissionais” e acessíveis, mas sempre há um corpo disposto a estuprar o corpo que se faz objeto de atenção –, o teatro de Marcos precisa dar atenção privilegiada à explicação do cenário de estupro. Conforme veremos no caso de *Barrela*, garantir que um indivíduo seja estuprado é o objetivo específico das ações policiais.

O filme de Cury divide-se em quatro atos. Os primeiros três ocorrem em uma cela com indivíduos sentenciados por crimes violentos (na peça, trata-se apenas de uma cela de segurança). O quarto ato situa-se no corredor da cela em direção à saída da cadeia. Há um terceiro cenário, intervalado com a cela da cadeia: o interior de um carro policial,

150 Sobre a censura no teatro brasileiro, ver MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 1985. Plínio Marcos não é analisado nesse livro.

transportando um jovem pela cidade em direção à cadeia. No final, há um primeiro cenário que faz parte da revelia sexual de um dos indivíduos sentenciados à cela. Desse modo, *Barrela* conta a odisseia de um jovem, chamado apenas de Garoto, que se encontra nas mãos da polícia. Embora Garoto figure em aproximadamente metade do filme, sempre que aparece é de modo preambular à sua relação com os ocupantes da cela, e o espectador em seguida percebe que ele foi lançado junto aos presidiários para que esses lhe ensinassem uma lição. Todavia, antes de discutir essa lição, é preciso seguir a configuração usada por Cury.

A sequência de abertura do filme começa com o devaneio de Portuga sobre o homem e a mulher que ele matou. Esse devaneio não aparece na peça, que começa com respostas barulhentas de Portuga ao que é chamado de pesadelo. Tal sequência, que dura em torno de dez minutos, é, em sua maior parte, um típico recorte de um filme pornô: assistimos a dois corpos nus extremamente atraentes, fazendo amor em posições de corpo inteiro e frontal, acompanhado de trilha sonora. A cama na qual se encontram tem um mosquiteiro em toda a sua volta, permitindo que a câmera se mova de ângulos diretos dos corpos, que se contorcem, a ângulos suavemente filtrados de seus movimentos. No entanto, interrompem-se as convenções de um filme pornô quando, ao invés do chamado clímax, tão requisitado (isto é, a ejaculação do homem sobre o corpo da mulher para confirmar que o sexo “realmente” foi feito), o que vemos é sangue jorrando, aparentemente sobre a tela, entre os atores e a câmera, de forma a significar que foram apunhalados por um atacante.

Não fica claro se o Portuga está assassinando-os como parte de um roubo ou como um ato de vingança ou ainda se, mais provavelmente, trata-se da interseção na sua mente entre um sonho erótico com ejaculação involuntária e algum ato de violência pelo qual ele foi encarcerado (mais adiante descobrimos que o Portuga, na verdade, está cumprindo pena por ter matado a esposa infiel). O mais importante é que, quando muda a cena dos rostos aterrorizados (atraentes, inocentes) dos amantes interrompidos, vemos o Portuga gordo e desleixado, símbolo da imundice de uma mísera cela de cadeia, resmungando para si com as mãos tapando a frente das calças. Os barulhos que

antecedem o orgasmo no sonho torturante de Portuga acordam seus colegas de cela e o filme avança para a segunda sequência, assumindo a forma de uma rodada visual (no sentido musical) baseada na necessidade de estabelecer autoridade por meio do despejo sobre alguém. Há uma repetição sobreposta da mesma estrutura, que começa cada vez de um ponto diferente na cadeia de relacionamento entre os presos.

Os colegas do Portuga estão bravos por terem sido acordados pelo seu gemido e grunhido. Então, ele se torna o objeto de um jogo de assédio, uma espécie de pega-pega que funciona pela escolha de uma pessoa do grupo e identificação de alguma fraqueza simbólica. Não importa se a pessoa foi escolhida primeiramente para então sua fraqueza ser percebida ou se a fraqueza já foi notada estrategicamente na pessoa a ser escolhida pelo grupo: a relação de causa e efeito funciona mais como uma faixa semiótica de Möbius, sem discernimento entre antes e depois. Normalmente, essa fraqueza simbólica é percebida em relação a algum defeito sexual, mais especificamente, algo considerado um desvio sexual. Esse desvio não está necessariamente ligado à homossexualidade, mas essa é com certeza uma escolha comum. Pode ainda estar relacionado a uma suposta propensão sexual que seja, mesmo que apenas espontaneamente e conveniente naquela ocasião, vista como inaceitável, como no caso do abuso sexual de menores na peça nuyoricana, de Miguel Piñero, de 1975, *Short Eyes* [Olhos curtos] (uma gíria usada nas cadeias nos Estados Unidos para o abuso sexual de crianças).

O Portuga é assediado pelos seus colegas de cela, os quais, instigados por Louco, ameaçam enrabá-lo por terem sido acordados. A lógica da violência aqui não tem relação com o fato de o Portuga ser ou não um candidato convencional à sodomia (isto é, uma “bicha”, um homossexual), mas sim por ser considerado como tal devido ao momento, que requer uma descarga de violência como um ato corretivo por terem sido acordados grosseiramente (como se houvesse outra forma de ser acordado em uma cela de cadeia lotada). O fato de Portuga ser, por definição convencional, fisicamente o mais repugnante dos seis homens reforça que o desejo sexual não está em questão e que o objeto do ato dramático de violência não tem nada a ver com a atribuição de uma identidade sexual a ele.

O assédio sofrido por Portuga é interrompido por Bereco, o qual possui a autoridade equivalente a um capitão da cela, pessoa que conquistou certa dose de lealdade dos outros presos e que desfruta de privilégios entre eles. Bereco tem seu próprio canto especial, fechado com cortinas e decorado com pôsteres de futebol e mulheres nuas. Ele desarma a situação e fica óbvio que está acostumado a ter esse tipo de atitude. Pessoas como Bereco (um tipo administrador, mas que só é consensualmente aceito pela sua capacidade de imposição sobre os outros) são usadas em certa medida pelas autoridades carcerárias quando essas não conseguem manter o controle e a vigilância sobre os presidiários, particularmente em instituições com organização primária. Tipos como Bereco recebem tratamento especial em troca de contenção da violência, porém não para suprimi-la: Bereco entende perfeitamente que o brotar contínuo da violência deve ser respeitado como um ingrediente necessário para a situação social na qual todos se encontram e que precisa ser tolerada, permitida, e mesmo incentivada de vez em quando. Por outro lado, ele também sabe que deve ser controlada e tem todo um arsenal retórico à disposição para tanto.

O ataque a Portuga é contido, mas a calma dura pouco e o filme avança ao próximo estágio da rodada de violência. Conduzida por Portuga – a vítima torna-se o próximo opressor na dura lógica da violência –, os colegas de cela voltam-se agora para Tirica. Tirica é o mais atraente entre os seis, do ponto de vista convencional, e ficamos sabendo que, para sobreviver nas ruas, ele se tornou um michê, aproveitando-se de sua relativa beleza física. Apesar da interpretação de certo modo romântica de Néstor Perlongher a respeito dos michês, a maioria dos homens que se prostituí nas ruas não é gay. Mesmo que alguns de seus clientes sejam mulheres prósperas, geralmente são militares, turistas ou pessoas locais que possam pagar (Tirica os chama de mandarins). Assim como as mulheres prostitutas, os michês assumem qualquer papel que seja solicitado pelo cliente. Portuga, é claro, não irá diferenciar de maneira social e antropológica entre identidades sexuais e os papéis desempenhados pelos prostitutos.

O jogo de assédio exercido pelos colegas de cela requer o isolamento de uma fraqueza passível de exploração. No entanto, ser um prostituto não é uma boa fraqueza, mesmo

que seja verdade que os homens que se prostituem possuem menor respeitabilidade do que as mulheres nessa profissão. Questões de masculinidade parecem estar envolvidas na percepção social da prostituição masculina e – também em parte porque os homens que se prostituem comumente são incentivados a não adotar uma postura agressiva de macho – há um índice criminal muito maior (roubo, assalto e até assassinato) de michês contra seus clientes do que nos casos de prostituição heterossexual. Normalmente, a mulher prostituta é que acaba sendo vítima de seus clientes homens, os quais a usam para desempenhar um papel agressivo que a sociedade demanda deles, mas que não conseguem levar adiante em outras ocasiões.

De qualquer modo, assediar Tirica por ser prostituto não parece o suficiente, então o Portuga triunfante realiza a operação retórica de converter a ideia de michê em veado, usando-se da prostituição de Tirica para acusá-lo de homossexual. Essa é uma jogada de efeito: ao passo que todos se voltam para Tirica, Louco novamente entona o imperativo para pegá-lo, “Enraba”. Uma vez mais, Bereco intervém, não para salvar Tirica, mas para reestabelecer a ordem antes que as coisas saiam do controle. Para o público espectador, há certa nuance aqui. O Portuga possui uma aparência repulsiva e o espectador provavelmente não se identifica com ele, nem contempla seu corpo como um fetiche, um local de provocação do desejo sexual. Tirica, pelo contrário, configura-se muito mais enquanto um símbolo sexual aceitável, pois é jovem, fisicamente atlético e possui um rosto relativamente atraente. Os filmes costumam usar-se de atores e atrizes que atendem às definições convencionais de beleza e de atração erótica para provocar a identificação do público. Essa identificação geralmente é *queer*, no sentido de que a distinção pode ser tênue entre uma identificação com a estrela, independente da identidade sexual/de gênero do indivíduo, havendo o desejo de ser um agente sexual como a estrela, e a vivência do próprio desejo erótico pela estrela.

Nesse sentido, as estrelas são essencialmente andrógenas, motivo pelo qual Hollywood historicamente tem invocado dois tipos de pessoas que são, fora dos filmes, inaceitáveis para o “mundo real” da heterossexualidade patriarcal: a mulher forte (ex.:

Bette Davis) e o homem bonito (ex.: Tyrone Power)¹⁵¹. Com efeito, seria difícil decidir qual é o pecado maior, ser uma mulher forte (= masculina) ou ser um homem com um rosto bonito (= feminino). Mas Tirica é um valentão das ruas; diante de seus atormentadores, ele consegue adotar as atitudes necessárias para se defender, inclusive contorce o rosto, fazendo uma cara feia de malvado capaz de apagar a metonímia evidente que o levava a ser o estranho da vez. Se a violência por si só associada ao assédio de Portuga demonstra mais razoavelmente algum traço de desejo erótico no caso de Tirica, convencionalmente mais atraente, Bereco assegura que a agressão contra ele pare antes de qualquer contato físico maior. Tirica afasta-se e começa a forjar uma faca com uma colher com a qual mais tarde irá apunhalar Portuga até a morte como vingança por tê-lo apontado como homossexual. Entretanto, Garoto chega.

No que se refere à transição gradual da atração masculina de Portuga para Tirica e então para Garoto, cabe ressaltar que esse último é eminentemente desejável. Outra vez, estamos tratando de determinadas convenções que podem ser verificadas por referência a estereótipos da televisão, propaganda e filmes comerciais. Esses estereótipos no Brasil não são significativamente diferentes daqueles dos Estados Unidos por razões óbvias de dependência comercial. Ou seja, Garoto é jovem e limpo; suas roupas são, senão caras, ao menos consideravelmente melhores do que as roupas baratas e mal-cuidadas dos presos com os quais se encontra, para não falar dos quase trapos usados por Portuga; e seu rosto de expressão franca em geral é o de quem está acostumado a algum tipo de consideração dos outros na vida. Além de encaixar-se no estereótipo da prosperidade de classe média, Garoto é sexualmente atraente enquanto um homem jovem: seu rosto é limpo, bem barbeado, tem uma pele bonita e um corte de cabelo profissional, olhos claros e uma aparência que foge ligeiramente do tipo andrógono. O mais importante é que, por seu corpo não ser endurecido pelas ruas como o de Tirica, ele acaba não

151 Cf. DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer*: Interpreting Mass Culture. 1993. Cf. ainda DYER, Alexander. There's Something Queer Here. In: _____; CREEKMUR, Corey K. (Eds.). *Out in Culture*: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture. 1995. p. 71-90. Ver também BELL-METTEREAU, Rebecca. *Hollywood and Androgyny*. 1993.

atendendo ao critério de hipermasculinidade de que alguém como Tirica (ou Fumaça e Bahia, os outros dois jovens na cela) depende para se proteger de uma agressão sexual.

Apesar de qualquer identidade que Garoto possua e apesar de qualquer sucesso heterossexual que tenha com mulheres em seu meio social, ele é imediatamente marcado como uma isca homossexual para os presos naquela cela. Assim que a porta se fecha, ele é saudado pelos seis colegas de cela, com Louco novamente articulando o imperativo crucial:

Bereco: Filhinho de papai.

Portuga: Parece uma menina.

Bahia: Garoto bonito.

Tirica: Agora que eu quero ver quem é macho.

Fumaça: Que é? Já está com ideia de jerico pra cima do garoto?

Tirica: Não está todo mundo na pior? Vamos enrabar ele.

Louco: Enraba, enraba mesmo!

Tirica consegue duas oportunidades de fala nessa sequência de saudações, como se, por ter sido ele o objeto da rodada anterior do jogo de assédio, escolhesse um novo candidato, primeiro evocando a identidade de macho e em seguida propondo um estupro coletivo. As primeiras três colocações referem-se a condições que depreciam a masculinidade de Garoto, a tal ponto que ele se torna suscetível a um estupro de caráter feminino: 1) sua juventude – a condição de ser filhinho de papai também possui conotações de classe social, com a proposição de que pessoas da classe média são sexualmente menos definidas do que aquelas de classes mais baixas às quais pertence a maioria dos presos¹⁵²; 2) suas características físicas delicadas, não possuindo a dureza

152 No filme *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor, baseado em uma peça teatral de Nelson Rodrigues, um *filhinho de papai* também é preso e estupro coletivo. Porém, nas cenas finais, como a esposa do pai está morrendo por ter cortado os pulsos, o jovem é visto fugindo com um dos homens que o estupro na cadeia.

de Tirica/Fumaça/Bahia, levam-no a ser categorizado enquanto uma menininha; e 3) sua boa aparência, um defeito fatal, pois a beleza em um homem o feminiza. Considerando tais afirmações de classificação homossexual, as três declarações seguintes instauram a proposição do estupro coletivo. A evocação que Tirica faz do macho (isto é, o hipermasculino) estabelece o contraste entre eles e Garoto, assim como faz referência a quando sua própria masculinidade foi questionada – agora ficará claro que, se comparado a Garoto, caracterizado como “menina”, não resta dúvida da condição plena de Tirica enquanto homem.

A ação prossegue rapidamente a partir do comando repetitivo de Louco. Cury escolhe não retratar o estupro como tal, então não é possível ver a exposição de Garoto. Ao invés disso, a câmera retrocede e a cena gira, realizando uma representação bastante convencional da vertigem supostamente vivenciada por Garoto, uma experiência sobre a qual provavelmente já ouvira falar, mas pela qual jamais havia passado. Ademais, a referência a estupro da qual pode ter ouvido falar provavelmente envolvia jovens meninas que por falta de cuidado acabaram em situações comprometedoras. Ele pode ou não ter ouvido sobre a função de poder do estupro na cadeia, embora dificilmente não tenha, já que no Brasil tais questões são de conhecimento comum como parte do poder aterrorizante que a imagem dos presídios tem para exercer o controle social. Enquanto Cury fornece uma representação aceitavelmente convencional do estupro e evita qualquer possibilidade de ser acusado de sensacionalismo ou de enaltecimento da “homossexualidade”, ele não faz um bom trabalho no sentido de lidar com as consequências do estupro. Em primeiro lugar, a câmera não permanece por muito tempo sobre o corpo violentado de Garoto, como se não fosse necessário dar muita atenção às consequências psicológicas da humilhação por ter sido “feminizado”. Certamente, a forma como ele acaba sendo ignorado pelos outros presos que o estupraram é suficientemente expressiva: eles desempenharam seu papel social de compromisso com a reprodução da violência ao mesmo tempo em que presumivelmente satisfizeram suas necessidades sexuais, ao menos até que outra isca seja lançada a eles ou que encontrem algum outro motivo para atacar a algum deles próprios. É também nesse momento que

Tirica esfaqueia Portuga até a morte, mas isso se coloca quase como um parêntese em meio ao evento principal que está sendo retratado, o estupro de Garoto.

A outra limitação de Cury na sequência após o estupro é mais séria e confirma que o diretor escolhe não retratar de modo significativo a forma como Garoto lida com o que aconteceu consigo. Essa segunda limitação apresenta-se através de Garoto sentado, encostado nas barras da cela, uma posição não muito provável para alguém que acaba de ser estuprado por seis homens. Presume-se que Cury tenha tido certa cautela por “razões estéticas”, o que se confirma pelo fato de que as calças de cores claras do jovem não se encontram manchadas pela violência à qual seu corpo fora submetido, conforme normalmente teria ocorrido. Ou quem sabe Cury quisesse reforçar a identificação do público por meio da representação de Garoto enquanto não tão maltratado quanto na realidade teria sido: desse modo, os espetadores identificam-se com sua dor psicológica mais do que se Garoto fosse mostrado com as manchas ocasionadas pelo sangramento retal e contorcendo-se de dor. O estupro como um ato de violência corretiva e instrutiva tem a intenção de dilacerar o corpo, sendo dificilmente sedutora a visão de alguém que acaba de ser vítima de estupro coletivo. Da forma como são mostradas, a aparência de Garoto e a sua exposição da humilhação não se apresentam maiores do que se fosse um menino que acabara de ser espancado.

O cuidado de Cury confirma-se também quando, não muito tempo depois, os guardas – aparentemente certos de que Garoto havia obtido a atenção que desejavam – aparecem, bruscamente arrastam Tirica para outra cela a fim de que seja responsabilizado pelo assassinato de Portuga e dizem a Garoto que já pode ir embora. Quando o filme acaba e começam a rodar os créditos, vê-se Garoto primeiro caminhando e em seguida correndo pelo corredor em direção à saída. Esse final é bastante significativo – Garoto está escapando do pesadelo de seu breve encarceramento e está provavelmente mais convicto de que não vale a pena ser objeto de atenção da polícia –, mas não representa muito bem as possibilidades ambulatoriais de alguém que acaba de ser vítima de estupro coletivo. O retrato forte e preciso da realidade social que é o pilar principal do teatro de Plínio Marcos e sua tradução cuidadosa para a linguagem cinematográfica na maior

parte de *Barrela* acaba prejudicada por um final banal que busca fazer de Garoto objeto de fácil identificação por parte dos espectadores, basicamente pertencentes à classe média. Ao reter a imagem de Garoto como um garoto “legal” de classe média que cai nas mãos da polícia corrupta e nesse buraco infernal que é uma cela de cadeia, ocupada por presidiários violentos, assassinos, *Barrela* parece perder sua força à medida que o retrato de uma dinâmica social básica (os usos da violência do estupro para impor determinado comportamento social e sexual) desvia-se em direção a uma lógica de Nós/Eles: a classe média (o espectador, Garoto) nas mãos de uma sociedade violenta (os presidiários criminosos, a polícia corrupta).

Portanto, é importante enfatizar um detalhe do enredo que nos ajuda a ter em mente que Garoto não é apenas uma vítima circunstancial, não é só alguém que teve o azar de cair nas mãos da polícia, mas que, enquanto sujeito social que acaba chamando a atenção da polícia, ele está sendo submetido a uma lição calculadamente aplicada. Não há dúvida de que Garoto é mais um registro na agenda policial de controle social dirigida aos jovens de certa classe social privilegiada que se torna desordeira em bares ou similares. Ainda que não possam ser responsabilizados enquanto criminosos, é preciso dar-lhes uma lição que os deixará menos arrogantes e certos de si mesmos, um pouco mais cuidadosos no exercício de um poder social simbólico que exceda qualquer poder real à sua disposição: eles são, afinal de contas, apenas “filhinhos de papai” e não completamente machos ainda. Prendê-los por algumas horas junto com criminosos de verdade lhes causará medo o suficiente para que tenham um pouco mais de respeito pela autoridade social em forma de polícia. É claro, se no processo eles forem estuprados, bem, essas coisas acontecem, especialmente quando sua subjetividade social é deficiente para o mundo real no seu sentido mais transparente.

O detalhe do enredo que deve ser observado para que o espectador tenha um entendimento efetivo de como planejamento e má sorte operam aqui no caso do estupro de Garoto é o fato de que Bereco, na terceira ocasião do jogo de assédio, não intervém, sendo na verdade um dos que incita o estupro. Com efeito, a caracterização que Bereco faz de Garoto enquanto uma isca é a primeira a ser articulada. Bereco não pode intervir

porque não se trata mais de uma questão de manter os outros presos em ordem, mas de conduzi-los no cumprimento de seu importante papel no funcionamento da cadeia, que é a execução do estupro como um ato corretivo. Desse modo, Bereco une-se aos outros para o desempenho de tal função. O título do filme já deixa claro que tal estupro é o principal papel desses indivíduos. A palavra *barrela* pode ter outras conotações (ironicamente, uma delas é de “restaurar a reputação de uma pessoa”), mas na gíria da cadeia significa violência sexual. Há um instante no início do filme justamente para assegurar que o espectador esteja completamente ciente do que está prestes a ver: não apenas violência, mas violência sexual institucionalizada.

Barrela, de Cury, exceto pelas dificuldades apresentadas pelos detalhes no tratamento do corpo de Garoto depois do estupro, é uma excelente adaptação da peça teatral de Marcos e, no processo, um ótimo registro no inventário da produção cinematográfica brasileira durante o período que segue a Ditadura Militar de 1964 a 1985, em particular no que se refere à necessidade de fornecer uma devida interpretação da violência estrutural com base teórica.

Traduzido do inglês por **Rodrigo da Rosa Pereira.**



VESTIDO DE NOIVA, DE NELSON RODRIGUES, E A FRAGMENTAÇÃO CÊNICA DO CASAMENTO

Começamos com uma boa epígrafe. Diz Alaíde, a protagonista de *Vestido de noiva*:

Você está vendo, Clessi? Outra vez. Penso que estou contando o seu caso, contando o que li nos jornais daquele tempo sobre o crime, e quando acaba, misturo tudo! Misturo *Traviata*, ...*E o vento levou*..., com o seu assassinio! Incrível. (pausa) Não é?¹⁵³

Há poucas obras teatrais latino-americanas mais originais que *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, que estreou originalmente no Rio de Janeiro em 1943¹⁵⁴. Além da fluidez da linguagem coloquial urbana da classe média e da notável verossimilhança dos diálogos, *Vestido* rompeu com todos os parâmetros do teatro nacional ao superar a comédia “de salão”, dando passo a uma plasticidade de palco que permite o confronto dos conflitos abordados pela obra, além da possibilidade de se representar de maneira audaz, complexa e sugestiva, com a intenção de implicar profundamente o espectador

153 RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*: tragédia em três atos 1943: peça psicológica. 2004. p. 67.

154 David George (1992) discute detalhadamente o impacto da obra no teatro brasileiro e sintetiza as pesquisas feitas sobre ela. Ver também a exposição de David George (2010) sobre Rodrigues na história do teatro brasileiro, *Nelson Rodrigues and the Invention Of Brazilian Drama*: “[é] frequentemente mencionado que *Vestido de noiva* é a primeira peça moderna e que ela revolucionou o teatro nacional” (2010, p. 35). Nesse livro, George fala também da importância da direção de Ziembinsky (p. 39-41). O estudo de Ronaldo Lima Lins (1979) sobre o teatro de Rodrigues apresenta um bom panorama de sua obra.

na construção do sentido¹⁵⁵. Rodrigues deu ao teatro brasileiro, então preso a um ciclo de superficialidades comerciais e a um costumbrismo nacional pouco interessante, um esquema de novos valores teatrais que ajudou a estimular o enorme desenvolvimento de novas propostas no teatro brasileiro a partir dos anos 1950, influenciando também o cinema nacional, uma vez que muitos de seus textos dramáticos ganharam uma segunda vida como roteiros de excelentes filmes provocativos.

O que é mais notável no teatro de Rodrigues é a forma com que ele soube unir a profunda visão de um novo tratamento do espaço cênico a uma não menos profunda reinterpretação das ideologias axiais da vida brasileira. Tendo como principal lema “a vida como ela é”¹⁵⁶, Rodrigues, sem rodeios ou truques sentimentaloides, conseguiu acertar em cheio ao representar o vasto tecido de chantagens ideológicas que sustentam a precária classe média nacional¹⁵⁷. São chantagens porque, por mais que sejam energeticamente articuladas, ninguém vive em conformidade com elas, o que resulta na textura do discurso social brasileiro que, segundo entende Rodrigues, tensiona-se em hipocrisias compulsivas que originam e impulsionam enormes conflitos emocionais, até mesmo fatídicos e fatais, entre os sujeitos sociais coagidos a viver de acordo com eles, mesmo quando tudo conspira contra sua possível adesão aos mesmos.

Nenhum esquema ideológico recebe de Rodrigues uma sondagem mais devastadora e truculenta que o casamento heterossexista¹⁵⁸. Como a sagrada instituição que supostamente edifica a sociedade, a união conjugal (e atualmente deve-se especificar o caráter de inclinação heterossexista) deve ser a meta de todo cidadão decente, assim

155 Costuma-se destacar que *Vestido de noiva* é inovadora quanto à representação dos estados psicológicos – o inconsciente – das personagens. Como diz seu subtítulo, trata-se de “uma peça psicológica”. Lourdes Manrique (2001) inclui *Vestido* como paradigmática nesse sentido em sua revisão de um teatro latino-americano que trata o inconsciente (p. 67-77). Ver o estudo de CLARK (1991) para uma análise particularmente detalhada da estrutura inovadora da obra.

156 RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* 2006.

157 Ver a recopilação das crônicas de Rodrigues com esse título; há outra recopilação intitulada *Não tenho a culpa que a vida seja como ela é*, Rio de Janeiro, Agir, 2009.

158 ZECHLINSKI (2007) estuda as versões desconstrutivistas do casamento no teatro de Rodrigues. Sobre o tema da mulher burguesa no Brasil, ver D'INCAO (1997).

como formar família deve ser o próximo compromisso. Não fazê-lo implica ficar à margem da decência e tornar-se suscetível às mais desenfreadas fantasias com respeito à vida, ora vã, ora sinistra, a qual está condenado a viver o então fracassado cidadão. De fato, para tais indivíduos, os próprios frutos da cidadania entram na desamparada zona obscura do menosprezo. Ser castigado com o estigma associado à homossexualidade é só o começo de tal menosprezo, e o indivíduo não pode fazer mais do que considerar que um dos maiores perigos para a legitimação do homoerotismo é conformar-se com a ideologia do casamento obrigatório.

Para Rodrigues, o casamento aglutina conceitos descaradamente falsos e igualmente cínicos, como as promessas de amor, a fidelidade e a nobreza moral da dinâmica das relações que narrativiza a família. Questionar tais princípios não nos parece algo tão inovador nos dias atuais, quando a família já não goza do mesmo *status* social de meio século atrás. Entretanto, em plena época da ditadura de Getúlio Vargas, foi algo extremamente importante, ainda mais quando percebemos que Rodrigues questiona sistematicamente esses princípios em seus textos dramáticos e em suas crônicas em prosa que eram dirigidas, em formato jornalístico, ao grande público brasileiro. Rodrigues não deixa pedra sobre pedra ao radiografar de maneira implacável o cinismo moral que regia a sociedade brasileira, particularmente nos termos da instituição nuclear da família e do contrato de casamento sob o qual ela descansava.

No caso de *Vestido de noiva*, Rodrigues parte do potente ícone do vestido branco da mulher que se casa, inapelável sinédoque e metonímia da instituição incrustada tão inextricavelmente em todas as estruturas da sociedade nacional. O {VESTIDO DE NOIVA}, semema linguístico e culturema social, é sinédoque no sentido de que o vestido feminino de casamento evoca não somente toda a materialidade do ritual do matrimônio, mas também todas as camadas ideológicas sobrepostas a ele. Como é de amplo conhecimento cultural, diz-se que a cor branca do vestido evoca a castidade com a qual a noiva chega ao altar, ainda que se trate de uma sociedade onde ninguém se atreva a casar-se com alguém com quem não tenha tido primeiro o devido treinamento sexual. Indubitavelmente, dados o teor da obra de Rodrigues e o profundo cinismo com

respeito ao sacramento do matrimônio, o vestido de noiva, como ícone dominante da obra, serve como referente axial para a desconstrução da instituição.

Em segundo lugar, o vestido de noiva é metonímia na medida em que, além de ser objeto primordial do ritual do casamento, refere-se a todas aquelas instituições sociopolíticas que se aglutinam em torno do casamento como pedra angular da família, como horizonte de entendimento inquestionável da vida humana, sendo essa a base de nossa experiência coletiva desde tempos imemoráveis.

Precisamente, um dos detalhes geniais de *Vestido de noiva* é a forma com que Rodrigues estabelece uma dupla correlação semiótica em torno do vestido. A obra gira em torno de Alaíde, que evoca, de sua cama de hospital, após ter sido atropelada por um carro na rua, a aguerrida cortesã Madame Clessi. A família de Alaíde acaba por instalar-se em uma casa que fora, *in illo tempore*, um bordel de alta sociedade regido por Madame Clessi. Alaíde descobre em um porão o diário íntimo de Madame Clessi, que fora morta por um cliente em 1905 e enterrada vestida de branco, como uma noiva. Alaíde, em um delírio de agonia, confessa à Madame Clessi não só ter lido com atenção seu diário, mas também ter investigado os jornais arquivados na Biblioteca Nacional. Assim, o texto estabelece uma continuidade entre as vidas das duas mulheres, unidas na morte pela figura do vestido e pelo fato de terem sido vítimas da violência masculina: Madame Clessi assassinada por um de seus amantes e, como logo se descobre, Alaíde, vítima de uma tentativa de assassinato a mando de seu marido, que queria se casar com sua irmã, Lúcia.

Por outro lado, o famoso vestido afirma a relação – talvez conhecida nos dias de hoje, mas audaz na época da obra, pelo menos como uma proposta abertamente articulada – de que não há absolutamente nenhuma diferença entre a cortesã e a mulher legitimamente casada, sendo o casamento nada mais do que uma versão decente da prostituição. Além disso, pode-se ver uma terceira correlação histórica entre as duas mulheres, pois, quando Alaíde busca por Madame Clessi em seu delírio mortal, penetra no mundo fantástico do bordel, sendo rodeada por mulheres com vestidos semelhantes aos de noiva, mas de cores diferentes, o que indica sua condição de pouco castas. O

bordel é um verdadeiro gineceu, um mundo particular, onde se reproduzem as histórias de mulheres que vivem subjugadas às normas do mundo masculino (ver epígrafe). Rodrigues, que entendia muitas coisas sobre sexualidade antes de que essas começassem a ser formuladas teoricamente nas décadas seguintes (basta ver a enorme sutileza conceitual com que aborda o tema em suas obras), propõe diretamente “a vaga sugestão lésbica”¹⁵⁹ do ambiente¹⁶⁰. Não é necessário dizer que a dita “sugestão” não envolve a ação erótica entre essas mulheres, mas sim a experiência privativa que compartilham em termos do que logo se teoriza como uma “fraternidade lésbica” que une as mulheres em sua resistência ao domínio masculinista e heterossexista (também pode-se falar de uma “fraternidade gay”, que funciona para os mesmos efeitos, mas com a diferença da insuperável associação, aos olhos das mulheres, entre o “macho” e o “gay”, devido ao privilégio masculino do qual compartilham).

Entretanto, por muito que *Vestido de noiva* abunde em propostas sobre a hipocrisia do casamento e da hegemonia do homem quanto ao seu direito e poder de mandar em todos os aspectos da vida das mulheres (e dos filhos, que são também sujeitos subjugados até que o filho adquira seu próprio direito de ser homem e a filha se entregue ao mando de outro homem mediante o matrimônio), seria difícil sustentar a proposta de que Rodrigues esteja exercendo uma ótica que atualmente pudesse ser chamada de feminista. Ainda que se entenda muito bem que a rejeição da postura vitimizante chegou a ser crucialmente importante no feminismo, uma versão *light* ou pré-teórica do movimento poderia estar conforme com a proposta de que as mulheres são grandes vítimas da violência dos homens, ainda quando essa é legitimada por Lei.

Ao contrário disso, Rodrigues entende muito bem que, apesar de que os homens mandem no mundo e que as mulheres estejam submetidas a esse exercício primordial da masculinidade, os conhecidos artifícios do lado mais frágil são respeitáveis, possibilitando um extenso jogo de poder entre um e outro: Alaíde confessa à Madame

159 RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 2004. p. 9.

160 Severino João Albuquerque (2004) alude a várias representações do Lesbiganay nas obras de Rodrigues.

Clessi que fantasiou com matar seu marido, Pedro, e que sua irmã Lúcia a acusa de tê-lo conquistado em uma luta de sedução entre as duas mulheres. Lúcia acusa a irmã de casar-se com Pedro sem amá-lo, apenas para vencê-la nesse jogo. Em consequência, Lúcia amaldiçoa a irmã, afirmando que lhe tirará o marido, o que acontece quando Alaíde é fatalmente atropelada e a obra é concluída com o casamento entre Lúcia e Pedro. Rodrigues, em sua visão cínica da vida social brasileira, entende muito bem que no jogo da vida não há vítimas nem vitimários, mas sim um jogo de poder, um processo de signos em rotação: uns ganham, outros perdem e a vida segue sempre “como ela é”.

Costuma-se comentar que uma das características mais inovadoras de *Vestido de noiva* é a divisão do espaço cênico em três planos: (*Cenário – dividido em três planos: primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. [...]*)¹⁶¹. O plano da alucinação corresponde ao encontro fantasiado com Madame Clessi, em um passado compartilhado pelas duas mulheres. O plano da memória corresponde à história específica de sua vida e de seu casamento com Pedro, incluindo os conflitos com sua irmã Lúcia. O terceiro plano refere-se a sua agonia no hospital depois do acidente automobilístico: no leito de sua morte, Alaíde entretém as cenas de sua memória com as alucinações que, entendemos, constituem de fato uma ficção interpretativa elaborada por ela ao confrontar-se com a natureza de seu próprio casamento, suas indignidades, suas vinganças e seus instintos assassinos. Em uma discussão entre o casal, no final da obra, Pedro enfrenta sua mulher de forma impositiva quando se dá conta de que Alaíde busca abrigo na ficção interpretativa de Madame Clessi para entender suas relações com o marido:

PEDRO (*com súbita irritação*) – Que negócio é esse de você andar falando com Madame Clessi?

ALAÍDE (*atarantada*) – Que é que tem demais, meu filho?

PEDRO (*com veemência*) – Ela não é direita! Não quero essas

161 RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 2004. p. 9.

relações!¹⁶²

Trata-se de um marido que começa a perceber que sua mulher tem mais interesse em outra mulher do que nele próprio? Possivelmente. Mas Rodrigues, finalmente, não está interessado em aprofundar-se nas possíveis relações afetivas/eróticas entre mulheres, mas sim no desafio à autoridade de Pedro, que constitui o desejo de sua mulher de relacionar-se de maneira imaginativa com uma espécie de mulher morta há quase quatro décadas. É assim que a disposição cênica de *Vestido de noiva* representa materialmente a fragmentação da consciência de Alaíde quanto a sua percepção da complexidade do casamento. Não se trata simplesmente de uma narrativa não linear de experiências acumuladas, as boas junto das ruínas – ou, nesse caso, as ruínas com as piores –, mas sim de dar forma teatral à maneira com que Alaíde mistura tudo nas múltiplas obsessões que sua experiência marital lhe impõe:

CLESSI – Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro!... Moda antiga com moda moderna! [...]

ALAÍDE (*agoniada*) – Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente. (*num lamento*) É uma misturada!¹⁶³

Seria possível defender que tudo na vida é uma “misturada” e que três planos cênicos muito pouco fazem para propiciar uma justa representação do que se passa na consciência cotidiana da mente humana – especialmente tratando-se de um fenômeno tão crucial, segundo as estruturas do patriarcado, como é o casamento, ainda mais da perspectiva da mulher, que é a parte mais afetada por esse fenômeno. Porém, na história do teatro brasileiro, é de enorme importância a forma com que Rodrigues buscou experimentar com o espaço cênico a fim de conseguir veicular a complexidade da experiência humana. Dita fragmentação serviu-lhe com real eficácia dramática

¹⁶² Idem. Ibidem. p. 70.

¹⁶³ Idem. Ibidem. p. 51.

quando nos damos conta de que propôs que a fragmentação do espaço cênico poderia servir, de maneira excepcionalmente eloquente, para montar uma obra sobre as fissuras provocadas pelo casamento dentro do sistema patriarcal brasileiro. Não é necessário dizer que tal fragmentação não ajuda, finalmente, a colocar a vida de Alaíde em ordem, a esclarecer definitivamente os seus fatos pertinentes. Não serve mais do que para colocar em evidência a confusão, a “mistura” em que se encontram essas vidas.

Traduzido do espanhol por **Aline Coelho da Silva.**



A LITERATURA HOMOERÓTICA DE GLAUCO MATTOSO

PARTE I – NOTAS SOBRE O MANUAL DO PEDÓLATRA AMADOR

Desconsiderando as longas listas de *best-sellers* estrangeiros (a maior parte vinda dos Estados Unidos) traduzidos do espanhol e do inglês, as livrarias latino-americanas dividem-se em um conjunto de produção nativista na área cultural (compreendida aqui no sentido restrito de gêneros tradicionais e suas estreitas mutações) e em um conjunto de publicações não nativistas (em sua maioria traduções) das tecnologias do discurso social dominante e transnacional. Pela mesma razão que não se encontram facilmente manuais para programas de computador (ou programas de computador para iniciantes) que não sejam traduzidos do inglês, é difícil de se encontrar tratados sobre sexualidade de alguma outra forma que não seja a tradução: os relatórios *Masters & Johnson*; a série *Joys* (“Alegrias”) e, até mesmo, arrisco-me a dizer, Dr. Ruth.

Certamente, não significa que o membro de uma sociedade não hegemônica (ou um membro de uma sociedade hegemônica que possua uma identidade ainda não hegemônica) não possa escrever um tratado sexual que não seja demonstravelmente derivado de modelos hegemônicos (como os diversos tratados científicos brasileiros sobre sexo discutidos por Richard Parker a título da produção de uma análise científica do sexo no Brasil no final do século XIX e início do século XX¹⁶⁴). Ao invés disso, a pergunta que deve ser feita é em que medida existe um provável mercado para as tecnologias sexuais indígenas, por exemplo, mais do que existe um para tecnologias indígenas de qualquer outra natureza. Com certeza, existe um mercado para tecnologias radicalmente

164 Cf. PARKER, Richard. *Beneath the Equator: Cultures of Desire, Male Homosexuality, and Emerging Gay Communities in Brazil*. 1998. PARKER, Richard. *Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*. 1990.

divergentes, as quais se configuram como diametricamente opostas às dominantes, havendo um subtexto de oposição categórica ao processo de hegemonização. Estou me referindo a tratados bem-sucedidos sobre ocultismo na Argentina e sobre espiritismo no Brasil: em ambos os casos, a ciência hegemônica e a religião institucionalizada são enfraquecidas pelos discursos alternativos, os quais certamente conteriam versões da sexualidade, mesmo que por implicação.

Porém, o discurso dominante desafia os discursos alternativos, alegando não serem científicos; e, mesmo que esse desafio não obtenha sucesso, a julgar pelos relatórios de vendas, ainda assim propõe um dramático divisor de águas, supondo um público leitor radicalmente diferente. Mas o que estou dizendo é da possibilidade de um discurso tecnológico que, por mais alternativo ou contestatório que seja, ainda se encontra fortemente inscrito, mesmo que apenas nominalmente, dentro das convenções da linguagem científica. Tais esforços existem, sem a menor dúvida, mas minha premissa aqui é de que se trata de uma conclusão precipitada pensar que tais discursos alternativos devam ser condenados à insignificância, não por sua qualidade intrínseca, mas pelas condições de aquisição do conhecimento a que competem.

Logo, em uma parcela do mundo como a América Latina, se há uma tecnologia sexual alternativa que não seja produção cultural, no sentido estrito do termo, essa deve assumir dimensões radicalmente diferentes daquelas da ciência comum ou daquelas de repúdio e confronto à ciência. O que me proponho a explorar aqui é um desses esforços, o *Manual do pedólatra amador; aventuras & leituras de um tarado por pés*, de Glauco Mattoso¹⁶⁵, o primeiro volume de uma série intitulada *Boca do inferno* e complementada por uma versão em quadrinhos, com ilustrações de Marcatti, *As aventuras de Glaucomix o pedólatra*¹⁶⁶. Para início de conversa, pode-se argumentar tranquilamente que o “tratado” de Mattoso é meramente um exemplo notável de narrativa marginal, um romance pós-moderno na forma de uma biografia erótica do

165 MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. 1986.

166 MATTOSO, Glauco; MARCATTI JR., Francisco de Assis. *As aventuras de Glaucomix o pedólatra*. 1990.

autor em primeira pessoa, que, por sua vez, apresenta-se na forma de um manual sexual. Essa caracterização de *Manual* é legítima, e, se as bibliotecas o tivessem (parece que existe somente nos Estados Unidos, na Biblioteca do Congresso), possivelmente seria classificado tanto como ficção brasileira quanto como um tratado sexual, ou talvez ainda mesmo como literatura pornográfica. Desse modo, o que me proponho a fazer aqui é analisar as implicações ideológicas da leitura do *Manual* enquanto um registro válido, embora particularmente ultrajante, de uma biografia de tecnologias sexuais alternativas.

Começemos com uma caracterização inicial do *Manual* enquanto ultrajante. Cumpre esclarecer que, ao usar tal adjetivo, minha intenção não é pejorativa de modo algum. Na verdade, no contexto de uma estética pós-moderna, qualquer desvio – sexual ou retórico ou ainda a combinação das duas – que possa ser julgado ultrajante pode, de fato, constituir um elogio considerável. Ao invés de insinuar uma atitude descuidada em relação ao texto, devido à sua incapacidade de se sustentar diante das convenções do discurso do senso comum – uma adesão a uma objetividade equilibrada com o propósito de não alienar o leitor receoso –, o texto ultrajante se configura de maneira agressiva, sendo uma voz transgressora cuja “autoridade”¹⁶⁷ o leitor está disposto a aceitar no momento. Para fins de argumentação, para que se veja aonde se quer chegar, o leitor não considera a autoridade como inerente, mas como um apofântico.

O texto de Mattoso é ultrajante de diversas maneiras. Em primeiro lugar, é francamente autobiográfico, com nenhuma apologia por sua natureza ultrajante ou pelo fato de que os desvios sexuais descritos sejam recontados sem traço algum de uma retórica mediadora da exoneração moral (“isto é algo horrível, mas lamentavelmente trata-se da natureza humana como ela realmente é”). A consideração de Mattoso acerca de uma educação sexual, seja autobiográfica ou de qualquer outra natureza, não se constrói pelas convenções naturalistas da escrita pseudocientífica, que serve para postular uma linha divisória sólida entre a superioridade moral do pacto compartilhado entre leitor e narrador (o qual transcende o abismo moral do que é narrado) e uma corrupção humana

167 Convém assinalar que as citações de sustos servem aqui para nos lembrar da natureza paradoxal de uma conjugação do tipo “autoridade transgressora”.

fortemente contemplada. Com efeito, o sentido mais ultrajante da memória pessoal de Mattoso é dado pela suspensão do distanciamento moral realizada por um narrador impenitente, em primeira pessoa, e pela crônica não mediada (ao menos por julgamentos autoritários implícitos ou explícitos) dos fatos sexuais que a vida fornece.

Outra dimensão da tessitura ultrajante do *Manual* é o fato de essa memória ser um fetiche sobre pés, não um fetiche abstrato, mas fundamentado, por assim dizer, na aspereza do contato físico de uma pessoa com a poeira da terra. Mattoso pode muito bem ter poetizado seu fetiche a partir de algum modismo metafórico, porém, ao ancorar seu discurso na palavra coloquial “chulé”, ele quer dizer ao seu leitor que jamais perca de vista o fato de que está tratando, literalmente, com o limo da história. De fato, o repúdio da prática civilizada de lavar os pés com fragrâncias suplementares, ao lado da subestimação dos pés por causa de sua íntima relação com as formas mais proletárias, mantém uma materialidade para o fetiche do narrador que bloqueia efetivamente qualquer desejo do leitor de adentrar à alegoria ou a qualquer tipo de processo metonímico que irá desviar o discurso para outros caminhos que não seja o literal e primeiro: atenções múltiplas dedicadas ao pé sem adornos enquanto local erótico no seu direito. É importante ressaltar a noção de que o corpo inteiro, em cada uma de suas articulações e protuberâncias é uma zona erógena unificada, assim como também é importante conferir atenção em mesmo nível para cada detalhe de uma prática sexual sem preconceito que liberta a pessoa de territórios hipostasiados e da higienização reguladora.

Por fim, é ultrajante a conjugação feita por Mattoso da podolatria com a homossexualidade. Para esclarecer, a noção regulatória da homossexualidade a mantém inerentemente ultrajante, enquanto hipostasia esse tipo de relação sexual corpórea em termos de uma suposta análise dominante. Esse preconceito territorial, é claro, meramente acomoda a homossexualidade dentro de uma hipótese predeterminada e reducionista de atos heterossexuais com base numa relação entre penetrador e penetrado. Ao inscrever seu fetiche a partir de uma matriz homossexual e então desafiar as supostas convenções anais dominantes da homossexualidade por meio do deslocamento da zona erógena principal para os pés, o narrador de Mattoso acrescenta incrementos exponenciais à

qualidade ultrajante do seu texto. Tais estratégias são acompanhadas de derivações da decisão de localizar o texto no campo lexical do “chulé” – ou seja, por um impiedoso compromisso estilístico com o registro coloquial do português brasileiro que, se simplesmente torna a leitura mais árdua para um falante não nativo, torna o *Manual* um tanto ofensivo para todos, mas ainda mais complacente para os falantes nativos. De fato, os falantes nativos, por compreenderem as nuances da língua, apresentam mais motivos para estabelecerem um distanciamento em relação ao texto do que os não nativos, os quais simplesmente, por vezes, acabarão não entendendo o texto.

Vamos analisar por um momento a narrativa em primeira pessoa de Mattoso. Certamente, a função dessa voz aparentemente “direta” não pode servir meramente para legitimar o texto, pois o conteúdo das aventuras descritas já desvia o suficiente das normas sociais, supostamente para tornar supérflua qualquer identificação entre narrador e leitor. Ainda que de modo contrário e perverso, o narrador em primeira pessoa do *Manual*, na verdade, incentiva uma identificação entre narrador e narratário numa dimensão em que esse pode não ter até então ousado contemplar: Mattoso fala na sua própria voz – novamente, habilmente fazendo malabarismos com variações e dimensões de um discurso ultrajante – a fim de estabelecer e confirmar uma fidelidade entre essa voz e os indivíduos que podem anteriormente não ter tido à disposição um discurso sexual adequado às suas necessidades.

Desse modo, chegamos ao que considero ser a questão mais importante de se apontar sobre a prática textual de Mattoso, a qual se confirma na alteração entre as confissões em primeira pessoa, citações de fontes literárias e paraliterárias (aproximadamente 160 páginas são complementadas por 98 notas de rodapé), e uma pseudorrealidade variada (cartas de amigos, respostas a anúncios pessoais e a transcrição do final de um diálogo com Sylvia). A questão é que a forma com que um discurso como o do *Manual*, em contraste à escrita (pseudo)científica e à fabulação literária, envolve processos projetados para provocar a liberalização ou a carnavalização dos significantes sexuais. Ou seja, o *Manual* representa uma ruptura radical com a análise sensível (com todos os sentidos legislativos associados ao termo) a fim de alcançar dimensões variadas da experiência

sexual para, essencialmente, conferir uma espécie de foco analítico para cada forma de comportamento.

Assim, se, ao vivenciar o seu único ato “heterossexual” com uma mulher que acaba virando lésbica, o narrador desafia a homossexualidade normativa – uma mulher com quem ele em seguida estabelece um relacionamento interpessoal estável, a forte ligação entre Mattoso e Sylvia, primeiro como um casal “tradicional” e então como duas pessoas cada uma com identidades homossexuais assumidas –, pouco o faz no sentido de reafirmar a primazia social do casamento heterossexual. E, se a podolatria tem como seu aval mais expressivo a possibilidade de “continuar transando numa boa sem risco de AIDS” (contracapa), só pode ser um poderoso tesão para o narrador na sua dimensão mais gritante de “sexo sujo”. Ao recontextualizar a experiência sexual em termos de uma zona erógena que desafia os culturemas ocidentais de limpeza, o *Manual* desafia seus leitores a exceder limites que eles talvez jamais tenham imaginado existir. Todas essas estratégias são movimentos em um processo de transformar os significantes sexuais num processo de livre flutuação de significados que pouco tem a ver com manuais sexuais padrões, sejam hetero- ou homossexuais.

Esse tipo de avaliação analítica de opções, baseada em um apelo à experiência pessoal concreta, sendo essa última reforçada por um registro coloquial, complementado por jogos de palavras circunstanciais, é o que distancia a exposição de Mattoso de um tratado sobre sexo do Primeiro Mundo, ancorando-se num contexto sociocultural específico do submundo sexual do Rio de Janeiro e de São Paulo dos anos 1970 e início dos 1980 (submundo não só por causa da sexualidade marginalizada, mas porque o Brasil vivia numa ditadura, fato ao qual Mattoso faz referência quando fala da censura de publicações gays “imorais” a que é associado). Esse apelo de uma fundamentação na experiência pessoal é particularmente evidente quando o narrador expõe detalhes de seus desejos e realizações eróticas com o registro escrito, geralmente a partir de fontes estadunidenses (e citados no original em língua inglesa):

[c]omo o leitor terá notado, tais contos nada mais eram que uma transposição de minhas experiências reais *para um plano ligeiramente mais fantástico*. Coisa que agora até afigura supérflua, em face deste livro onde estou relatando tudo em suas proporções exatas¹⁶⁸.

Deve-se notar aqui que a citação acima se refere a um texto do próprio Mattoso, o qual é citado no original em língua portuguesa e em seguida na tradução em língua inglesa na qual ganhou circulação internacional na antologia de Winston Leyland¹⁶⁹.

Noutra ocasião, o narrador reclama da reticência perturbadora dos textos no relato de fatos reais de sofrimento físico, um sofrimento que para ele constitui uma dimensão erótica crucial:

[d]e fato, o que há muito me irritava era a enxurrada de livros de “memórias” de vítimas de repressão, que pretendiam denunciar as violências sofridas, mas que, por pudores moralistas ou escrúpulos ideológicos, se autocensuravam justamente no momento de descrever as cenas de tortura, sobretudo os lances sexuais implícitos ou explícitos, os quais acabavam sistematicamente omitidos ou eufemizados¹⁷⁰.

Realmente, a dimensão dos registros pessoais de Mattoso que realça seu interesse no sadomasoquismo aponta para um dos aspectos ideológicos mais problemáticos de seus textos – isto é, uma instância na qual se tornam particularmente ultrajantes no

168 MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. 1986. p. 120. Os grifos são meus.

169 LEYLAND, Winston (Ed.). *Now the Volcano: An Anthology of Latin American Gay Literature*. 1979.

170 Idem. Ibidem. p. 123.

contexto dos tratados sexuais objetivos. Não é que Mattoso simplesmente defenda o apelo sadomasoquista enquanto impulso erótico. Trata-se de uma posição que tem produzido sérias fendas na escrita gay; podem-se comparar as imagens negativas geradas, desde uma perspectiva masculina, no romance *Rushes* (Correrias), de John Rechy¹⁷¹, com as positivas, do ponto de vista feminino, nas histórias de Pat Califia em *Macho Sluts* (Putas machas)¹⁷². A antologia de Califia contém um ensaio importante em defesa do sadomasoquismo lesbiano: o sadomasoquismo com frequência é visto como problemático porque, entre outros aspectos, ritualiza a condição do homossexual enquanto vítima desamparada, sendo que, no sadomasoquismo lesbiano, soma-se a dimensão da vivência geral das mulheres enquanto objeto de violência sexual¹⁷³. Mattoso deixa claro que não defende o sadomasoquismo numa perspectiva “nazista” de dominação do mais fraco pelo mais forte, mas como forma de dramatização sexual, com rituais de humilhação simbólica, não enquanto tortura real¹⁷⁴.

A distinção que Mattoso faz entre tortura real e sadomasoquismo enquanto forma de dramatização sexual¹⁷⁵ não esgota uma dimensão altamente problemática da sua defesa ultrajante da podolatria. O autor prossegue na defesa não tanto da ressonância erótica da tortura política real quanto do uso dessa questão como ingrediente de seu próprio psicodrama erótico, em que as descrições das torturas infligidas a outros em nome da economia política podem muito bem ser recodificadas para servir de estímulo na arena dos prazeres sexuais pessoais. Mais do que questionar a validade dessa transcodificação e evitar uma consideração sobre o quão politicamente correto

171 RECHY, John. *Rushes*. 1979.

172 CALIFIA, Pat. *Macho Sluts*. [1988]. 2009.

173 DWORKIN, Andrea. *Intercourse*. 1987.

174 MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. 1986. p. 145. Esse também é o sentido da citação: “[s]im, porque tortura de verdade, na própria pele, nem morta!” (Id. Ibid. p. 36).

175 Mattoso reconhece, a exemplo de muitos comentaristas sobre tortura oficial, que a tortura inevitavelmente carrega consigo uma dimensão de sadomasoquismo, ao menos para o torturador; ver o filme *O porteiro da noite*, de 1974, de Liliana Cavani.

os leitores acharão essa operação cínica, a ponto de se gerar uma cumplicidade com a legitimação da tortura política, o narrador autobiográfico de Mattoso considera que tais textos sejam eroticamente inadequados por não fornecerem o tipo de detalhe explícito sobre o sofrimento eroticizado que seu interesse pessoal requer. Em vez de fazer o questionamento no sentido de por que esses silêncios e eufemismos estão presentes em textos de memórias de sobrevivência – uma análise do discurso dessa escritura (com a qual Mattoso não tem nenhum compromisso) pode começar com o que pode e o que não pode ser dito, dado o abismo inaugural entre o conhecimento do narrador e a “externação” do narratário –, o narrador enquanto escritor contempla a necessidade, que é afinal de contas o ponto de partida do *Manual*, de criar seu próprio discurso erótico.

Assim como Mattoso se preocupa em defender sua interpretação podólatra de textos literários em que os pés ganham atenção em primeiro plano, ele igualmente evita teorizar seu desejo de ler de maneira erótica as memórias dos sobreviventes de tortura política, fracassando inclusive no reconhecimento das diferenças reais, substantivas entre as duas categorias do discurso. A conjugação indiscriminada dos dois constitui um dos aspectos mais ultrajantes, senão ideologicamente problemáticos, do *Manual*. O fato é que Mattoso prescinde das duas formas de escrita como inadequadas às suas próprias necessidades expressivas, sendo no espaço clareado pela licença conferida tanto à literatura quanto às memórias da prisão que o *Manual* vem à tona, baseado numa destacada experiência pessoal que valida a si mesma, *não* pela confirmação de imagens noutras fontes, mas por sua singularidade putativa. De fato, a grande autoconfirmação de Mattoso virá da resposta do leitor que ele registra para versões anteriores de suas vivências, todas sustentadas por variedades dos mesmos topos.

A paneroticidade transgressiva do desejo sexual que a narrativa de Mattoso coloca em ação a partir de múltiplas dimensões do ultraje aqui descrito, variando desde postulados eróticos básicos do narrador a aspectos ideologicamente problemáticos de sua exposição, desvia significativamente da sanidade sexual sobre a qual se baseiam os tratados sexuais científicos e manuais eróticos advindos do Primeiro Mundo, largamente disponíveis na forma de traduções em livrarias na América Latina. Pode-se arriscar a

dizer que a dificuldade eventualmente enfrentada pelo leitor na tentativa de “normatizar” o discurso de Mattoso, seja em termos eróticos gerais, seja enquanto declaração de experiências pessoais, no contexto de uma escrita socialmente respeitável sobre sexo, é uma função do modo como o *Manual* engaja-se em estratégias variadas para subverter as práticas sexuais atualmente normatizadas, tanto hetero- quanto homossexuais. E, apelando para um princípio de saúde sexual – Mattoso descreve nas suas crônicas suas experiências enquanto podólogo sexual que oferecia *shiatsu* a seus clientes –, o *Manual* reinscreve um *sexo sujo* alegremente desviante no código social dominante do sexo saudável: o sexo como saudável e a saúde como um componente do comportamento sexual institucionalizado.

Outra questão fundamental a ser observada no *Manual*, uma dimensão tanto da sua carnavalização do sexo “legítimo” e “ilegítimo” quanto de suas práticas discursivas ultrajantes, é a contradição basilar que permeia as especificidades eróticas. Os textos de Mattoso baseiam-se no seu apelo a uma extensa gama de ultraje complementar pela falta de resolução das contradições percebidas do ponto de vista de um tratado sociológico “equilibrado”. Por um lado, o leitor pode sentir-se compelido a ir além da conjugação do texto da pedolatria e da homossexualidade (assim como um número de outras facetas do exercício sexual do narrador, tal como seu anúncio público, sua promiscuidade, sua mistura transgressiva das dimensões erótica e médica) e afirmar que o *Manual*, de Mattoso, é simplesmente metonímico no que diz respeito à necessidade de promover programas alternativos de sexualidade, especialmente no contexto da AIDS¹⁷⁶. Nesse sentido, Mattoso externa uma série de significantes sexuais como parte de um programa que desafia o leitor a reconsiderar as práticas sexuais para além do institucionalizado, não importando se tal institucionalização está associada ao programa heterossexual hegemônico ou ao que ele considera ser retificações deletérias de uma gama dominante,

176 Para uma defesa acadêmica dessa proposição, ver o artigo de COHEN (1988) sobre Foucault, um apropriado ponto de referência, já que foi Foucault quem analisou o conceito de sexualidade como construto sociopolítico e institucionalizado. No seu posfácio ao *Manual*, todavia, Néstor Perlongher realça o fato de que Mattoso subverte o discurso médico sobre a AIDS (p. 175-76).

mas limitada, de prática no interior da homossexualidade¹⁷⁷. Essa interpretação, é claro, servirá primeiramente para permitir que o leitor reinsira o discurso de Mattoso sobre sexualidade alternada dentro das práticas institucionalizadas à medida que sanciona uma afinação de elementos dissonantes em um conceito generalizado, sendo assim não concretamente material, de libertação sexual que permite que se ignorem detalhes impróprios.

Embora haja um ponto mais além em que essa leitura alegórica do *Manual* não se sustente e a natureza essencialmente ultrajante do romance reafirme-se, o discurso do narrador evidencia repetidas vezes uma única forma de atividade sexual, o prazer erótico derivado das práticas centradas na sucção de pés sujos (um fato que é graficamente inescapável na versão do texto feita por Glaucomix). No processo, o narrador fornece um retrato categoricamente preciso do verdadeiro desejo sexual: “[p]orra, como tem cara louco nesta cidade...”¹⁷⁸.

Traduzido do inglês por **Rodrigo da Rosa Pereira.**

PARTE II – A POESIA HOMOERÓTICA DE GLAUCO MATTOSO

No universo homoerótico de Glauco Mattoso, é evidente a defesa do amor entre homens, a glorificação de um priapismo sem concessões e a idealização de um erotismo sem fronteiras. O que distingue Mattoso de outros poetas de um chamado “movimento gay” em suas dimensões literárias e culturais é a propagação de um significado erótico que se ancora não somente nas normas de uma sexualidade burguesa e de consumo comercial, senão que numa prática do corpo sexualizado que ultrapassa toda dimensão da decência e da propriedade, mesmo quando essa prática rompe com qualquer programa

177 MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. 1986. p. 112-116.

178 Idem. Ibidem. p. 154.

que tente legitimar o homoerotismo dentro de parâmetros da normalidade convencional. Longe de apoiar a proposta de que o sexo entre homens (ou, por extensão, o sexo entre mulheres) não é mais que outra faceta de uma sexualidade legítima, Mattoso defende energicamente o sexo como escândalo, como escândalo que insere as práticas pessoais no contexto de um processo público que insiste no repúdio a qualquer esforço de normalizar a sexualidade: normalizar as práticas homoeróticas em termos da ideologia do patriarcado burguês heterossexual fica sendo, nesse sentido, simplesmente outra dimensão do controle social do corpo humano.

Assim, como tenho sublinhado em trabalhos anteriores sobre Mattoso, o principal valor da sua obra se encontra na maneira não somente como ele desenvolve uma defesa das práticas homoeróticas, senão ainda como propaga uma higiene sexual com aspirações à liberação do indivíduo de todas as normas que procuram conter as possibilidades sensuais/sexuais da sua vida. Isso fica evidente nos projetos como as revistas *Dobrabil* e *Dedo mingo*; nas pesquisas de natureza bibliográfica, como *O calvário dos carecas: história do trote estudantil* (1985), e *Dicionarinho do palavrão & correlatos: inglês-português, português-inglês* (2.^a edição, 1991), e em seu labor de criação literária, particularmente num texto tão original como o *Manual do pedólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés* (1986) – também na versão em quadrinhos, *As aventuras de Glaucomix o pedólatra* (1990).

Fica evidente que são múltiplas as dimensões eróticas que devem ser examinadas no trabalho literário de Mattoso. O propósito desta seção é rascunhar somente algumas considerações sobre uma dimensão que considero fundamental como eixo que atravessa todos os seus textos: a recuperação da olhada erótica no corpo masculino. Convém enfatizar que o homoerotismo não involucra necessariamente uma revalorização do corpo masculino. Sim, indubitavelmente, tem a ver com os direitos de utilização desse corpo, seja pelo dono do corpo seja pela semiósis sexual no qual o dito corpo participa/se oferece para participar. Mas uma tendência à legitimação da “homossexualidade” em termos das convenções burguesas e oficiais levará a considerar o corpo masculino, como o considera a ideologia do patriarcado, um signo em branco: trata-se de um signo

que representa certa função sociossexual, mas o signo fica sem análise em termos de seus constituintes físicos e simbólicos – quer dizer, em termos de um imaginário do valor erótico do corpo masculino. Esse valor, é claro, não é intrínseco, pois nenhum signo tem um significado inerente. Do que se está falando aqui é de um processo de análise mediante o qual os elementos que o signo engloba serão analisados em termos de seus próprios subsignificados dentro de microrredes de simiósisis eróticas.

Em certo sentido, apesar da imagem “plástica, sanificada” do corpo masculino na publicidade (e se entende que a publicidade no Brasil é sempre mais criativamente extravagante e exuberante do que em outras sociedades), a lei da homofobia exige a supressão das dimensões eróticas do corpo masculino, e, sem exagerar muito, seria possível afirmar que um sexo encoberto entre homens é mais tolerável do que a sua exibição, sem concessões, do corpo masculino (o mesmo aconteceu num contexto heterossexual ou num contexto homoerótico). Isso acontece precisamente pelo perigo que envolve a gala total do corpo masculino, que encontramos na literatura homoerótica dedicada a transpassar definitivamente as fronteiras da decadência convencional, subscrita até por certos setores homossexuais. É a indecência, o perigo do corpo masculino como agente (homo) erótico (e não em termos de uma histeria contra a violência sexual atribuída “por natureza” ao corpo masculino pela ideologia do patriarcado e – faz falta notá-lo – por certas concessões do feminismo) e o imperativo de procurar – de recuperar – uma extravagância do corpo masculino, o que motiva a poesia homoerótica de Mattoso.

Vejamos, por exemplo, um texto como “With a little helpmate” (Com uma ajudazinha), em que o encontro de corpos masculinos fica inscrito no texto da cidade, da “topografia urbana”. Desse jeito, a exploração e a gozação do sexo se entrelaçam profundamente com os cenários dos lugares privilegiados da sociedade, sendo o jogo erótico uma parte integral e legítima da experiência humana compartilhada no vasto espaço urbano. Aliás, o jogo erótico se centra em “um beijo de macho/uma fome de bicho”, prática e circunstância que propulsam semelhante encontro. Vale notar que o beijo é de “macho”, e não somente de “homem”, pois o primeiro substantivo implica

um leque de conceitos semânticos eróticos que são neutralizados por um termo como “homem”.

O poema referido se inclui no livro *Línguas na papa* e, como é o costume no caso dos livros de Mattoso, a capa dá forma bem gráfica à ênfase nas características de macho que o poeta procura verbalizar. Provavelmente, o poema mais genial dessa coletânea é “Defectivo”, não somente porque conjuga uma justaposição entre as práticas homoeróticas e a censura do discurso dominante, mas porque perfila um inventário de atividades que envolvem o corpo inteiro, superando no processo a fragmentação imposta pela obrigação de limitar o sexo somente àquelas zonas aprovadas pelo mesmo discurso que o reprime:

eu mordo
tu mastigas
ele engole
nós digerimos
vós cagais
eles políam

Memórias de um puteiro é ainda mais explícito na representação do erotismo masculino. Ao mesmo tempo, esse corpo fica metonimizado em termos de seu rasgo distintivo, o pênis, que, em forma de ícone fálico, preside as páginas do poemário, marcando um espectro de instâncias eretas que sintetizam a proeminência que terá dentro de certa concessão das práticas homoeróticas. Indubitavelmente, tais práticas tendem a reforçar uma imagem determinada das atividades homoeróticas masculinas que entendemos no sentido do privilégio fálico. Mas, ao mesmo tempo, fica evidente, pela natureza das imagens fornecidas, que se rompe aqui com a sexualidade fálica do patriarcado procriativo. É precisamente por isso que o falo se distancia da normalização heterossexista, para pontuar o espaço do excesso – o perigo, a exuberância – do sexo entre homens.

No poema “A surra e a lista”, a imagem do corpo oferecido do homem é determinante para o sentido global do texto:

Escondidos nos caramanchões
por detrás das grades do jardim,
sacerdotes carecas espancam
um Sansão inerme e adolescente. [...]

Mesmo que a imagem seja da violência praticada no corpo do homem comprometido com as práticas do homoerotismo, a ideia do corpo dele como um símbolo do objeto de descoberta e perseguição do “vilão carrasco” não somente confirma sua importância ideológica como dissidência da normalidade heterossexista imposta e defendida violentamente pelos sacerdotes do jardim dos seres humanos caídos na história material de seu próprio corpo, como também articula implicitamente a necessidade de o leitor desses poemas contemplar o patético destino dos Sansões figurados pelos textos e, metonimicamente, pelas imagens fálicas.

Como procura além dos códigos linguísticos regidos pelo patriarcado do heterossexismo compulsório que leva consigo a minimização do erotismo do corpo masculino, o poeta, seguindo, evidentemente, a tradição da poesia como busca de novas formas de ver o mundo, cria uma nova linguagem para expressar sua valorização renovada do homem homoerótico. Diz em “Spik (sic) tupinik”:

Rebel without a cause, vômito do mito
da nova nova nova nova geração, [...]
Tem híbridos morfemas a língua que falo, [...]

E a declaração que fecha o poema pode servir como síntese desta nota sobre a

figuração do corpo masculino na poesia de Mattoso, em que a linguagem inventada nos remete a um domínio semântico além da fala do heterossexismo compulsório:

Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique.

I am a tupinik, eu falo em tupinik.

Texto originalmente escrito em português pelo autor.



SANTIDADE, UMA ENCENAÇÃO DE ZÉ CELSO NO TEATRO OFICINA (SÃO PAULO, 2007)

Entrar no galpão que hospeda o Teatro Oficina¹⁷⁹ de Zé Celso (José Celso Martinez Correa¹⁸⁰, Araraquara, São Paulo, 1937) é adentrar num mundo totalmente teatral. Mesmo que haja certa disponibilidade de cadeiras e bancos para o público, o espaço em plena extensão funciona para as encenações de obras dramáticas, as quais também se valem dos tabladros que representam lugares de determinada ação, desde os detalhes arquitetônicos da construção do galpão: vigas, encanamentos, andaimes colocados entre eles, uma quantidade enorme de janelas que projetam a atuação para além do espaço fechado, em direção a um jardim externo, sem mencionar os espectadores circunstanciais que se aproximam das janelas e varandas das propriedades horizontais da vizinhança.

Em 2007, Celso fez uso desse espaço para dirigir uma versão de *Santidade*, obra teatral do dramaturgo brasileiro José Vicente (José Vicente de Paula; Alpinópolis, 1954-São Paulo, 2007). *Santidade* data de 1967 (o próprio José Vicente atuou na primeira exibição) e foi reapresentada novamente por Fauzi Arap em 1997, merecendo os principais prêmios do ano teatral. Depois da morte de José Vicente, que sofreu um ataque cardíaco, a nova exibição de Celso de *Santidade* fica como homenagem comemorativa a ele e aos 40 anos da obra.

179 Em português, “oficina”; em espanhol, “taller”.

180 Também existem as variantes Correia e Corrêa de seu nome. Consultar entrevistas com Celso por Pozzobon da Costa (1999). Cf. também ELLIS (1994). Os estudos de PEREIRA (1998) e de PEIXOTO (1990) colocam Celso no contexto do teatro da pós-ditadura no Brasil.

José Vicente, mesmo com poucas publicações de suas obras teatrais, teve importante papel no teatro brasileiro no contexto da resistência à Ditadura Militar que se instaurou em 1964 e durou até 1985. Autor de uma série de textos que enfatizam a violência social urbana e operam uma estética suja intransigente (nesse sentido, seguindo um caminho paralelo ao seu compatriota Plínio Marcos [1935-1999], autor de peças que alcançaram repercussão internacional), Vicente caracteriza-se por ser um dos primeiros dramaturgos de sua geração que se atreveram a ventilar questões sexuais no palco, especialmente as que se referem à chamada homossexualidade. Com grande relevância quanto a esse aspecto, destaca-se a obra *Assalto*, montada por Fauzi Arap em 1969¹⁸¹. Centrando-se no tema da prostituição masculina, *Assalto* ganhou prêmios importantes.

Santidade, peça censurada em 1967 pela presidência militar do General Costa e Silva, como todas as obras de José Vicente, baseia-se em detalhes autobiográficos da vida do autor, que terminou editando, em 1984, *Os reis da terra*, autobiografia na qual se podem rastrear muitas das experiências pessoais que servem de pretextos e referências para seu trabalho dramático. *Santidade* remete diretamente às experiências que José Vicente teve como seminarista, a partir dos 12 anos, no Seminário de Guaxupé (1957-64). Ao abandonar o seminário, instalou-se em São Paulo, onde estudou na USP e começou a incursionar no teatro.

José Vicente afirma na apresentação de sua autobiografia que “este livro vai assustar o leitor e eu sei disso”¹⁸². A exibição da *Santidade*, de Zé Celso, parece ter buscado com dedicação tal princípio programático do autor da peça para organizar, sob a direção de Marcelo Drummond, uma experiência teatral destinada a sacudir, com a franqueza sexual na qual se tensiona, o espectador mais experiente no teatro profissional. Ainda que se possa dispor de imagens e filmes que atendem a mais multicolorida imaginação erótica, Celso, conhecido pelas ousadias de suas encenações, supera em forma geométrica a materialidade do corpo masculino nos termos do que até então havia sido representado

181 Celso dirigiu *Assalto* no Oficina em 2003.

182 VICENTE, José. *Os reis da terra*: autobiografia. 1984. p. 8.

no palco brasileiro, em particular, no que se refere à experiência homoerótica do dito corpo.

Santidade é, de certa forma, uma meditação sobre o Bem e o Mal tal como essa disjunção binária vem plasmada pela tradição judaico-cristã que sustenta a cultura nacional no sistema de valores morais organizados na órbita das questões de sexualidade e castidade. A obra elabora uma triangulação entre três personagens: Arthur, um ex-seminarista, muito mais jovem e que vive à custa de Ivo, um estilista¹⁸³ idoso; e Nicolau, irmão mais novo de Arthur, seminarista pronto para ser sacerdote. Inspirado por *A filosofia na alcova* (1795), de Marquês de Sade, os diálogos de Ivo e Arthur, primeiramente, e depois, de Arthur e Nicolau, giram em torno da libertinagem sexual como a libertação definitiva do homem e de como qualquer concessão à moral vigente judaico-cristã implicará o menosprezo da saúde mental e espiritual. Verdadeiro tesouro e depósito dos conceitos dominantes da libertação sexual vigentes nos anos 1960 e 1970, *Santidade* pormenoriza os temas de uma moral sexual convencional para desarticulá-los de forma sistemática e definitiva, oferecendo uma cena climática que, precisamente, gira em torno do clímax sexual como princípio maior da vida sadia.

Nesse sentido, *Santidade*, como texto verbal, não oferece grandes surpresas. Os temas anunciados são os que têm predominado em muitas versões culturais ao longo da segunda metade do século XX, embora seja importante reconhecer o particular matiz brasileiro que os caracteriza, no que diz respeito à marcante prevalência da religião, seja tradicionalmente católica, de vários grupos protestantes e dos mórmons, das práticas afro-brasileiras; seja da imensa gama de seitas pentecostais que se enraizaram no povo brasileiro. Em outro registro, é importante reconhecer também a base moral do golpe militar autoritário de 1964 e o fato de que, a despeito de certo processo de abrandamento em seu decurso, assinala toda uma geração da história nacional, antes de se realizar a transição, não sem hesitações, à democracia em 1985: 21 anos e quase dois meses de

183 A palavra “estilista”, em português, não equivale apenas a “diseñador”, mas também a uma pessoa conhecida por seus gostos refinados e sua genial criatividade.

ingerência nociva em uma das maiores produções culturais do mundo¹⁸⁴. Apesar de não dispormos de dados sobre a exibição da *Santidade* de Arap em 1997, pode-se afirmar com total segurança que teria de ser uma montagem em fundamental dependência do dialogismo entre as personagens: o tipo de direção na qual se aventura Celso em 2007 teria sido simplesmente impossível dez anos antes.

Valendo-se da modalidade do teatro total, que constitui o caráter basilar do trabalho do Teatro Oficina, Celso opta por traçar de forma insistente, sem concessões e com o maior atrevimento possível, uma correlação entre o sentido da obra de José Vicente e a plasmação material do cenário. Daí que, apesar de se recorrer a vários outros espaços do galpão à disposição da ação teatral, o foco e o centro axial da representação tomam espaço em cima de uma cama. A obra abre e fecha com as personagens deleitando-se sexualmente entre lençóis e cobertas que, como se fossem a cortina da boca de cena, se rompem ao começo da obra para revelar os corpos de Ivo e Arthur em plena andança erótica. Trata-se do estágio absolutamente transparente do ato sexual a entrar em jogo na versão de Celso de *Santidade*, o que pretende levar da palavra à prática os princípios de libertinagem reivindicados insistentemente por José Vicente (pela boca de Ivo e, em definitivo, pela colaboração sem rodeios de Arthur e Nicolau) tanto em suas obras teatrais quanto em sua autobiografia.

José Vicente diz “abri os olhos e vi”¹⁸⁵ para caracterizar a forma em que percebeu os processos degradantes da religião. A exibição de Celso é um chamado para que o espectador chegue à mesma conclusão ao acompanhar aquela que, em termos religiosos, se chamaria de tentação, sedução e corrupção de Nicolau, praticadas por Ivo e Arthur. Ao terminar levando-o à cama para formar um trio sexual, o estilista e o jovem amante “demonstram” a exaltação do erotismo como a irrefutável libertação do irmão mais novo das garras da religião. Ao finalizar a obra, a roupa de cama não volta a cobrir os corpos e o exercício corporal do sexo fica exposto ao público.

184 David George (2000, p. 26) fala como Celso pertence a um grupo de pessoas do teatro que fazia uso do cenário para denunciar a ditadura.

185 VICENTE, José. *Os reis da terra*: autobiografia. 1984. p. 125.

A obra e a exibição contam com muitos esquematismos. Arthur e Nicolau encarnam novas versões da venerável dupla de gêmeos Castor e Pollux cuja discrepância de sorte que os separa se resolve por interseção divina. Nesse caso, a discrepância é a desavença quanto ao compromisso com a religião e a promessa de imortalidade da alma (Pollux/Nicolau) e o compromisso com o corpo sexuado e a segurança da morte material (Castor/Arthur). Como a figura de Zeus, Ivo media entre os dois irmãos (mesmo quando se ausenta da cena, fala pela boca de Arthur já bem adestrado nos princípios hedonistas), alcançando a reconciliação entre eles, girando literalmente ao seu redor em seu leito de libertinagem.

Celso defendeu incansavelmente os direitos do corpo e, particularmente, a superação do tabu anal. Reafirmando o ânus como lugar privilegiado do homoerotismo – e de uma sexualidade, ainda entre o casal heterossexual, que desafia o critério patriarcal heteronormativo da procriação –, Celso coloca em prática suas propostas eróticas ao proferir o próprio corpo, e nele, o lugar do qual se fala, como eixo da obra. Se o ânus é, nos esquemas homofóbicos, um tûmulo (anátêma reforçado pela maneira com que o sexo anal sem proteção é particularmente perigoso para a contaminação do vírus da AIDS¹⁸⁶), para José Vicente/Celso/Ivo, não é nem mais nem menos do que o portal da glória erótica.

Precisamente, uma grande parte do impacto de *Santidade* na versão de Celso é colocar em exibição, como um ator pornô, o corpo nu e oferecido de um setentão: torna-se difícil saber se é mais escandaloso estar com as pernas abertas no cenário de um teatro sério ou ser um homem velho, com os inevitáveis desgastes do corpo (por mais que Celso continue sendo muito bem apessoado) a participar ativamente nos atos sexuais. O fato de que Arthur e Nicolau (Haroldo Costa Ferrari e Francisco Araújo, respectivamente) sejam típicos machões do imaginário sexual brasileiro (ou seja, paradigmas de revistas pornográficas) serve somente para destacar a condição do idoso Ivo, ainda quando contribua ao mesmo tempo para afirmar a plenitude de sua total

186 Cf. BERSANI, Leo. Is the Rectum a Grave?. *AIDS: Cultural Awareness/ Cultural Activism*. 1987.

entrega ao hedonismo libertador que defende como antídotos contra a asfixia cultural e a alienação coletiva de um Brasil hegemônico.

Santidade deixa bem claro que a libertinagem homoerótica proposta e defendida não consiste meramente numa questão dos direitos sexuais de um indivíduo, mas tem a ver diretamente com o mundo circundante que esses indivíduos habitam: no momento em que Nicolau chega do mundo de fora, carregando um conjunto de valores religiosos imperantes na sociedade brasileira (chega para “salvar” seu irmão, ainda que, afinal de contas, seja esse quem o salva...), Ivo se veste para ingressar nos antros pecaminosos da cidade. Como pontua o programa da peça: “[c]om visão peculiar, o *Oficina amplia o universo tropicalista de Zé Vicente, deglutindo antropofagicamente os signos de São Paulo, cidade onde o submundo e o catolicismo se misturam. Nas ruas paulistanas, a divisão entre o sagrado e o profano perde sentido*”¹⁸⁷.

Em última instância, *Santidade* corre um enorme risco teatral. Embora se suponha que, para o espectador que chega ao *Oficina* já sabendo exatamente quais são os tipos de montagens levadas à cena pelo lendário Celso, não há surpresas quanto à disputa entre o Bem e o Mal formulada da melhor maneira sadeana. Não se pode esperar menos que o triunfo desse e a inversão irônica do título¹⁸⁸, destacar como a maior via de acesso à santidade é por meio daquilo que a Igreja chama de pecado, e sempre quando se exerça de maneira desbocada. O maior desafio para o público, no entanto, é o processo mediante o qual o espaço cênico vai se concentrando sucessivamente do galpão à cama, da cama ao corpo de Ivo, e do corpo de Ivo a suas nádegas, e de suas nádegas ao seu ânus, tudo em um processo de redução metonímica que, forçosamente, inquieta o espectador; quer dizer, o projeto de Celso não tem sentido se não despertar a perturbação do público. Trata-se de um público bem-pensante em relação ao imperativo de superar as repressões vigentes ao nível da vida nacional; seria demais pedir-lhe que visse com os próprios

187 O fato de que há momentos em que a obra desenvolve diantes das grandes janelas do galpão é uma forma de levar a obra para a própria rua de fora onde se misturam os elementos dos quais fala a citação.

188 O título da obra, além de seu significado básico, alude indubitavelmente à figura do Papa e a como a visita de Bento XVI ao Brasil em maio de 2007 serviu para dar uma virada conservadora à Igreja nacional.

olhos a salvação daquelas repressões oferecida pela *Santidade* de Celso. É preciso dizer que o Oficina representa um tipo de teatro que apela a um espectador particularmente preparado a acompanhar as propostas audazes de Celso. Norteados pela importância que essas propostas conquistaram no panorama do teatro contemporâneo de São Paulo, obras como *Santidade* constituem um êxito sem par.

Traduzido do espanhol por **André Luis Mitidieri-Pereira e
Luciana Helena Cajas Mazzutti.**



A FEMINIZAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL EM *PARQUE INDUSTRIAL*, DE PATRÍCIA GALVÃO

O romance *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão, é, como observado pelos críticos que o têm estudado nos últimos anos, uma anomalia textual. Agora, é possível perceber, como Kenneth David Jackson registra em seu excelente estudo sobre o romance (incluído como um posfácio na tradução feita em parceria com Elizabeth Jackson)¹⁸⁹, que *Parque industrial* é coextensivo a muitos aspectos dos movimentos de vanguarda dos anos 1920 e 1930 e ecoa um espectro de preocupações sociais comuns a um período de capitalismo selvagem em São Paulo¹⁹⁰. Conhecida quase universalmente como Pagu¹⁹¹, Galvão, embora advinda de uma sólida família pequeno-burguesa, foi, desde muito cedo, uma rebelde social. Inconvencional em sua vida pessoal e desafiadora em sua postura com referência à autoridade patriarcal, sua conduta lhe rendeu não só vários períodos de prisão em condições terríveis nas mãos do Estado, como também uma relação tumultuada com o Partido Comunista, do qual finalmente se distanciou¹⁹². Embora haja, agora, boas referências sobre a vida de Galvão (1910-1962), não há ainda

189 JACKSON, Kenneth David. Afterword. In: GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. 1993. p. 115-153.

190 DEAN, Warren. *The Industrialization in São Paulo: 1880-1945*. 1969.

191 Seu filho, Geraldo Galvão Ferraz, no entanto, observa que Galvão repudiou esse apelido em 1940, após a sua demissão do Partido Comunista. Cf. FERRAZ, Geraldo Galvão. Introdução: a *pulp fiction* de Patrícia Galvão. In: SHELTER, King (pseud. de Patrícia Galvão). *Safra macabra: contos policiais*. 1998. p. 3.

192 CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da Era Vargas*. 1993.

uma biografia definitiva, de forma que uma das melhores fontes é o bem-sucedido filme de Norma Bengell, que muito deve ao feminismo que se seguiu ao período pós-ditatorial. *Eternamente Pagu* (1987) talvez mais bem capte o espírito desta figura-chave na história da produção cultural feminina no Brasil¹⁹³.

O leitor encontrará, no posfácio à tradução de *Parque industrial*, de autoria de Jackson e Jackson, uma extensa caracterização da estrutura do romance, sua relação com os movimentos sociais e artísticos do período e referências a reações críticas a ele, incluindo uma discussão de como, devido a tabus, o romance de Pagu caiu no esquecimento¹⁹⁴. Patrícia Galvão, infelizmente, continua a ser praticamente inexistente na história literária brasileira. Isso não se deve ao fato de que é uma mulher, já que houve várias artistas do sexo feminino importantes que viveram e produziram no mesmo período e alcançaram reconhecimento significativo, tornando-se parte do registro cultural, das quais a de mais destaque foi Tarsila do Amaral, considerada uma figura absolutamente crucial no movimento de vanguarda de São Paulo, marcado pela importantíssima Semana de Arte Moderna de 1922. Também não se deve à sua denúncia social, uma vez que os romances de Raquel de Queiroz sobre a situação do campesinato nordestino da época são exemplos clássicos do realismo social brasileiro, que incluiu alguns dos mais famosos escritores do período, a começar pelo internacionalmente famoso Jorge Amado (que, como Galvão, também se distanciou, posteriormente, do Partido Comunista). Mesmo a *História da literatura brasileira*, de Silvio Castro¹⁹⁵, em três volumes, não menciona Galvão, e a ela só são concedidas duas referências breves, sem menção de seu romance, no *Cambridge History of Latin American Literature*, alentado volume sobre literatura brasileira organizado por Roberto Gonzalez Echevarria

193 Cf. FOSTER, David William. *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. 1999. p. 83-96.

194 JACKSON, Kenneth David. Afterword. In: GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. 1993. p. 127.

195 CASTRO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 1999.

e Enrique Pupo-Walker¹⁹⁶. Galvão não é também incluída nos estudos clássicos sobre o movimento modernista, estando ausente tanto no do brasileiro Wilson Martins¹⁹⁷ como no do americano John Nist¹⁹⁸. Susan Canty Quinlin, em seu estudo acerca de escritoras brasileiras, dedica apenas um breve parágrafo a ela (e incorretamente cita a data de publicação de *Parque industrial* como sendo 1931)¹⁹⁹. Da mesma forma, Cristina Ferreira-Pinto não faz mais do que uma referência de passagem ao interesse de Galvão no corpo feminino em sua monografia sobre sexo e desejo em escritoras brasileiras²⁰⁰.

Talvez uma forma de abordar o destino histórico do romance de Galvão seja em termos de sua perspectiva feminista. Enquanto Jackson faz questão de ressaltar que Galvão não se considerava uma feminista – ela até zombava das mulheres de sua época que assim se consideravam²⁰¹ –, é preciso ter-se em mente qual o alcance dos compromissos ideológicos a serem incluídos no termo, especialmente levando-se em conta o modo como teria sido compreendido à época em que o livro foi escrito. Como os exemplos selecionados por Jackson para evidenciar o desprezo de Galvão ao feminismo deixam obvio, Galvão, que era membro do Partido Comunista no momento que a obra foi escrita, via o feminismo como uma reivindicação exercida por mulheres burguesas com respeito a privilégios masculinos, e não como um movimento revolucionário por justiça

196 GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (Eds.). *The Cambridge History of Latin American Literature*. 1995.

197 MARTINS, Wilson. *The Modernist Idea: A Critical Survey of Brazilian Writing in Twentieth Century*. 1970.

198 NIST, John. *The Modernist Movement in Brazil: A Literary Study*. 1967.

199 QUINLIN, Susan Canty. *The Female Voice in Contemporary Brazilian Narrative*. 1991. p. 52.

200 FERREIRA-PINTO, Cristina. *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*. 2004. p. 53.

Concede-se a Galvão, todavia, um excelente verbete no *Dicionário de autores paulistas*, de Luis Correia de Melo (1954, p. 250). Isso é particularmente importante, uma vez que o *Dicionário* é uma publicação oficial do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

201 JACKSON, Kenneth David. Afterword. In: GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. 1993. p. 143

social²⁰². Até agora, em grande parte da América Latina, “feminista” é frequentemente interpretada nesse sentido (e, além disso, como uma postura americana), e é apenas a evolução de um compromisso radical feminino que tem ligado questões especificamente femininas a movimentos revolucionários. Certamente, ao tempo de Galvão, preocupações feministas, incluindo aquelas que hoje em dia seriam reconhecidas como integrando posturas radicais e liberatórias, eram vistas como irrelevantes e até mesmo antagônicas a uma verdadeira revolução socialista. Claramente é por isso que a própria Galvão teve tantos conflitos com o Partido Comunista Brasileiro, a que ela renunciou em 1940, depois de seu último e mais longo período de encarceramento.

Galvão publicou *Parque industrial* sob o pseudônimo de Mara Lobo para que o romance não sofresse sanções por ter sido escrito por um membro do Partido Comunista. A razão para isso ainda carece de um estudo crítico, e eu gostaria de propor que a chave para a compreensão está na maneira como Galvão feminiza o espaço social e, essencialmente, conta a história das mulheres que o habitam. Na verdade, seria impossível pensar em qualquer outro romance brasileiro anterior ou contemporâneo a *Parque industrial* em que uma representação tão ampla é dada à vida social das mulheres; o fato de que o romance de Galvão concentra-se em local de trabalho feminino urbano é ainda mais notável. Doreen Massey descreve algumas das relações entre mulheres e geografia nos seguintes termos:

[d]o significado simbólico de espaços/lugares e as mensagens abertamente genéricas que esses transmitem à exclusão direta através da violência, espaços e lugares não são apenas gendrados em si mesmos, mas, ao assim serem, tanto refletem como afetam as maneiras pelas quais o gênero é construído e compreendido. A limitação da mobilidade das mulheres, tanto em termos de identidade

202 Essa observação também é feita por Susan K. Besse (1994) em sua discussão sobre Patrícia Galvão. Cf. também BLOCH, Jayne H. Patrícia Galvão: The Struggle Against Conformity. *Latin American Literary Review*. 1986. p. 191.

como de espaço, tem sido, em alguns contextos culturais, um instrumento crucial de subordinação. Para além desses dois fatores – a limitação da mobilidade espacial, e tentativa de delimitação/ confinamento a lugares específicos, por um lado, e a limitação da identidade, por outro – estão crucialmente relacionados²⁰³

Nos termos dessa posição, eu entendo a feminização do espaço de três maneiras: 1) a demonstração de que um determinado espaço foi atribuído/delimitado às mulheres (ou seja, a casa, ou em seu interior, a cozinha e os aposentos das crianças); 2) as formas pelas quais alguns espaços são realocados para as mulheres por razões que beneficiam a ordem patriarcal/masculinista do mundo (ou seja, a fábrica, quando se torna sensivelmente vantajoso ter mulheres executando certos tipos de trabalho por salários mais baixos do que os dos homens, como as *maquiladoras* mexicanas ou como as trabalhadoras de fábricas têxteis no romance de Galvão²⁰⁴; 3) a luta das mulheres para usurpar o espaço habitualmente atribuído/designado aos homens, com a rigorosa exclusão de mulheres (por exemplo, o altar, quartéis militares, a sala de reuniões). Há um quarto significado possível, e esse é a reinterpretação do espaço feminista (no primeiro sentido acima) por homens igualmente determinados a cruzar a barreira genérica; não é tanto uma questão da expropriação masculinista desses espaços, mas uma medida da feminização de alguns homens (babás do sexo masculino, por exemplo). Em suma, um “espaço social feminizado” é um espaço (re) atribuído a mulheres, caso em que se pode examinar a maneira pela qual as mulheres operam/lutam dentro desse espaço contra a dominação masculinista; ou é um espaço apropriado pelas mulheres, caso em que se pode examinar o que as mulheres fazem com o espaço que tomam para si. É importante notar que o romance de Galvão entretém ambas as proposições, uma vez

203 MASSEY, Doreen B. *Space, Place, and Gender*. 1994. p. 179.

204 BESSE, Susan K. *Restructuring Patriarchy: The Modernization of Gender Inequality in Brazil, 1914-40*. 1994. p. 146-147.

que, em primeiro lugar, *Parque industrial* enfoca exemplo de microcosmo de mulheres criado pelo capitalismo – local de trabalho confinado (principalmente) a mulheres e, em segundo lugar, a romancista restringe o âmbito social da vida real de forma que apenas histórias de mulheres são narradas, como se os homens não existissem.

Vale ressaltar que só há um personagem masculino importante, Alfredo da Rocha – a quem Jackson vê como modelado a partir do amante (e, após, marido) de Galvão, Oswald de Andrade²⁰⁵ –, mas o romance zomba de sua tentativa de transformar-se de cidadão burguês em um simpatizante do proletariado. Outras referências a homens são secundárias e circunstanciais. Esse é um romance sobre a vida de mulheres, mulheres que são descritas como operárias oprimidas, trabalhadoras em fábricas no parque industrial do Brás (que se localiza imediatamente a leste do núcleo central de São Paulo, conforme delineado pela Praça da República)²⁰⁶; mulheres que habitam as margens da sociedade por causa de seu *status* como prostitutas, mulheres de cor, imigrantes, ou as destituídas e moribundas; inclui até mesmo as mulheres que são agentes de um capitalismo selvagem, porque ocupam posição que lhes permite explorar outras mulheres. As mulheres de *Parque industrial* movem-se primariamente no espaço público, porque assim devem fazer para ganhar sua subsistência, embora muitas vezes não sejam bem-sucedidas em suas tentativas de sobreviver. O fato de que o romance de Galvão dá voz a essas mulheres, muitas vezes através da prática narrativa de citar diretamente o seu discurso humano, tornou-o inaceitável, quando publicado, tanto para o *establishment* conservador como para o Partido Comunista, e garantiu seu contínuo apagamento das histórias da literatura brasileira acadêmicas até os dias atuais.

Galvão inicia seu romance com um desafio direto ao ponto de vista masculinista com respeito à importância do desenvolvimento industrial em São Paulo. Isso ela faz sob

205 JACKSON, Kenneth David. Afterword. In: GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. 1993. p. 10-141.

206 Cf. WOLFE (1993) sobre a história dos trabalhadores em São Paulo; o que é particularmente importante é sua inclusão das experiências femininas.

a forma de duas epígrafes justapostas²⁰⁷. A primeira foi retirada da *Estatística industrial do Estado de São Paulo*, datada de 1930 e assinada por um Aristides do Amaral, que se identifica como o “Diretor”²⁰⁸. É um típico clichê da Câmara de Comércio, exaltando o crescimento da indústria no Estado na década seguinte à Primeira Guerra Mundial, mas observando o declínio causado pela recente depressão econômica²⁰⁹. Como tal, é um discurso masculinista não tanto porque fala de negócio em termos do aumento ou declínio capitalista, mas porque esse processo é desprovido de sentido ao nível da experiência humana direta. Jackson está correto ao observar que o romance de Galvão é um contradiscurso à narrativa de negócios²¹⁰.

Parque industrial retrata o sofrimento humano como consequência dessa narrativa – Galvão pretende contar as histórias de um espectro de indivíduos cujas vidas são afetadas pela narrativa de negócios e mostrar como sua miséria é inversamente proporcional à prosperidade do desenvolvimento industrial. Na verdade, deve-se ressaltar essa proposta irônica, intrínseca à perspectiva de trabalho socialista/comunista de Galvão, no sentido de que a miséria humana possibilita o desenvolvimento do capitalismo, e, quando o capitalismo não funciona (ou seja, quando a recessão e a depressão ocorrem), a miséria humana simplesmente aumenta, mas, nesse caso, proporcionalmente. A miséria humana nunca está ausente do universo de *Parque industrial*.

Assim, a segunda epígrafe do Galvão, em sua própria voz, é a promessa de um contradiscurso:

207 Essas duas epígrafes desapareceram da edição Mercado Aberto/EDUFSCar (eu tenho em mãos a terceira edição, datada de 1994); assim, vou citá-las da edição fac-símile de 1981; e ambas as epígrafes são mantidas na tradução de Jackson e Jackson.

208 GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 1981. p. 1.

209 Para uma análise detalhada do crescimento da indústria em São Paulo durante este período, ver DEAN, Warren. *The Industrialization of São Paulo: 1880-1945*. 1969.

210 JACKSON, Kenneth David. Afterword. In: GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. 1993. p. 128.

A ESTATÍSTICA E A HISTÓRIA DA CAMADA HUMANA QUE SUSTENTA O *PARQUE INDUSTRIAL* DE SÃO PAULO E FALA A LÍNGUA DESTE LIVRO, ENCONTRAM-SE, SOB O REGIME CAPITALISTA, NAS CADEIAS E NOS CORTIÇOS, NOS HOSPITAIS E NOS NECROTÉRIOS²¹¹.

A contralinguagem que Galvão oferece é, portanto, seu romance como um todo textual, o qual pode ser pensado a partir de vários ângulos diferentes, como a história de indivíduos ausentes da relação estatística, bem como uma exposição da correlação entre essa estatística e a miséria humana produzida pelos processos dos quais essas estatísticas são signos. Pode-se falar de realidades alternativas, da narrativa dos aspectos obscuros da industrialização, dos silêncios eloquentes daqueles demasiado esgotados (e, em muitos casos, deformados pelo trabalho) para falar – algo como uma catatonia da exploração – e, ao mesmo tempo, do coro estridente das vozes que encontraram fóruns para falar contra a sua exploração, de trabalhadores individuais a trabalhadores mais formalmente estruturados em sindicatos. Na verdade, Jackson vê os dois discursos incorporados no romance, já que ele reconhece a evidência material da modernidade de São Paulo, a descrição da qual se cruza com a vasta gama de sofrimento humano que torna o materialismo moderno possível:

[o] romance é tanto um documento como um livro de memórias das profundidades mais baixas do parque industrial do Brás, onde a autora cresceu na década de 1920. Nomes de ruas, praças, teatros, e fábricas tornam-se pontos de referência dentro de um mapa romanesco da cidade. Limousines, carros e cinemas aparecem como os totens do fetiche da sociedade pela modernidade no

211 GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 1981. p. 1.

universo de um contexto de injustiça e sofrimento do proletariado²¹².

O que necessita ainda ser estudado, entretanto, são os diversos aspectos da linguagem – linguagem como um fenômeno social²¹³ – manifestos no romance, e isso é o que eu proponho focar no restante deste capítulo. Vou procurar caracterizar a substância de um discurso feminino urbano (isto é, discurso em contexto espacial), tal como se encontra em *Parque industrial*, e especialmente como essa linguagem representa uma feminização do espaço social que o romance descreve²¹⁴.

A “feminização” do espaço social não se refere apenas à inclusão de mulheres ou à inclusão da representação das mulheres, embora essas sejam, seguramente, de importância considerável. Também não significa simplesmente a produção cultural de mulheres, a qual deveria trazer consigo, inevitavelmente, um ponto de vista feminista a respeito do espaço social: nem todas as mulheres são, necessariamente, feministas. Porém, na medida em que é provavelmente impossível para um sujeito social marcado como mulher não experimentar a fundamental diferença histórica da experiência vital das mulheres, seria difícil entender como qualquer produção cultural realizada por mulheres não diferiria, significativamente, de muitas maneiras, da narrativa produzida por sujeitos sociais marcados como homens²¹⁵. E, repito, tudo isso é possível sem necessariamente

212 JACKSON, Kenneth David. Afterword. In: GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. 1993. p. 127.

213 Outro estudo pode preocupar-se com a textura estilística da língua de Galvão no romance, seu uso de certas metáforas centradas nas mulheres e a ênfase em vocabulário e sintaxe altamente visual e telegráfica (talvez futurista), e o muito eficaz registro coloquial de muitas passagens. Tal estudo seria substancialmente diferente do meu exame aqui da linguagem como discurso social, feminista e de contestação.

214 Vicky Unruh (1998, p. 275) enumera os muitos espaços femininos do romance.

215 Na tentativa de entender por que *Parque industrial* foi por tanto tempo ignorado pela história literária brasileira, Hilary Owen (1999) se concentra em como o romance retrata discursos sociais que se tornam supostamente descartados por causa do modo como Galvão examina as questões femininas de uma forma que as distancia da ideologia patriarcal e centrada na família adotada pelos movimentos sociais no Brasil.

produzir o que poderia propriamente ser compreendido como feminista, isto é, a adesão a uma agenda conscientemente fundamentada em uma base teórica²¹⁶.

No mínimo, a feminização do espaço social deve superar o modo como a representação ricamente texturizada da vida das mulheres é tão impressionantemente ausente da produção cultural. Por exemplo, se alguém lembra de *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, a grande obra do naturalismo brasileiro – uma obra que, como o *Parque industrial* de Galvão, provê uma visão complexa da vida urbana –, sabe que o romance evidencia uma perspectiva essencialmente masculinista. O romance de Azevedo é considerado a primeira obra da literatura brasileira e, de fato, da literatura latino-americana, que representou o lesbianismo²¹⁷. Contudo, *O cortiço* é pouco simpático para com o lesbianismo, que é visto como um mal-estar social que ataca os miseráveis da terra. Dito isso, *Parque industrial* também fornece um retrato pouco lisonjeiro do lesbianismo²¹⁸. Entretanto, o que gostaria de ressaltar aqui é que Galvão, pelo menos, trata-o em um contexto amplo, relacionando-o a uma série de questões da vida das mulheres, e não apenas como uma infelicidade de gênero, como acontece no romance de Azevedo. Nesse último, o lesbianismo figura como um item dentre outros de um inventário de infortúnios que não são essencialmente marcados por gênero, mesmo que se esteja falando, nesse caso, do abuso de uma mulher por outra. A vida das mulheres não é um ponto importante no romance de Azevedo, mas sim todas as vidas do cortiço como um microcosmo da exploração social e da mesquinhez da existência daqueles

216 Ver os ensaios sobre abordagens de gênero e espaço geográfico em BELL, David; VALENTINE, Gil (Eds.). *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. 1995.

217 REIS, Roberto. Aluísio Azevedo. In: FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. 1991a. p. 49.

218 Galvão é pouco simpática à homossexualidade também em outros escritos tais como a nota jornalística “Saibam como ser maricones”, na qual o contexto torna evidente de que ela está falando contra um paradigma de decadência burguesa rotineiramente atacado pela esquerda e pela retórica do Partido Comunista (para uma visão geral de pesquisas sobre este tema, cf. WILKERSON, 2000, p. 154-155). No entanto, é importante notar que Galvão está, sem dúvida, atacando os homossexuais masculinos efeminados, não os “masculinos”. (Vicky Unruh registra isso enfaticamente em seus comentários no ensaio *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, 2006, p. 207). A homofobia de Oswald de Andrade, atribuída a suas ligações com o Partido Comunista, é mencionada de passagem por TREVISAN (2002, p. 273).

que sofrem nesse contexto²¹⁹. A personagem mulher é só outro exemplo da vida no abismo social, e Léonie, a sedutora lésbica, embora generosa para com a jovem que ela seduz, nunca é apresentada de qualquer outra maneira que não seja, em conformidade com as teorias sobre “desvios” do período, como um homem sexualmente violento que habita um corpo feminino e, portanto, como mais um agente de exploração. Em tal formulação invertida, uma lésbica nunca pode ser outra coisa senão um sujeito social do sexo masculino que ocupa, monstruosamente, o corpo de uma mulher; pode-se procurar em vão por qualquer senso de lesbianismo como parte de um *continuum* da vida das mulheres, algo que não acontece pelo menos no caso da literatura brasileira, até a segunda metade do século XX²²⁰. Galvão não provê exatamente uma defesa do lesbianismo no caso de Eleonora, mas ela é apresentada no contexto do mundo social das mulheres e, da maneira como as relações entre elas ocorrem, contrapõe-se à primazia masculinista. Na verdade, Eleonora diz ao marido para não se fazer muito presente, porque ela vai estar recebendo a Matilde²²¹.

No entanto, embora eu retome a dimensão lésbica de *Parque industrial* mais adiante, desejo agora usá-la para ressaltar o que é provavelmente o ponto mais saliente em relação à feminização do espaço social, ou seja, sua *queerização* concomitante à necessária representação da vida das mulheres. Por *queerização*, quero me referir ao questionamento e, por extensão, ao enfraquecimento da primazia masculinista na representação e na vivência da experiência social. A feminização do espaço social não pode significar (como parece ter sido o caso de geógrafas humanas feministas, como Doreen B. Massey) apenas uma “correção de equilíbrio” através da incorporação da vida das mulheres (e o que quer que isso signifique para o privilégio masculino) na

219 É interessante notar que, na caracterização dos aspectos naturalistas do romance de Azevedo, LOOS (1963, p. 47), embora afirme que “a maioria dos personagens [...] é obcecada por sexo”, não faz nenhuma menção ao lesbianismo no romance.

220 Ver comentários de Foster sobre escritoras como Márcia Denser, por exemplo, em *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing* (1991, p. 94-97).

221 GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 1994. p. 62. Todas as referências a *Parque industrial* são, a menos que claramente expresse, retiradas da edição Mercado Aberto/ EDUFSCar, 1994.

produção cultural e investigação científica. Deve, antes, trazer consigo algo a respeito do questionamento de papéis sociosexuais e do imperativo que leva a ver o mundo em termos do binarismo feminino/masculino, a despeito da proporção em que se apresente. Uma vez que o feminismo é quase universalmente compreendido como envolvendo um questionamento sobre a construção e a interpretação de papéis de gênero, também é inevitavelmente um processo de exame sobre o que a ideologia masculinista considera ser a fixidez de tais papéis, trazendo com ela, em primeiro lugar, a desestabilização do que “homem” e “mulher”, “masculino” e “feminino” abrangem, e, conseqüentemente, uma indefinição de sua distribuição na experiência humana e no espaço social²²².

Não estou dizendo que tudo isso ocorre em *Parque industrial*, embora gostasse de salientar que a *queerização* de papéis sociosexuais no romance de Galvão está presente na medida em que a autora não se contenta em limitar a experiência das mulheres aos estreitos limites ditados pelos imperativos machistas. Isso é visível nas formas como as mulheres no romance procuram ser agentes, ainda que apenas de forma imperfeita e às vezes desastrosa, de suas próprias vidas. Evidentemente, as mulheres não fazem parte da força de trabalho como uma forma de independência feminista, uma vez que elas têm que trabalhar devido à dura realidade econômica. Refiro-me, antes, a casos como o da mulher imigrante lituana, Rosinha, que assume um papel importante na luta pelos direitos das trabalhadoras.

Além disso, a maneira pela qual figuras masculinas são notavelmente ausentes ou minimizadas na romance significativamente mina a masculinidade patriarcal – se não, com certeza, no mundo real, pelo menos no universo dessa narrativa. Na verdade, o escândalo para o ainda predominantemente masculino mundo da crítica – e o universo de leitores predominantemente masculino que representa – é o que mais seguramente explica a forma como o romance de Galvão, junto com suas outras produções culturais, tem sido diminuído ou ignorado pela academia brasileira. Da mesma forma, quando um poeta de vanguarda como Augusto de Campos assina a única avaliação global das

222 Para um levantamento mais detalhado dessas questões consulte Annamarie Jagose (1996), especialmente as págs. 119-125.

realizações artísticas de Galvão, contrasta fortemente com a ausência de vozes críticas que se dediquem à obra da autora na crítica literária convencional. É somente na última década que surge um interesse de orientação feminista acerca de Galvão²²³.

O que eu gostaria de passar a analisar agora são as muitas maneiras pelas quais *Parque industrial* representa a feminização do espaço social, começando com o modo pelo qual, como um romance proletário feminista, provê uma narrativa da participação de mulheres no ambiente de trabalho. O fato de que essa dimensão da novela foi problemática à época – uma época em que a literatura proletária, como a grande maioria da produção cultural, era dominada por vozes masculinas, com sua narrativa questionável da história das mulheres – é ilustrado pela forma como Galvão foi forçada a publicar seu romance sob um pseudônimo, a fim de (em vão, como se viu) não violar as diretivas autoritárias do Partido Comunista, no qual ela queria, então, ocupar um lugar dignamente.

O interesse de Galvão nas experiências das mulheres que trabalhavam em fábricas evidencia-se de várias maneiras no romance: nos detalhes sobre a rotina das operárias, em sua dupla discriminação (primeiro como trabalhadoras assalariadas e depois como mulheres²²⁴), e na sua opressão nas mãos dos supervisores do sexo masculino que representam como a fábrica é parte integrante da sociedade patriarcal²²⁵. As vinhetas referidas neste trabalho são de uso documental para construir uma história social da época. Pode-se fazer esse uso mesmo apesar do fato de que são vinhetas, textos curtos, uma construção em conformidade com os princípios discursivos básicos do romance de Galvão, em contraste com a incorporação da narrativa plena que se poderia esperar encontrar em um romance realista da época, tal como os textos masculinistas de Jorge Amado. No entanto, elas são ainda mais significativas quando, em vez de contribuir

223 Veja depoimento de Lúcia Maria Teixeira Furlani, já em terceira edição (a citada nas referências é de 1991); Jayne H. Bloch (1986) fornece uma caracterização geral do caráter boêmio de Galvão.

224 Veja o famoso documentário de Helena Solberg-Ladd, *The Double Day*, de 1976.

225 Para uma excelente análise da relação entre a modernização e a desigualdade de gênero no local de trabalho, ver BESSE (1994). Infelizmente, Besse não toma *Parque industrial* como uma forma de prova documental para sua análise.

para o mosaico da vida no local de trabalho proletário em geral, capturam a interação entre as mulheres nesse cenário.

Por exemplo, na sequência de abertura do romance (não seria completamente correto chamar as principais divisões de *Parque industrial* de capítulos), Bruna, exausta depois de voltar tarde da noite de um baile, é repreendida pelo supervisor masculino por falar à toa com um colega de trabalho, quando na realidade ele estava apenas advertindo Bruna de que a distração causada por sua fadiga poderia causar um acidente. O cenário é apresentado como se fosse uma prisão: “[n]a grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando”²²⁶. Quando Bruna é repreendida pelo capataz, ela é impotente para se defender:

– Malandros! É por isso que o trabalho não rende! Sua vagabunda!

Bruna desperta. O moço abaixa a cabeça revoltado. É preciso calar a boca! Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos²²⁷.

Essa é uma denúncia bastante comum em romances proletários. No entanto, o romance de Galvão se torna verdadeiramente inovador no próximo fragmento:

– Vá lá na latrina que a gente conversa.

A moça pede:

– Dá licença de ir lá fora?

– Outra vez?

– Estou de purgante.

As paredes acima do mosaico gravam os desabafos dos operários. Cada canto é um jornal de impérios contra os patrões, chefes,

226 GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 1994. p. 18.

227 Idem. *Ibidem*. p. 19.

contramestres e companheiros vendidos. Há nomes feios, desenhos, ensinamentos sociais, datiloscópias.

Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto de alegria roubada ao trabalho escravo²²⁸.

Em primeiro lugar, esse parágrafo exemplifica uma das dimensões escandalosas de *Parque industrial* mencionadas pelo filho da autora, Geraldo Galvão Ferraz, em seu “Prefácio” à recente reedição do *Parque industrial*: “[c]omo alguém se atrevia a estampar a linguagem das ruas? Finalmente, como alguém podia querer exaltar daquela forma uma condição feminina?”²²⁹. A linguagem de rua no seu registo feminino está presente em duas formas. Em primeiro lugar, a romancista não tem escrúpulos ao registrar a justificativa da trabalhadora para o pedido de autorização para ir ao banheiro, sobre dizer francamente que é porque ela está tomando um laxante. Não só isso é uma referência clara a funções corporais bastante contrárias às normas do decoro literário predominantes (exceto, é claro, à linguagem escatológica em gêneros menores, como a sátira ou a paródia), como envolve uma mulher explicando funções corporais abertamente a um homem. Isso ela deve fazer a fim de obter a permissão dele, como seu supervisor, para ausentar-se de seu trabalho. O fato ressalta a subjugação humilhante, não apenas do trabalhador em geral, mas da trabalhadora mulher, um detalhe específico acerca da subjugação que dificilmente se poderia esperar encontrar em outra obra proletária brasileira contemporânea. O discurso de denúncia social de Galvão permitiu-lhe enfocar um incidente tão sinedóquico, embora ela certamente estivesse consciente de que seria desagradável para os leitores – na verdade, ela provavelmente fez essa escolha precisamente por essa razão.

Além disso, como a descrição narrativa se move no âmbito da latrina, emergem dois outros detalhes da bruta realidade da experiência proletária. O primeiro é o fato de

228 Idem. Ibidem. p. 19-21.

229 FERRAZ, Geraldo Galvão. Prefácio. In: GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. 1993. p. 13.

que a latrina foi originalmente o banheiro dos homens, sendo depois reservada para uso das mulheres: essa falta de preocupação para as diferentes necessidades de higiene de homens e mulheres constitui ainda outro motivo de indignação dos trabalhadores com respeito a seu tratamento indigno. O texto refere-se ao fato de que as paredes “gravam desabafos dos operários”²³⁰, deixando claro que o banheiro tinha sido usado por homens e mulheres. Além disso, o texto passa a referir-se ao grafite obsceno dirigido contra os supervisores dos trabalhadores (embora não o transcreva). Inquestionavelmente, o âmbito semântico da palavra impropérios – insultos – inclui aspectos sexuais e escatológicos. O tipo de “conversa de mulheres” representada pela alusão aos grafites do banheiro é provavelmente uma transcrição de como essas mulheres poderiam realmente falar em público entre si. Uma mulher realmente chama a atenção especificamente para o grafite e, assim, torna claro que os insultos são conscientemente notados por essas mulheres. Outra mulher observa que um grafite deveria ser coberto, mas ninguém a apoia. O fato de que as trabalhadoras leem os impropérios fica claro quando há um breve diálogo com referência a um deles, embora nesse caso o grafite faça alusão à política: “[o] que quer dizer esta palavra ‘fascismo’?”²³¹. Então, embora não ouçamos realmente as mulheres lerem o grafite em voz alta ou proferirem o tipo de linguagem escrito nas paredes, é evidente que elas leem o grafite, mas não entendam suas alusões políticas. Ao chamar o escrito de “porcaria” e usar a palavra “versinho”, as mulheres demonstram que sabem pelo menos o significado ofensivo das palavras rabiscadas.

A latrina, contudo, tem uma importância diferente na feminização do espaço social no romance. Se, numa primeira instância, trata-se de um lugar onde as mulheres podem admitir a linguagem de rua entre si, mesmo que o leitor não as ouça pronunciá-la²³², a latrina não é apenas um refúgio contra a escravização do trabalho na fábrica, mas é uma exceção à predominância masculina de seu mundo. Uma vez que foi,

230 GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 1994. p. 19.

231 Idem. *Ibidem*. p. 20.

232 Gostaria de salientar mais uma vez o fato de que o romance de Galvão é significativamente audacioso apenas por reconhecer a existência de grafite nos banheiros, lido por mulheres.

inicialmente, um ambiente para os homens, como representado, presumivelmente, pela perspectiva masculina dos palavrões nas paredes, é evidente que essas mulheres nunca podem realmente se libertar da dominação masculina. No entanto, nos breves e precários minutos em que elas são capazes de escapar para a latrina, podem conversar entre si como mulheres. Essa conversa funciona em dois níveis. A primeira é que ocorre em um espaço mínimo, quase inteiramente removido do escrutínio do sexo masculino, embora se possa alegar que, na medida em que o grafite poderia ter sido escrito, em sua maior parte, por homens, seu controle, em certo sentido, as segue mesmo no banheiro. A segunda é que podem, ali, conversar entre si, ou seja, escapar para o banheiro é uma forma de empoderar essas mulheres, permitindo-lhes falar.

Vimos, anteriormente, como a voz patriarcal masculina, incorporada no modo de exploração do trabalho no ambiente da fábrica, repreende as trabalhadoras mesmo quando trocam entre si um aviso bem-intencionado: não só a conversa ocasional é proibida, como também o é a fala significativa. Não fica claro se o supervisor sabe se é o caso dessa última, em vez da primeira. O simples fato é que uma de suas responsabilidades é reprimir qualquer discurso, entre as trabalhadoras, sob sua supervisão, a fim de reforçar a produção. O texto usa um oxímoro descontinuado para capturar a maneira como esse espaço é reservado para as mulheres, enquanto transitoriamente permite-lhes se encontrar, e conversar longe do escrutínio do supervisor é, no entanto, contaminado pelo mundo masculinista que as domina e que, na qualidade de escravas (em sentido figurativo), é dono delas. Assim, a sua felicidade roubada do ambiente de trabalho, um espaço contínuo ao espaço masculinista dominante de seu mundo, é marcada pelas condições imundas da latrina: suja em termos de higiene e suja também em consequência dos grafites presumivelmente orientados pelo viés masculino em sua grande maioria.

Galvão contrasta o mundo predominantemente masculino da fábrica, no qual as mulheres são escravas de um ramo do capitalismo patriarcal, com o mundo mais feminino das costureiras no capítulo seguinte de *Parque industrial*. Todavia, no atelier, onde a dona/supervisora é uma mulher (“Madame”), as mulheres não são menos escravizadas

pelo sistema, sendo a Madame responsável junto aos clientes, que são parte integral do mundo dos proprietários:

Madame corre de novo acompanhando a freguesa que salta para um automóvel com um rapaz de bigodinho [...] Uma [das costureirinhas] murmura, numa crispação de dedos picados de agulha, que amarrotam a fazenda.

– Depois dizem que não somos escravas!²³³.

Embora Galvão apresente, nesse capítulo, um ambiente de trabalho em que mulheres são supervisionadas por outra mulher, não é um espaço femininizado, pois enfoca vivências de mulheres em outra forma de escravidão laboral (especificamente, Madame ameaça despedir uma trabalhadora se não “concordar” em permanecer trabalhando até a uma da madrugada), trabalhadora com nenhuma outra alternativa, talvez apenas um precário refúgio do ambiente de trabalho. Madame as chama mesmo de “umas preguiçosas”²³⁴, o mesmo tipo de caracterização usado pelo capataz acerca das mulheres sob sua supervisão.

Um tipo diferente de espaço femininizado em *Parque industrial* envolve os disfortúnios da costureira Corina, que engravida de um amante negligente. Abusada pelo namorado violento de sua mãe, explorada por seu amante, e não disposta a ouvir as advertências de um de seus companheiros de que seu amante vai abandoná-la e Madame vai demiti-la quando eles descobrirem que está grávida, Corina, finalmente, percebe que não lhe resta outra alternativa a não ser o bordel. A figura da costureira que “cai na vida” é particularmente eloquente para ressaltar como todas as mulheres que executam tarefas servis são expostas à sedução, à exploração e ao abandono pelos homens que dominam o seu mundo. Talvez a eloquência da costureira derive da maneira com que ela labuta na

233 GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 1994. p. 25.

234 Idem. *Ibidem*. p. 25.

produção de refinamento, mas é, não obstante, não menos sujeita ao abuso degradante do que suas irmãs que trabalham na fábrica²³⁵.

O bordel é outro espaço em que as mulheres obtêm apenas um espúrio escape da supervisão masculina. Claro, estão ao serviço das demandas sexuais dos homens, mas, em certo sentido, o bordel é um mundo da mulher, governado pela Madame matriarcal. De fato, uma das funções simbólicas do bordel é consagrar uma interpretação particular da feminilidade, que talvez até mesmo envolva o endeusamento da prática da prostituição²³⁶. No entanto, a realidade social da prostituta, tal como aludida em *Parque industrial*, não tem nada de divina e torna-se, como podemos ver através de Corina, mais uma estação da cruz em sua exploração social. Como se o rebaixamento de Corina à condição de prostituta não fosse suficiente para a explícita representação do ambiente sórdido no romance de Galvão, mais uma vez, a autora recorre ao escandaloso uso da linguagem das mulheres a fim de destacar a natureza infeliz de sua existência material. Nesse caso, é especificamente uma linguagem pronunciada por mulheres, uma vez que é o discurso de prostitutas de sedução e excitação como utilizado na prática de seu ofício e na geração de lucro (em última análise, para os empregadores do sexo masculino na indústria da prostituição) através do comércio sexual. É uma linguagem que Corina deve aprender: toda linguagem é uma atividade aprendida, e versões específicas da linguagem são adquiridas em espaços específicos e com referência a ocupações definidas; nesse caso específico, o espaço é o bordel, e a ocupação definida é a de prostituição.

Certamente, a atividade sexual humana envolve uma versão da linguagem específica. De certo ponto de vista, a linguagem da prostituição pode ser vista como uma versão aprimorada do discurso comum da sexualidade humana, enquanto, a partir de outro ponto de vista (mas de modo algum contraditório ao primeiro), essa linguagem pode ser considerada como complementar à fala comum. Um postulado feminista defende

235 O poema do argentino Evaristo Carriego (1964, p. 132-133), “La costurerita que dio aquel mal paso”, é contemporâneo ao romance de Galvão: “Daba compasión/verla aguantar esa maldad insufrerable/de las compañeras/tan sin corazón”.

236 Vejam-se as fotos de bordéis do início do século XX publicadas por Ava Vargas (1991); cf. também Sergei Lobanov-Rostovsky (1997, p. 312-320).

que a sexualidade patriarcal constitui-se, fundamentalmente, na exploração sexual das mulheres, e que as mulheres são prostituídas pelo matrimônio patriarcal e obrigadas a se representar como prostitutas, uma dimensão que envolve o uso de linguagem obscena pela mulher para despertar o seu parceiro sexual. Tal visão particularmente tendenciosa do matrimônio heterossexual convencional indicaria, caso Galvão a subscresse (e os detalhes ultrajantes de sua vida pessoal em matéria de matrimônio burguês certamente poderiam ser vistos como seu endosso de uma versão dessa interpretação; novamente, o filme de Bengell é útil, aqui), que a mulher como prostituta é definida exclusivamente em termos de seu comércio sexual, o que significa que estamos a assistir a uma linguagem que exclusivamente define o seu ser.

Assim, a introdução violenta e humilhante de Corina ao reino do bordel é acompanhada por seu processo de iniciação por meio de uma linguagem particular, uma linguagem que é dela na qualidade de prostituta e que será parte de sua nova exploração por ainda outra faceta do capitalismo patriarcal:

No dia seguinte, um sujeito lustroso a leva para um bordel do Brás.

– Vestida assim, ninguém te quer.

Abre-lhe a blusa, rasga-lhe o soutien e a empurra para as vitrines da porta.

Nas vinte e cinco casas iguais, nas vinte e cinco portas iguais, estão vinte e cinco desgraçadas iguais.

Ela se lembra que com as outras costureirinhas caçoava das mulheres da rua Ipiranga. Sente uma repugnância, mas se acovarda. Faz entre lágrimas, como outras.

– Psiu, benzinho. Vem cá. Te dou o botão...

Aumenta pouco a pouco o vocabulário erótico²³⁷.

237 GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 1994. p. 49.

Vale a pena notar que essa passagem contrasta duas instâncias de discurso: por um lado, o das mulheres na loja de roupas em suas conversas sobre prostitutas; por outro, o vocabulário real da prostituta, quando uma das costureiras move-se de uma forma de escravização a outra.

A sexualidade feminina reaparece no romance quando a narrativa volta à Eleonora e Matilde, a quem a primeira, apesar de anunciar que está para se casar com um homem rico, beija no início do dia escolar da Escola Normal. Essa escola, por sinal, é outro espaço pseudofeminino, na medida em que tem um corpo de estudantes do sexo feminino sendo preparado para uma ocupação exclusivamente feminina (o ensino da escola primária). No entanto, os professores e a administração são masculinos, e não pode haver dúvida de que essa é ainda outra instituição integrante do patriarcado. Enquanto Eleonora casa-se bem, Matilde é reduzida a viver em um cortiço:

A entrada de um automóvel de luxo anima a vila coletiva.
Eleonora desce, elegante, contrafeita.

Matilde! Recebi o seu endereço. Que horror, você morando aqui!

– O que você quer? Mamãe perdeu o emprego. Está envelhecendo.

– Continua linda, sua tonta! Se quisesse morar comigo!²³⁸

O convite de Eleonora pode parecer inocente, mas é, tal como o da prostituta, uma linguagem de sedução pela qual uma mulher, com poder e privilégio obtidos por sua união com a burguesia, passa a explorar outra:

Matilde chega, pálida, no tailleur modestíssimo. A boina russa esconde os olhos ternos [...].

Ming serve aperitivos.

238 Idem. Ibidem. p. 61.

O risinho infantil desaparece pouco a pouco nos beijos. O almoço foi curto. Ming sai. Matilde foi despida e amada²³⁹.

Apesar dos interlúdios lésbicos na própria vida boêmia de Galvão (o filme de Bengell deixa de mostrar de forma explícita a relação amorosa de Galvão com a famosa artista do modernismo, Tarsila do Amaral, uma mulher com quem Galvão também compartilhou as afeições do poeta Oswald de Andrade e Elsie Houston, uma cantora representada no filme pela própria Bengell)²⁴⁰, *Parque industrial* não traça uma imagem benevolente do amor feminino pelo mesmo sexo. Mais uma vez, o aposento lésbico é um espaço feminino espúrio, não só porque Eleonora o compartilha com seu marido, Alfredo, que consente com suas exigências de que desapareça, porque Matilde está chegando, e não só porque Eleonora é construída como alguém que tira proveito da pobreza de Matilde (ela compra a afeição de Matildes e, assim, a prostitui às suas próprias necessidades sexuais), mas mais porque Eleonora é capaz de saciar sua sexualidade particular graças a um casamento privilegiado que a alta burguesia lhe proporcionou: Matilde confessa gostar do luxo que Eleonora lhe concede e diz que não estava interessada em sua sexualidade quando eram colegas de escola, mas só agora,

239 Idem. Ibidem. p. 62.

240 A questão do lesbianismo em *Parque industrial* mereceria um tratamento separado, que levasse em consideração a história das relações da autora com outras mulheres (fatos de que só são conhecidos brevemente, e mais insinuados do que demonstrados, como no filme de Bengell) e seus escritos como um todo. Tal estudo também poderia levar em conta a assimetria entre homossexualidade feminina e masculina: embora a última possa ser vista como exemplificando a decadência burguesa (como no caso da sedução da trabalhadora na loja por uma mulher rica em *Parque industrial*), o lesbianismo necessita ainda ser entendido como manifestação de solidariedade de uma mulher para com outras mulheres, como ocorre na famosa postulação de Adrienne Rich (1986) do “contínuo lésbica” e da asserção de Monique Wittig (1992, p. 13) segundo a qual o lesbianismo se refere a uma opção fora do paradigma patriarcal e heterossexista. (p. 13). A criação de Galvão de um imaginário ficcional de um espaço social unicamente feminino figura como uma forma de separatismo lésbico, que era impossível em sua realidade social (isto é, o Brasil da década de 1930). É importante notar que a própria Bengell é lésbica. Ela é mencionada por BOTTASSI e FERNANDES (2000, p. 129-130), embora Galvão não o seja. Galvão também está ausente do extenso relato da escrita lésbica no Brasil de MOTT (1987). Bengell, note-se, envolveu-se na primeira cena de amor lésbico no cinema brasileiro com Odete Lara em *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri (1934). Anteriormente, ela tinha realizado a primeira cena de nudez totalmente feminina em *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra.

porque, como ela diz para Eleonora, “– Não tinhas este apartamento nem estas bebidas gostosas...”²⁴¹.

Repetidamente, Parque industrial enfoca experiências de mulheres que são sujeitos de seu mundo, mas, circunstância após circunstância, o que parece ser um espaço feminizado tão somente o é porque é um reino precariamente habitado por mulheres – um reino em que qualquer forma de poder, qualquer forma de efetiva feminização do espaço, é minada pelo fato de que é dominada por um universo masculinista implacável em que a dinâmica da exploração industrial garante que as mulheres nunca podem realmente falar com sua própria voz, e nunca realmente controlar as esferas em que se movem. Considere-se um exemplo final: o da imigrante lituana Rosinha. O romance retorna à fábrica e a um levante operário:

A voz pequenina da revolucionária surge nas faces vermelhas da agitação.

– Camaradas! Não podemos ficar quietas no meio desta luta! Devemos estar ao lado dos nossos companheiros na rua, como estamos quando trabalhamos na fábrica. Temos que lutar juntos contra a burguesia que tira a nossa saúde e nos transforma em trapos humanos! Tiram do nosso seio a última gota de leite que pertence a nossos filhos para viver no champanhe e no parasitismo!²⁴².

O que é marcado como feminino nesse discurso não é o próprio discurso, embora se note a bela metáfora feminina de tirar a última gota de leite de uma mulher. Na verdade, Rosinha usa uma gramática masculina que abarca o mundo real feminino no seu interior, e afirma a necessidade de “estar ao lado dos nossos companheiros” e “lutar juntos”. Mas o que é distintamente feminino aqui é o fato de que uma mulher dirige-se a outras mulheres, uma mulher com uma “voz pequenina”, mas uma voz de mulher,

241 GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. 1994. p. 63.

242 Idem. *Ibidem*. p. 77.

contudo. Quando a greve é reprimida pela polícia, o narrador apresenta a figura de uma Rosinha quebrantada: “[a] polícia surge, carrega. Uma mulher pequena fica no chão, gritando com a perna triturada. Os seus cabelos loiros, lituanos, escorrem lisos pela testa suada. Parecida com Rosinha²⁴³.

Desse modo, Galvão, sendo precisa em seu mosaico narrativo sobre o distrito industrial do Brás (o qual ela inquestionavelmente vê como emblemático da opressão capitalista universal: “Brás do Brasil. Brás de todo o mundo”)²⁴⁴, deseja mostrar o registro das vidas das mulheres e suas experiências como sujeitos sociais no lar, na rua, na fábrica e em outros locais de trabalho, até mesmo no bordel e no aposento lésbico. Ela deseja capturar a fala das suas mulheres e a aquisição de vocabulário necessária à sua sobrevivência. Está disposta a mostrar momentos precários, descritos como “roubados”, em que elas são capazes de se envolver em conversa de mulheres contra, mas nunca realmente livres do escrutínio masculinista.

O que nos resta, no final, porém, é o grito de Rosinha gravemente ferida, ou de alguém como Rosinha, um grito despercebido, pelo menos pelos agentes do capitalismo explorador, mas um grito da única voz definitivamente feminina²⁴⁵. Claramente, Galvão faz uso do privilégio de literatura, um privilégio de que se apropria devido à sua própria educação burguesa, para articular uma voz feminista que não era/ainda não é possível para suas personagens. Mas, ainda assim, o próprio silenciamento de Galvão pelo Partido Comunista (que a obrigou a publicar sob pseudônimo e depois a forçou a renunciar a sua filiação), bem como o fato de que a academia brasileira está ainda por conceder um lugar adequado ao romance *Parque industrial* no cânone literário nacional, são modos alternativos de silenciar o discurso feminino.

Traduzido do inglês por Denise Almeida Silva.

243 Idem. Ibidem. p. 94.

244 Idem. Ibidem. p. 83.

245 É importante notar o papel das mulheres em movimentos sociais urbanos em São Paulo. Yvonne Corcoran-Nantes (1990) ressalta o espaço e a voz feminina nesses movimentos. Maria Cecília Paoli (1987) traça um panorama da história dos distritos industriais do Brás e da Mooca.



O MARAVILHOSO PODER DAS MULHERES CONTRA OS DEUSES TELÚRICOS EM GUADALUPE, DE ANGÉLICA FREITAS E ODYR BERNARDI

Guadalupe (1973), de Angélica Freitas, com arte de Odyr Bernardi, é uma narrativa feminista *queer* que exemplifica a consciência global da escrita gráfica no Brasil. Como o título (que remete à protagonista da obra) sugere, a narrativa é ambientada no México, o que é imediatamente confirmado pelo painel de abertura que ocupa uma página inteira: embora não haja texto, qualquer pessoa familiarizada com a Cidade do México reconhece imediatamente o icônico Palácio de Bellas Artes no primeiro plano inferior esquerdo e a cadeia de colinas em torno da cidade que aparece ao fundo. O céu, perpetuamente nublado da Cidade do México (especialmente nos meses mais frescos de verão), paira sobre as colinas e vastas extensões de uma cidade que, apesar de ser uma das duas ou três maiores do mundo, é caracterizada por um horizonte com poucos edifícios altos, até mesmo no centro histórico da cidade onde o palácio está localizado. Apesar de o texto de Freitas estar escrito em português, há abundantes referências culturais ao México, incluindo características proeminentes do espanhol mexicano tais como a presença verdadeiramente unificadora do prato mexicano por excelência, o *taco*²⁴⁶.

246 Em um dado momento, FREITAS (2012) mostra Minerva – que está naturalmente falando em espanhol, apesar de nós a estarmos lendo traduzida, por assim dizer, para o português – combinando as duas línguas, com o balão representando seu discurso combinando uma interjeição fática em espanhol mexicano com um comentário em resposta a algo que seu interlocutor disse com uma frase em português: “[o]rale, que surpresa” (s. p.).

Guadalupe (e esse nome é incomum no Brasil) é uma espécie de mulher feminista mexicana contemporânea. Freitas capta bem a personalidade forte das mulheres da Cidade do México de gerações recentes, que estão quebrando com o modelo de modéstia e recatamento feminino que continua a ser parte de um imaginário mexicano mais geral, vinculado tradicionalmente à imagem convencional da Virgem de Guadalupe, em homenagem a quem a personagem de Freitas é paradigmaticamente nomeada²⁴⁷. Guadalupe é uma feminista convicta que está ainda procurando por seu lugar no mundo, e a narrativa termina com uma série de imagens suas deixando sua vida passada e viajando para lugares desconhecidos em busca de seu próprio significado pessoal. E, enquanto seus próprios sentimentos feministas não parecem estender-se a relações homossexuais amorosas e eróticas, ela é criada em um ambiente *queer*: após o desaparecimento inexplicável de seus pais, ela é criada pelo irmão de sua mãe, que vive sua vida-*crossdressed* como a mulher Minerva.

Para a compreensão de alguns aspectos da narrativa, é importante notar que a avó de Guadalupe, Elvira, mãe de Minerva, que ajudou a criá-la até o início de sua vida adulta, teve uma vida conturbada. Ela escapou de um casamento abusivo em Oaxaca, onde a violência pelas mãos de seu marido (seu casamento fora arranjado) resultou tanto do fato de seu filho se identificar de modo transgênero como uma menina, como do fato de sua mãe ainda sustentar uma ligação emocional com sua amiga de infância, Juanita, cuja fotografia é descoberta entre os pertences de Elvira. Assim, embora pareça que Elvira nunca tenha tido envolvimento emocional com outras mulheres na Cidade do México, sua casa favorece a identidade sexual de Minerva, que desiste de ser uma artista travesti de cabaré para ter uma livraria, a fim de proporcionar à sobrinha um ambiente econômico estável.

Com isso, Elvira e Minerva também viabilizam a natureza rebelde de Guadalupe, ou seja, a reprodução da rebelião de gênero e do não conformismo das duas mulheres

247 Há muita bibliografia histórica e ideológica sobre a Virgem de Guadalupe, incluindo discussões de suas dimensões feministas e até mesmo lésbicas. Uma excelente fonte é a análise de Alicia Gaspar de Alma (2011) da obra de arte sobre a Virgem por Alma López.

mais velhas. Na verdade, fica-se sabendo que, enquanto Elvira ainda era uma artista de cabaré e antes de se tornar a mãe substituta da criança, ela levava Guadalupe consigo para seu camarim, onde a vemos interagir com as outras artistas travestis, até mesmo ajudando uma delas com o batom. Guadalupe concordava entusiasticamente em não dizer a seus pais aonde Minerva a levava, o que só fortalecia o vínculo fraternal entre a menina e sua guia transgênero no que é o vasto submundo *queer* da Cidade do México – que é hoje cada vez mais visível com a mudança de costumes sexuais na capital mexicana, se não na sociedade mexicana como um todo.

O incidente narrativo central no romance de Freitas é a morte repentina de Elvira. Uma vez que ela prediz à neta que tal fato é iminente, Guadalupe e Minerva suspeitam de que possa ter sido suicídio, especialmente porque ela bate a sua motocicleta que transita pela cidade em total descuido no estande de taco de um homem que ela odeia. De fato, há uma constante em *Guadalupe* de animosidade antimasculina, parte certamente do lesbianismo de Elvira e de seu tratamento nas mãos de seu pai e de seu marido, bem como do comportamento transgênero de Minerva, que é um desafio evidente ao binarismo heteronormativo de gênero, cuja violência ela experimentou pela primeira vez em espancamentos pelas mãos de seu pai²⁴⁸.

A morte de Elvira imediatamente ocasiona uma crise para Guadalupe e Minerva. A mulher tinha enfatizado o seu pedido para ser enterrada em sua terra natal, Oaxaca, com um funeral tradicional, acompanhado por músicos mariachi. Embora Minerva originalmente retroceda ante as complicações envolvidas, Guadalupe insiste, e elas partem em uma viagem da Cidade do México em direção ao sudeste, para Oaxaca. Ao longo do caminho, a van de entrega de sua livraria quebra e Guadalupe chama um amigo de Minerva para vir ajudá-las a continuar a sua viagem a Oaxaca. Esse amigo, Chino,

248 Esse último, em certo momento, com o cinto na mão, grita “Cabrón!” na cara da mãe que está protegendo seu filho da raiva do homem. O leitor é levado a imaginar se esse multifacetado insulto mexicano (algo como o americano “Motherfucker”, em português “Filho da puta”), usado aqui na forma masculina, é dirigido contra a sua esposa, que ele provavelmente sabia ter tido uma relação lésbica com Juanita a quem ele, com certeza, culpa pelas não conformidades sexuais do seu filho, ou contra o filho, a quem, portanto, forçosamente identifica como masculino, apesar da roupa e do brinco feminino da criança. Nota-se que, ao usar essa interjeição espanhola, Freitas está atenta à utilização da marca de exclamação introdutória invertida do espanhol, mas não do português, e faz uso dela.

dono de uma oficina mecânica, em dado ponto, identifica-se como o tio de Guadalupe, e somos levados a acreditar que ele também costumava ser parte do elenco de artistas no Divina Perla, cabaré onde Minerva era a estrela. Ademais, apesar de Guadalupe identificá-lo com o “circuito gay”, ela também sabe que ele sofre de um amor não correspondido por ela, mas não está pronta para as suas propostas de matrimônio. Essa não aceitação ocorre menos em razão de sua não adesão ao matrimônio heteronormativo convencional do que por causa de sua rejeição feminista ao matrimônio como uma passagem necessária na vida de uma adolescente. Com isso, Guadalupe ainda tem que descobrir como essa situação foi imposta à sua avó, não por causa de seu relacionamento lésbico com Juanita, que parece ter seguido a sua vida após o casamento, mas porque seu pai não podia aceitar uma filha solteira.

Todas as boas *road stories* (e a presente história de enterrar Elvira em Oaxaca é apenas um prenúncio da que Guadalupe faz no final do romance) não levam a lugar nenhum, narrativamente, se não há impedimentos ao longo do caminho. O problema da van de entrega é sério, mas muito mais grave é o aparecimento, em um restaurante de beira de estrada, de uma personagem misteriosa e desagradável que hipnotiza Minerva, induzindo-lhe a pegar uma carona consigo. Quando Guadalupe se opõe, esse sujeito lança a ela um mau-olhado, que permite que Minerva entre no veículo. Nós já sabemos quem é o agente do mal: ele foi enviado pelo deus telúrico do submundo, Xyzótlan, que está necessitando desesperadamente de almas mortas para manter, supõe-se, sua legitimidade e autoridade. No México moderno, ninguém mais acredita em deuses como Xyzótlan (o nome é criado por Freitas – observe que se baseia na sequência alfabética conclusiva XYZ), que, a rigor, está ameaçado de perder o seu alvará – algo como a sua licença ou autorização para continuar a existir no panteão dos deuses telúricos mexicanos. A alegação feita é de que seu reino está sendo tomado por “seitas” de fora.

A figura de Xyzótlan (talvez o último dos deuses devido à configuração alfabética do seu nome?) e seu agente procurador desagradável, buscando almas para o submundo como um cafetão buscaria novas trabalhadoras em um bordel, funcionam aqui claramente como ícones de um masculinismo opressivo que ainda é uma ameaça para a expansão

do mundo *queer* feminista que as personagens principais de *Guadalupe* representam. Além de qualquer insinuação do panteão de antigas deidades mexicanas de dominação masculina (que incluiu também, com certeza, grandes figuras femininas, tais como a toda poderosa deusa da vida e da morte, Coatlicue/Tonantzin), Xyzótlan inquestionavelmente encarna o masculinismo permanente, incluindo o alicerce heterossexista da sociedade mexicana moderna. O deus é barulhento e violento, e ele abusa de seu capanga, verbal e fisicamente, exigindo o cumprimento de suas demandas por “um corpo quente”, o que não implica apenas a colheita de almas mortas, mas a manipulação ritualística do corpo sobrevivente também.

Guadalupe, que não havia sido tão completamente dominada pelo capanga de Xyzótlan como sua tia (afinal, cada nova geração, espera-se, exerce maiores poderes feministas de resistência), ingere alguns dos cogumelos mágicos alucinógenos do estoque secreto de Minerva e, em resposta à invocação feita pelo capanga dos poderes do seu deus, ela apela para os ícones gays Village People para virem em seu auxílio. Eles entram com a sua música-tema, *YMCA*, e o capanga é rapidamente despachado, transformando-se em uma ave de rapina para voar, suspeita-se, de volta ao mundo inferior de seu deus.

A transformação de Guadalupe em uma heroína do tipo Mulher Maravilha²⁴⁹ para combater o covarde Xyzótlan, que iria tomar posse do corpo e da alma de sua avó, antagoniza um dos parâmetros culturais mais característicos da região de Oaxaca, o

249 O uso do ícone da Mulher Maravilha por Freitas é um índice importante da mudança de quadrinhos para a narrativa gráfica, na medida em que envolve uma atribuição feminista específica para a figura cuja representação é de difícil obtenção, em nível de história em quadrinhos. A relação que C. W. Marshall (2011) estabelece entre a figura da Mulher Maravilha e as Fúrias clássicas envolve ressonâncias de algum nível de sofisticação cultural que se poderia esperar encontrar na novela gráfica, mas não nas perspectivas culturais, frequentemente de má qualidade, dos quadrinhos. No entanto, tendo feito essa distinção, devo reconhecer que o ensaio de Marshall aparece em um livro que pertence à prática de evitar uma distinção entre quadrinhos e narrativa gráfica.

fenômeno do *muxe*²⁵⁰. De fato, a figura de Guadalupe, transformada pelos cogumelos mágicos, parodia a Mulher Maravilha da Marvel Comics e da similar mexicana Action Comics, ao ser retratada, na capa de uma revista em quadrinhos (por Mescal, ao invés de, Marvel, Productions), como *Muxe* Maravilha, Mulher Maravilha, neste pastiche da palavra oaxacana para mulher transgênero e da palavra do português para *wonder* (Minerva Maravilha era, sabemos por causa de seus dias de cabaré, o nome artístico de Minerva). A palavra *muxe* não é indígena na origem, embora o fenômeno transgênero que representa seja: *muxe* é uma pronúncia coloquial pré-moderna da palavra espanhola moderna para mulher, *mujer*. O fenômeno transgênero do *muxe* na região de Oaxaca (mais paradigmaticamente identificado com a aldeia pesqueira de Juchitán) é tanto uma estrutura de gênero paralela ao binarismo heteronormativo europeu, imposta pelos conquistadores espanhóis e herdada pela sociedade patriarcal mexicana moderna, quanto uma prática que confronta, por vezes violentamente, a heteronormatividade daquela sociedade patriarcal. No primeiro exemplo, a prática do *muxe* é aceita e, em alguns casos, até mesmo venerada pela sociedade indígena subjacente e pelos seus remanescentes da região.

Entretanto, como a modernidade prevalece no México, a prática do *muxe* muitas vezes vem a ser reinterpretada como uma versão de um pan-México e da cultura gay internacionalista, que é ora vigorosamente combatida pela heteronormatividade convencional, ora reconhecida e aceita em diferentes graus pelas perspectivas do moderno que validam as alternativas à heteronormatividade convencional – isto é, uma sensibilidade *queer* em expansão no que diz respeito às relações humanas de cunho amoroso e erótico. Enquanto a Cidade do México é oficialmente *gay-friendly*, como

250 Há muito trabalho antropológico sobre o *muxe*, que se refere a homens crossgênero (performatizam o *crossgender* como mulheres); *nguiu* é o termo para o fenômeno menos comum de mulheres que performatizam *crossdress* como homens. Para um recente estudo antropológico, cf. MIAMO BORRÚSO (2002). Um dos registros mais importantes de gênero em Oaxaca é a fotografia de Graciela Iturbide, com textos da romancista Elena Poniatowska (2010). David William Foster (2014) examina as questões de gênero nas fotografias de Iturbide. É importante notar que, embora o fenômeno Oaxacano do *muxe* seja aludido por Freitas (2012), nem Elvira nem Juanita se envolvem com a performatividade crossgênero, tornando-as mais conformes com a identidade lésbica do que com o fenômeno *muxe*. Além do uso mais frequente *muxe*, *muxé* também é utilizado; esta última forma replica o padrão de tonicidade da palavra moderna *mujer*.

capturado pelo universo em que Guadalupe se move facilmente, outras partes do México podem não ser necessariamente assim, e a subjacente herança indígena similar ao *muxe* não garante a liberdade do tipo de homofobia exibido pelo marido de Elvira, pai de Minerva, para não mencionar pelo pai de Elvira, tão ansioso para tê-la casada para – pensava ele – frustrar a relação entre ela e Juanita.

A narrativa de Freitas dificilmente pode mergulhar com qualquer profundidade nas complexidades do fenômeno *muxe*, que serve aqui tanto como um suporte para a determinação de Guadalupe, quando ela se transforma pelos cogumelos em *Muxe Maravilha*, para realizar os desejos de sua avó, quanto uma confirmação do mundo *queer* em que habita e aqui defende através da satisfação, precisamente, desses desejos. Enquanto ela ainda não está completamente ciente de toda a história, a história de Minerva sobre a vida de Elvira ecoa para Guadalupe a instrução de sua avó para procurar Juanita em Oaxaca, porque ela “saberia o que fazer”. Assim, a cena final do enterro de Elvira é o abraço de Guadalupe, quase literalmente sobre o túmulo de sua avó, naquela que foi o grande amor perdido dessa última.

A narrativa de Freitas desloca uma consciência globalizada brasileira não só por se passar no México, mas pelo uso do espanhol mexicano e de referentes culturais. Tal consciência se mostra através da caracterização alegre de valores feministas internacionais, que são confirmados pela busca de Guadalupe, na segunda, porém truncada *road story* do romance, para encontrar-se no mundo²⁵¹. Ela também é reforçada pela validação descomplicada do universo *queer* em que Guadalupe se move e na reinscrição das práticas pré-colombianas de cultura *muxe* através do uso dos cogumelos mágicos²⁵².

251 O capanga de Xyzótlán, em uma oferta pela sua liberdade, após ter sido subjugado pelo Village People, oferece a Minerva um espelho dos deuses, em que a pessoa pode se ver daí a 20 anos. Minerva o oferece a Guadalupe, que se vê como uma solteirona agora a cargo da livraria de Minerva. Quando sai em busca da sua aventura pessoal, ela vai jogar o espelho mágico ao mar de um barco no qual ela está fugindo de seu passado e, por implicação, de seu futuro sombriamente predito. É evidente que é vantajoso, para os deuses masculinistas, que as mulheres olhem para o seu futuro e se vejam como criaturas murchas.

252 É de pouca importância que o consumo ritualístico de cogumelos alucinógenos por grupos indígenas não seja coextensivo com o fenômeno do *muxe*. A interseção entre eles aqui deve ser tomada como uma licença de ficção, como se faz da figura inexistente de Xyzótlán.

Enquanto tudo isso poderia certamente ter sido conseguido ambientando a história em qualquer lugar em um Brasil urbano multifacetado, e enquanto o “deslocamento” de Freitas para o México provavelmente tem pouco a ver com a educação de leitores brasileiros com relação a perspectivas feministas e *queer* no país, ele – o romance – certamente satisfaz um interesse brasileiro em ser internacionalista e globalizado em tantas e variadas maneiras quanto possível.

Fábio Moon e Gabriela Bá, mesmo quando escrevem em inglês diretamente para publicação nos Estados Unidos, ainda continuam atados, em seu trabalho em conjunto, a temas brasileiros (mesmo que ambos tenham trabalhado com outras pessoas em projetos que não são de temática brasileira). Freitas permanece ancorada no idioma português (embora em *Guadalupe* use um pouco de espanhol), mas ela evidentemente acha muito importante para a sua própria consciência feminista e *queer* se conectar com histórias em outros lugares da América Latina.

Traduzido do inglês por **Zelina Márcia Pereira Beato e Luana Castelo Branco Alves.**

PARTE III



“*ESPAÑHOL QUEER*”, “*PORTUGUÊS QUEER*”: NOTAS PARA INVESTIGAÇÃO

O gênero é uma visão que os falantes têm do universo. Da mesma forma que muitas das categorias gramaticais, o gênero é percebido e vivido por estes como um reencontro com a ‘ordem natural’ das coisas, muitas vezes apesar das incoerências.

(VILLASEÑOR ROCA, 1992, p. 221).

Eu não espero pelo dia
Em que todos
Os homens concordem
Apenas sei de diversas
Harmonias bonitas
Possíveis sem juízo final...
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem
Mundial...

(Caetano Veloso, “Fora da ordem”)

Não é por acaso que o esforço em criar socioletos imperiais e padronizados para a língua espanhola e portuguesa tenha coincidido com a Contrarreforma e com a organização de, entre outros padrões sociais, uma sociedade heterossexista, a qual contribuiria para um controle administrativo centralizado de todos os aspectos da vida individual para a glória da Coroa e de seus projetos hegemônicos. A variedade de formas medievais da língua – e, por extensão, das diferenças entre o espanhol e o português (e o catalão, nesse caso) – deveria ser resolvida em termos de identidades linguísticas fixas e da regularização dos idiomas, o que implicaria a supressão do catalão ou de qualquer outra variedade neolatina que pudesse dificultar a hegemonia almejada. Tal regularização envolvia os detalhes mais minuciosos da variação linguística, e a criação de Academias Reais (a Academia Real Espanhola, em 1713, e a Academia de Ciências de Lisboa, em 1779) – com seus dicionários, gramáticas, ortografias e um trabalho geral da imprensa oficial que tratasse de questões relativas às línguas – impôs normas de comportamento que se queriam tão estritamente seguidas quanto aquelas pertencentes a outros domínios sociais. É certo que se poderia discutir, antes de qualquer coisa, se tais normas consistem num projeto heterossexista ou se são simplesmente variações prescritivas, mas a verdade é que o princípio das normas linguísticas explícitas, que não pode ser transgredido sem punição, é inquestionavelmente parte de uma consciência social dirigida pela necessidade de normatizar sujeitos sociais e suas condutas.

Uma proposta de pesquisa sob as rubricas “Espanhol *queer*” e “Português *queer*” deveria ter como meta principal uma investigação em torno de questões envolvendo: 1) processos de normatização e transgressão de elementos linguísticos; 2) o modo como a língua é usada para regular a heteronormatividade; 3) aqueles aspectos da língua em que a heteronormatividade é, no entanto, problemática; e 4) as práticas pelas quais a

transgressão da heteronormatividade é promovida e realizada²⁵³. Tal pesquisa, por sua vez, indagaria a natureza da resistência à heteronormatividade através da linguagem e das fissuras existentes no português e no espanhol para que tal resistência fosse possível e eficaz. Trata-se de uma proposta de natureza tanto descritiva – inventariando o registro de tal resistência – quanto filosófica – na medida em que prevê as formas com que uma consciência não heteronormativa (uma consciência *queer*) exerceria um impacto sobre as estruturas da língua. Finalmente, trata-se de uma proposta que forneceria um quadro conceitual para uma crítica literária e uma crítica cultural que levariam em conta a materialidade *queer* da língua em níveis de estilo, discurso e interpretação.

Mais especificamente no caso do espanhol e do português, tal proposta, caso não desconstruísse diretamente a disjunção espanhol-português, questionaria as formas pelas quais tal ruptura teria sido usada como estratégia de hegemonias imperialistas e nacionais. Esse questionamento reconheceria a relação especial de que Espanha e Portugal teriam gozado historicamente, incluiria escritores como Gil Vicente, que é reconhecido por ter escrito nas duas línguas, e também abrangeria o bilinguismo e o biculturalismo espanhol-português como eles existem em determinadas fronteiras geográficas. Mais importante do que isso, incluiria aquelas práticas, especialmente na área da escrita literária, que abrangeriam a busca de uma assim chamada terceira língua, uma expressão interlinguística que mescla os dois idiomas. Reconhece-se a prática diária do “portuñol” (ou “espaguês”) em certos locais e o uso de uma das duas línguas quando um indivíduo tenta se expressar na outra. Concomitantemente, a prática literária envolveria a combinação consciente dos dois idiomas, tanto numa tentativa quase sociolingüística para captar o uso da língua por certos indivíduos na vida real

253 Inglês *queer* já é uma área de pesquisa consolidada dentro dos estudos de língua inglesa. Veja LEAP e BOELLSTORFF (2004); LÍVIA e HALL (1997). Considero a dificuldade em se estudar tais questões no espanhol e no português como um exemplo típico de manifestação de homofobia, conforme FOSTER (2010). Consulte RODRÍGUEZ (2008) para um levantamento inicial de registros lexicais do espanhol *queer*. Peña (2004) trabalha com americanos-cubanos que, em sua maioria, falam espanhol. O livro *Queer French*, de PROVENCHER (2007), aborda o *queer* dentro dos limites da fala masculina, e não da língua francesa em si, mas há algumas explicações linguísticas úteis nesse sentido. O estudo de KULAWICK (2009) sobre o “travestismo linguístico” é um excelente manual para se entender a relação entre a língua e a heteronormatividade, e a maneira pela qual escritores espanhóis consagrados – como Severo Sarduy – teriam trabalhado a língua como estratégia de representar sua transgressão.

através de acordos linguísticos estabelecidos, quanto numa criação “poética” e “afetiva” de uma expressão interlinguística que subverteria categorias de diferenciação da língua.

A condição inicial necessária para a formulação de um projeto de análise linguística *queer* reside no uso da linguagem por aqueles sujeitos que se identificam ou que desejam se identificar através da linguagem enquanto *queer*. Assim, um enunciado linguístico básico como “*Soy puto y que quiero*”, empregado no período de redemocratização depois de 1983 como forma de resistência à homofobia oficialmente sancionada pelo regime militar argentino entre 1976 a 1983, apresenta subversões de determinadas categorias linguísticas. Isso se dá porque, em primeiro lugar, envolve a união de duas ideias que, por meio da internalização da homofobia exercida enquanto componente legítimo da heteronormatividade, são normatizadas como se não ocorressem: uma proposição de autoestima não pode vir acompanhada de uma proposição internalizada de autodepreciação. E, em segundo lugar, o enunciado requer a ressemantização do vocábulo *puto* de tal forma que a relação entre homossexualidade e prostituição masculina seja desfeita: *putos* já não são necessariamente homossexuais porque são prostitutas, e prostitutas já não são necessariamente homossexuais; na verdade, o uso da palavra *puto* enquanto sinônimo de homossexual é posto em questão, e há uma exigência implícita de reformulação dos sememas da palavra.

O que se identifica como fala gay [*gayspeak*] (em que “gay” pode se referir a qualquer suposto sexo biológico) é uma manifestação inicial e evidente, porque particular, da linguagem *queer*, na medida em que questiona o binarismo, a estabilidade e a identificação de gênero e, particularmente, o imperativo dominante, cuja alusão ao desejo sexual pode ser apenas uma parte da enunciação linguística, como função de categorias semânticas abertas e nunca de uma tendência de características linguísticas ou de algo que surge sub-repticiamente através de marcas gramaticais. A fala gay, decerto, é conduzida em grande medida por uma explícita semântica transgressora, mas muito de sua função depende também de marcas gramaticais sub-reptícias que podem não ser imediatamente evidentes ou inteligíveis. Afinal de contas, uma vez que as palavras são “automaticamente” lembradas, é possível ponderar as implicações homoeróticas

de algo tão inocente como a canção infantil “Arroz com leite”: “*Arroz con leche / me quiero casar, con una señorita de San Nicolás, / que sepa coser, que sepa bordar, / que sepa abrir la puerta para ir a jugar. / Yo soy la viudita, del barrio del frente / me quiero casar y no sé con quién. / Con esa sí, con esa no, con esa señorita me caso yo*”²⁵⁴.

Não é preciso rastrear as origens de “Arroz com leite” em direção a alguma forma ancestral de fala gay para se entender que, aí, há algo surpreendentemente errado em relação à distribuição discursiva de marcadores de gênero. E tal rompimento pode conduzir a todo um conjunto de observações a respeito das identidades – ou, pelo menos, dos possíveis desejos eróticos de sujeitos que estrategicamente os possuem – que se revezam na prática de intercâmbio linguístico. Pesquisas sobre discursos codificados, comuns ou restritos a certos domínios e ocasiões, como bares e clubes, que podem permitir a abordagem de identidades não convencionais (como as não heteronormativas), são essencialmente sensíveis às transgressões das categorias linguísticas, quer sobre o nível da morfossintaxe, quer sobre o nível de unidades linguísticas sutis ou de vetores estilísticos.

Com o crescente aumento daquilo que até certo ponto é sinodoquicamente/metonimicamente denominado direitos gays no Brasil e em certos países latino-americanos, e com o aumento geométrico de publicações e atividades culturais sobre o tema, a análise linguística da ainda codificada, mas não velada, expressão *queer* se torna quase que uma necessidade em termos de interpretação. Em algum lugar ao longo do espectro de resistência à homofobia, à total autodeclaração da não heteronormatividade, há muita produção que merece ser analisada. Retrospectivamente, está-se relendo Borges²⁵⁵ com sua desconstrução (*queer*) da epistemologia e da metafísica²⁵⁶; a relutante lésbica e escritora infantil María Elena Walsh; o antropólogo cultural Mário de Andrade,

254 Tradução livre: “Arroz com leite / quero me casar, com uma senhora de San Nicolás / que saiba costurar, que saiba bordar / que saiba abrir a porta para ir brincar. / Eu sou a viuvinha, do bairro da frente / eu quero me casar, mas não acho com quem. / Com essa sim, com essa não, com essa senhora me caso eu”.

255 BALDERSTON (1995) escreve sobre o “pânico homossexual” de Borges.

256 A propósito da dimensão *queer* nos escritos de Borges, cf. ALTAMIRANDA (1991).

cujo personagem anti-herói Macunaíma pode ser considerado o primeiro brasileiro moderno *queer*; o romancista João Guimarães Rosa, cujo protagonista ambivalente Diadorim mascara mais do que um simples caso de problema de identidade de gênero²⁵⁷.

Leituras retrospectivas como essas podem ser muito problemáticas, uma vez que implicam a validade imperturbável das atribuições que só parecem claras a partir de uma perspectiva contemporânea. Contudo, são adequadas na medida em que abrem para uma tradição cultural que envolve um exame cuidadoso, o qual não é circunscrito pelas normas de uma tradição interpretativa. Consiste mais em uma imposição de significados do que em um revisionismo, principalmente quando esse último é tratado com rigor intelectual e sutileza, e com a devida sensibilidade a práticas semióticas dominantes (mas ainda não exclusivas) de uma época em que um texto foi criado. Pode ser um gesto problemático de aplicação *avant la lettre* referir-se a Gregório de Matos como gay (reforçado ou não pelo seu suposto plágio a Luis de Góngora), mas dificilmente se pode dizer que seu universo poético retrata uma heteronormatividade imperturbável.

É nesse sentido que vem à tona a considerável bibliografia atualmente existente sobre a intersecção entre o que há de lésbico e o que há de feminista em Sor Juana Inês de La Cruz, contemporânea de Gregório de Matos. É aceitável dizer que a palavra “lésbica” já consistia numa identidade histórica disponível a Sor Juana em sua época, mas o termo “gay” não o era para Matos (o sutil vocábulo “sodomita” pode ser um vago equivalente), assim como não o era o vocábulo “feminismo”²⁵⁸. Além do mais, segundo alguns críticos, há muito pouco de peculiar em atribuir uma dimensão feminista a Sor Juana, bem como fazer uma análise feminista de sua obra, embora permaneça uma considerável resistência a seus atributos lésbicos, ao ponto de se identificarem poemas de mesmo sexo, como se tem feito com Shakespeare, enquanto mera “convenção literária”. Inquestionavelmente, a análise feminista do espanhol e do português é crucial para uma perspectiva de interpretação *queer*. Os estudos feministas nos ensinaram muito

257 REIS (1991b) discute brevemente esse aspecto do romance.

258 Veja ALTAMIRANDA (1994) sobre as dimensões *queer* nos escritos de Sor Juana Ines de la Cruz.

a respeito do sexismo da linguagem através da desconstrução de supostos princípios de “teologia natural”, sublinhando características estruturais da linguagem real²⁵⁹, tais como, no caso das duas línguas em questão²⁶⁰, a divisão binária do mundo em masculino e feminino (com essa divisão reduplicada em termo de um gênero gramatical arbitrário, mesmo com referência a objetos inanimados) e a valorização supostamente óbvia do masculino como sexo dominante e o feminino como algo marcado ou mesmo imprevisível²⁶¹. A análise feminista das estruturas linguísticas, em termos da chamada gramática universal, derrubaria o imperativo recorrente de uma língua para outra, para classificar e hierarquizar os referentes do mundo real ou estabelecer diferenças sistemáticas entre a língua dos homens e a das mulheres, a ponto de, em algumas sociedades, surgirem, literalmente, línguas diferentes, separando sexos/gêneros²⁶². A análise do sexismo, no entanto, é normalmente orientada para a busca de estratégias para suprimi-la, por exemplo, o uso tático (desajeitado, na melhor das hipóteses) da *arropa* nas comunicações eletrônicas para eliminar as referências ao masculino/feminino no

259 Cf. os trabalhos de LAKOFF (2000); CAMERON (1985; 1998); COATES (2004).

260 Sobre o sexismo na língua espanhola, veja LOZANO (1995); PARDO FERNÁNDEZ (1992); VILLASEÑOR ROCA (1992). Também importante é a análise específica da língua masculinista como algo que vai além de meras normas neutras; cf. NEFF VAN AERTSELAER (1997). Eu não encontrei nenhum estudo linguisticamente confiável sobre o sexismo na língua portuguesa. Entretanto, o estudo de PIRES (1999, p. 260) sobre o discurso feminista resistente faz uso de algo que se pode chamar de uma premissa *queer* muito pertinente: “[u]ma postura de assujeitamento tende a deixar as coisas como estão, pois deduz que o ser humano e todas as coisas existem por força da natureza. Em oposição, uma postura crítica resiste à naturalização e concebe o indivíduo e o mundo como o resultado de ações e práticas sociais que fundam as culturas e as diferenças existentes entre os seres humanos”.

261 O sistema não se constitui sem suas surpresas contrárias, tais como certos substantivos que são sempre femininos, a despeito de seu referente no mundo real – *víctima* é o exemplo mais comum. Ou quando o português apresenta a forma plural de muitas palavras, geralmente não registradas nos manuais de língua: *avô + avô = avós*; *avô + avó = avós* (o mesmo acontece em espanhol: *los abuelos*). O lexema está incluído em uma lista de “palavras só usadas no plural” (como *antepassados*) e glosadas por BECHARA (2006, p. 125), sem qualquer comentário sobre sua relação com *avô* e *avó*.

262 É importante considerar a ambivalência nas chamadas culturas berdaches encontradas na América Latina, em que dois sexos biológicos aparentes (uma distinção rastreada na falha em se levar em conta qualquer polimorfismo sexual, conforme os graus de hermafroditismo ou intersexualidade) interagem com outros quatro gêneros construídos socialmente, que em inglês podem apenas ser designados por “she-she” [“ela-ela”], “she-he” [“ela-ele”], “he-he” [“ele-ele”] e “he-she” [“ele-ela”], em que o segundo termo refere-se à essência biológica percebida, e o primeiro à identidade de gênero socialmente construída.

discurso natural. Mais interessante têm sido as tentativas sistemáticas de reformular as estruturas linguísticas a ponto de suprimir a referência acima mencionada, para não falar da rejeição daqueles segmentos em que o feminismo implica uma manifestação depreciativa do masculino (*poeta* vs. *poetisa*) ou uma relação dependente sobre o masculino (*presidenta* como a esposa do *presidente*); o que também inclui o repúdio das formas femininas como algo inerentemente pejorativo (“marica”), especialmente quando aplicadas a sujeitos sociais masculinos.

Nesse processo de desconstrução, que pode ser posto em debate em termos de questões sociais e políticas mais amplas em jogo, o feminismo, porém, contribuiu para forjar uma consciência de como as estruturas linguísticas são quase naturais e, de certa forma, extrapolam os limites da construção social. Isto é, o conceito de estrutura linguística como algo essencialmente arbitrário, quando não categoricamente refutado, é pelo menos posto em xeque, de modo a permitir a remodelação das línguas, concebidas como algo além de uma simples lista de palavras, para que se adaptem às mudanças de percepção do mundo social. Se, como a teoria *queer* tem afirmado, a nossa sociedade é obcecada com a sexualidade e especialmente com o policiamento da sexualidade explícita e implícita dos outros (muito da obra de Michel Foucault baseia-se nessa percepção), não é surpreendente descobrir que as línguas do mundo real (em oposição às línguas artificiais ou lógico-predicadas) incorporam questões de sexualidade e de gênero de uma forma que atravessa o largo espectro de todos os sistemas. Esse fato pode tornar difícil imaginar qualquer reforma radical apropriada das estruturas da língua para levar em conta as formas múltiplas de feminismo sexista identificável através da língua. Todavia, também chama atenção para as vastas contradições internas das estruturas linguísticas, seus lapsos e suas aporias, de modo que uma manipulação *queer* da língua forneceria uma poética de longo alcance e performances afetivas, que são a quintessência da língua transformada de modo a conceber uma transgressão da heteronormatividade.

Se a heteronormatividade é entendida como um vasto domínio hegemônico, então maiores serão as proporções do projeto *queer*: “Queer Aztlán”, de Chérrie Moraga²⁶³,

263 MORAGA, Chérrie. Queer Aztlán: The Re-Formation of the Chicano Tribe. In: _____. *The Last Generation: Prose and Poetry*. 1993. p. 145-174.

necessariamente se constrói a partir de elementos da cultura chicana que são *queer*, tal como sua resistência lésbica à supremacia masculina. Para Moraga, tal projeto consiste num empreendimento sócio-histórico *queer* contra as pretensões anglo-protestantes de superioridade *gabacho a la raza*. Pode-se muito bem investigar os mesmos pontos em relação às práticas religiosas afro-caribenhas (*santería*) e afro-brasileiras (*macumba*, *candomblé*), com suas dimensões de espiritualidade transgênera concebidas como resistência e transgressão às práticas burguesas eurocêntricas (ou américo-cêntricas²⁶⁴, no caso dos mórmons e dos pentecostalistas), cuja função é, como se diz em português, “para inglês ver”: uma sociedade decente adequada para os estrangeiros e no exterior²⁶⁵.

Concomitantemente, como mencionei acima, as práticas dos americanos nativos ou dos primeiros povos, mesmo que não sejam uniformes no continente americano, demonstram uma continuidade impressionante em termos de fenômenos que invasores espanhóis e portugueses agruparam sob o pecado da sodomia ou de métodos semelhantes²⁶⁶. Muitas dessas práticas ainda são encontradas hoje entre os nativos americanos, embora talvez quase nunca intocadas pelas reações horrorizadas

264 Jen Westmoreland Bouchard (2010, p. 44) observa a atração que o candomblé e a religião Yoruba Orisha exercem nos homossexuais. Candomblé e homossexualidade também são estudados por TREVISAN (2002). O antropólogo Luis Mott (2003a) tem escrito extensivamente a respeito do que ele identifica como cultura gay no Brasil colonial. Além disso, a sua hipótese controversa quanto à possibilidade de o grande escravo rebelde Zumbi dos Palmares ser gay foi uma *cause célèbre* quando ele a formulou em 1990 (MOTT, 2003b, p. 155-163). NASCIMENTO (2007, p. 40-41) discute que a dominação distorceu os valores culturais Yorubans – os quais teriam sido vistos como “gerados” (isto é, *queer*) pelos senhores de escravo – que a Afrocentricidade pode desejar recuperar na cultura brasileira. MATORY (2005, p. 207) fala sobre “‘homossexuais passivos’ ou o que os adeptos do Candomblé denominam *adés*”. SANTOS e GARCIA (2002) usam, em seus ensaios sobre a cultura *queer* no Brasil, o termo *adé* como uma tradução para *queer*.

265 Uma virada interessante sobre isso diz respeito à forma como o estupro masculino – uma forma particularmente perversa de prática homoerótica, pelo menos no contexto em que é aplicado – é usado como uma punição contra escravos errantes. Robert Richmond Ellis (1998) deseja excluir a referência a isso no livro *Autobiografía de un esclavo* (1849), de Juan Francisco Manzano. Para ser mais preciso, se alguns senhores de escravo em suas rotinas abusavam das suas escravas, não há razão para descartar a hipótese de que alguns homens escravos também eram abusados sexualmente – essas são dimensões sexuais que fazem parte das diferentes formas de violência, como castigos e torturas.

266 Enquanto MIGNOLO (2005, p. 32) não detalha os efeitos do controle de gênero e da sexualidade pelos conquistadores espanhóis e portugueses, ele não inclui isso em sua lista sobre “‘colonialidade de poder’ (isto é, apropriação imperial de terra, exploração de trabalho, e controle de finanças; controle de autoridade; controle de gênero e sexualidade; e controle de conhecimento e subjetividade)”.

de exploradores e missionários²⁶⁷. Mesmo quando se poderia supor que a acusação da sodomia serviu de pretexto para a escravidão e o extermínio dos povos indígenas, podem surgir pequenas dúvidas quanto à probabilidade de que os espanhóis e os portugueses tenham se deparado no chamado Novo Mundo com práticas eróticas que estavam em conflito com a heteronormatividade que a Igreja e o Estado estavam vigorosamente impondo, mesmo que com mais frequência sobre os inadimplentes do que, na prática, sobre aqueles com alguma medida do poder²⁶⁸. De interesse singular em tudo isso é a maneira como se fizeram aqueles escritos em espanhol e em português, particularmente sob a égide do *indianismo*, em que parte das qualidades nobres dos povos americanos nativos foi frequentemente o detalhe de maior força na versão romântica da heteronormatividade, em comparação ao caso dos colonizadores que os perseguiram.

O leitor da cultura latino-americana circunscrita aos parâmetros das convenções europeias (que incluem a elisão da indecorosa²⁶⁹, bem como a confirmação forçada da heteronormatividade inquestionável)²⁷⁰ – prática essa que está sendo, no momento,

267 O antropólogo mexicano Guillermo Núñez Noriega (2009) apresenta um catálogo impressionante de vestígios remanescentes nas sociedades nativo-americanas mexicanas. Do ponto de vista da práxis social, sua pesquisa sustenta a ideia de que o esforço contra a DST apenas pode ter sucesso quando se levam em conta amplos sistemas sociosexuais diferentes: “[...] minha posição teórica para o estudo da sexualidade é a do construtivismo social. Segundo essa abordagem, as concepções, os valores, as práticas, as identidades e as relações sexuais são fatos culturais e diferem de uma cultura para a outra. Nós, indivíduos, aprendemos e construímos nossa sexualidade no contexto sociocultural em que nascemos e nos desenvolvemos” (NORIEGA, 2009, p. 11).

268 O vasto registro de práticas eróticas encontrado por Richard Burton e por outros invasores britânicos nas sociedades nativas constitui um caso paralelo. Parte do conceito do “tornar-se nativo”, na antropologia de significado imperialista, pelo menos para aqueles suficientemente poderosos que puderam fazer isso com impunidade, provando os frutos proibidos das práticas indígenas da sodomia, como no caso do Capitão Ronald Merrick, na tetralogia de Paul Scott sobre a ocupação indígena, *The Raj Quartet* (1966-75).

269 Observe o que acontece com as leituras em sala de aula ao final do *El matadero*, de Esteban Echeverría (ca. 1840), em que a sugestão mais que sutil de estupro anal do Unitário não é nada divertida. Cf. FOSTER (2002, 2007b) sobre questões relacionadas com ensino da escrita assinalada com elementos *queer*. Em “El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980”, David William Foster (2008) disponibiliza pesquisas em espanhol feitas durante os últimos 25 anos (o vocábulo “gay” do título foi colocado pelos editores). Fazem falta as pesquisas em português e em espanhol, representadas por PROVENCHER (2007) e SPURLIN (2000).

270 O lesbianismo de Sor Juana também é um tópico para discussão. O debate proposto por Mary Elizabeth Ginway (2010) sobre uma tradição de “transgeneridade” na literatura brasileira inicia com a história “As academias de São” (1884), de Machado de Assis.

dissecada e denunciada pela perspectiva de uma abordagem anticolonialista sobre essa cultura (embora tal perspectiva tenha pouco espaço para as questões de sexualidade) – terá pouca oportunidade para confrontar a sexualidade em qualquer uma das formas múltiplas que assume na sociedade latino-americana ao longo das continuidades polidimensionais das culturas americanas nativas e afro-americanas na medida em que elas interagem com as tradições europeias hegemônicas e, presumivelmente, uniformes/universais

Tanto nas traduções das culturas nativas americanas e afro-americanas para o espanhol e o português quanto em sua evocação por escritores comprometidos com sua particularidade, o pesquisador deve estar preparado para encontrar exceções sistemáticas à heteronormatividade judaico-cristã e para ter em conta as configurações linguísticas dessas exceções e os universos de sentido que elas interpretam. Qualquer presunção de heteronormatividade servirá apenas para cegar o leitor.

A presunção da heteronormatividade, entretanto, é a cegueira recorrente às maneiras como o português *queer* e o espanhol *queer* podem ser operantes antes de qualquer aderência inquestionável ao cronograma que uma política gay contemporânea poderia implicar. Por exemplo, duas escritoras brasileiras, Patrícia Galvão e Clarice Lispector (a primeira começou a escrever na década de 1920; a segunda, na década de 1940), disputam um lugar de destaque dentro de um inventário de trabalho *queer* português. Com mais precisão, pode-se afirmar que há referências lésbicas específicas em *Parque industrial* (publicado sob o pseudônimo de Mara Lobo em 1933), embora seja consideravelmente mais interessante o estilo fragmentário como o romance foi escrito e a criação de um universo narrativo virtualmente orientado sob uma perspectiva feminina. Nenhum desses traços são necessariamente *queer*, embora a criação de tal universo seja um corretivo respeitável dentro de um âmbito dominante masculinista e dentro da exclusão sistemática de Galvão pela crítica acadêmica machista²⁷¹. Mas há um aspecto *queer* que contribui na rejeição da prosa acadêmica, seja literária ou não, e

271 FOSTER, David William. The Feminization of Social Space in Patrícia Galvão's *Parque industrial*. *Brasil/ Brazil*. 2005-2006. p. 23-46,

Parque industrial está em forte contraste, especialmente enquanto um romance social-realista, com as normas jornalísticas prevalecentes no gênero surgido na década de 1930. Outros escritores estavam experimentando inovações linguísticas para conduzi-las a exames sob a égide do *queer* – *Gramatiquinha*, de Mário de Andrade (publicado por volta de 1922) fora o maior documento de discussões linguísticas naqueles dias –, mas esperou-se que o realismo social fosse escrito a partir do registro hegemônico, tal como exemplificado pelo jornalismo – isso mesmo quando a hegemonia social foi posta em discussão pela confiança sociopolítica dos trabalhos em si. O experimentalismo linguístico foi, é claro, uma aberração²⁷².

No caso de Clarice Lispector, a dimensão lésbica de sua vida talvez seja um pouco mais considerável para exame do que no caso de Patrícia Galvão²⁷³. Lispector permaneceu, durante a última década de sua vida, muito próxima à companhia de Olga Borreti, embora o tato crítico tenha sido resistente quanto a essa constatação²⁷⁴. Em seu caso, ainda, é muito importante o universo feminino presente em seus escritos (esses considerados relevantes para a análise feminista), e essa orientação abre possibilidade de uma sexualidade não heteronormativa, a exemplo do cerne da relação entre as duas mulheres no conto “A imitação da rosa”, incluído em *Laços de família*²⁷⁵, de 1960. Muito tem sido feito a partir dos usos de Clarice do português e seu curioso e fascinante

272 Uma proposição a ser retomada nesse ponto é em relação ao anúncio de Francisco Quevedo sobre a fumigação da residência de Luis Góngora, que ele comprou só para tocar esse último fora dela, para livrá-lo da pestilência de seu verso. Tal proposição ganha sua devida atribuição de homofobia com o reconhecimento de Góngora como um ícone *queer* da poesia espanhola da Era Dourada: “[...] *quedó de modo / la casa y barrió todo, / hediendo a Polifemos, Estantios, / coturnos tenebrosos y sombríos / y con tufo tan vil de Soledades, / que para perfumarla / y desengongorarla / de vapores tan crasos / quemó, como pastillas, Garcilasos; / pues era con tu vaho el aposento / sombra del sol y tósigo del viento*” (PORRAS, 1930, p. 311). Veja DÍAZ-ORTIZ (1999) sobre a dimensão erótica nos escritos de Góngora.

273 Embora o filme de 1988 sobre Galvão, de Norma Benguell, *Eternamente Pagu*, sugira, bem discretamente, experiências lésbicas com a pintora Tarsila do Amaral e a cantora Elsie Houston.

274 A majestosa biografia de MOSER (2009) sobre Lispector faz apenas um breve comentário acerca de alegações de uma identidade lésbica para a escritora (MOSER, 2009, p. 18). Do seu ponto de vista, não é preciso incluir esse comentário no índice da sua obra.

275 Earl E. Fitz (2001, p. 91-95) refere-se à paixão sexual reprimida dessa história e fala tanto da homossexualidade quanto do desejo lésbico (cf. p. 172) com referência a outros textos.

descentramento da sintaxe e do vocabulário, assim como de seus diversos recursos em termos de fluxo de consciência, monólogo interior e rupturas do chamado discurso realista. Um de seus maiores romances, *A paixão segundo G. H.* (1964), gira em torno dos deslocamentos emocionais provocados pela contemplação da narradora feminina do quarto abandonado onde vivia sua empregada, e seu relato serpenteante é tão complexo que muitos leitores de fato acreditam que a narradora realmente come a barata, quando um exame mais atento da obra revela que em nenhum lugar isso fica explicitamente sugerido²⁷⁶. As fissuras na prosa de Lispector, muito semelhantes à não coloquialidade dos textos de Borges²⁷⁷, desafia a norma hegemônica segundo a qual a escrita deve ser transparente, ou seja, que se deve sempre respeitar a versão linguística da teologia natural e uma norma do modo como as coisas deveriam ser.

Finalmente, agora, tem-se a possibilidade de acesso aos arquivos completos de Gabriela Mistral, cinquenta anos após a sua morte, especialmente a suas cartas íntimas, que certamente têm a ver com a questão de sua identidade lésbica, embora a crítica chilena, bastante ligada a uma heteronormatividade hegemônica e masculinista, tenha sempre negado veementemente tal possibilidade²⁷⁸. Entretanto, o cuidadoso estudo *A Queer Mother for the Nation: the State and Gabriela Mistral* (Uma mãe *queer* para a nação: o Estado e Gabriela Mistral)²⁷⁹ confere destaque à heteronormatividade nacionalista (ou nacionalismo heteronormativo) para sugerir ao Chile que uma de suas duas vencedoras do Prêmio Nobel constitui um ponto de referência lésbico incontestável para a identidade nacional e que sua poesia deve ser lida como tal, solapando, assim,

276 MOSER (2009, p. 269) aceita a proposição de que a narradora de *A paixão segundo G. H.* realmente tenha comido a barata.

277 Isto é, não a ausência de um discurso coloquial, mas o modo como há algo sempre “não espanhol” sobre a escrita, algo a que tanto KRISTAL (2002) quanto WAISMAN (2005) dedicaram atenção em suas reflexões de como, para Borges, a escrita é sempre uma forma de tradução problemática. Há muitos aspetos da língua, da escrita e do discurso a serem considerados no caso de Borges, e a ideologia linguística permanece sendo a maior lacuna nas pesquisas concernentes à sua obra.

278 HORAN, Elizabeth Rosa. Gabriela Mistral. In: FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-critical Sourcebook*. 1991. p. 221-235.

279 FIOL-MATTA, Licia. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*. 2002.

todas as imagens açucaradas por muito tempo oficialmente associadas a ela. A morte de Carlos Monsiváis, em julho de 2010, embora de importância menos categórica, por ele não ter sido agraciado com o Prêmio Nobel o qual o teria tornado incontestável, deu ao México algo como se fosse um pai *queer* para a nação. Assim, embora trate do homoerotismo e da sexualidade no México de forma dispersa, tornou-se uma tarefa urgente reunir a sua extensa obra, cuja escrita como um todo exige o signo do *queer* para ser lida²⁸⁰.

Este capítulo dedicou atenção a uma grande variedade de perspectivas e escritos culturais. Em síntese, gostaria de esclarecer que, por mais interessante que a vida de um escritor possa ser, sua sexualidade – identitária, declarada na prática por insinuações ou atribuições – não é um traço determinante da sua escrita (nem mesmo qualquer outra característica biográfica pode falaciosamente ser tomada como motivo de criação). A análise da língua portuguesa e espanhola sob a perspectiva *queer* deve levar em conta complexas questões do contexto sociocultural e da criação linguística. Ela deve também estar em sintonia com a presença de prioridades hegemônicas e heteronormativas, bem como com o grau com que um escritor pode desenvolver uma voz transgressora e desconstrutivista relativa a si²⁸¹. Questionar os pressupostos dessas prioridades, como as impostas sobre escritores de tradição acadêmica e/ou protocolos críticos, deve

280 Um tópico que Linda Egan (2001) sabiamente evita em seus excelentes estudos – o primeiro dessa natureza – sobre os escritos de Monsiváis.

281 Um tópico de importância fundamental diz respeito ao sistema complexo de nomes no espanhol e no português, tanto em relação ao primeiro quanto em relação ao último nome, e a Lei do Pai nesses modelos. Para uma observação literária chave nesse sentido, veja o comentário sobre o nome da madame do bordel (gay?) que aparece no conto “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu: “Isadora, queridinho. Nunca ouviu falar? Isadora Duncan, a bailarina. Uma nulher finíssima, ma-ravilhosa, a minha ídola, eu adoro tanto que adotei o nome. Já pensou se eu usasse o Valdemir que minha mãezinha me deu? Coitadinha, tão bem-intencionada. Mas o nome, ai, o nome. Coisa mais cafona. Aí mudei. Se Deus quiser, um dia ainda vou morrer estrangulada pela minha própria echarpe. Tem coisa mais chique?” (ABREU, 2007, p. 235). Note que Isadora fala de seu nome como sendo assinado por sua mãe, mas, é claro, na melhor tradição lacaniana, a mãe é o maior agente autoritário da Lei do Pai.

ser o lugar de onde se pode começar uma crítica *queer*²⁸². Talvez possa não existir qualquer fenômeno institucional como o “Português *queer*” ou o “Espanhol *queer*” em contraposição às normas heterossexistas. Provavelmente seja mais o processo de uma consciência particular, e talvez, para a literatura, possa acabar como os mapas dos cartógrafos na história homônima de Borges, uma vez que há toda uma razão para acreditar que a prática da literatura – ou mais amplamente a produção cultural – sempre será transgressora ou desconstrutivista. Isso permanece sendo visto na medida em que examinamos textos, num giro de alargamento, que se recusam a estar em conformidade com a vida, sexual ou qualquer que seja, e são inevitavelmente pensadas para inquestionavelmente ser.

Considerando autores individuais, há um número de temas abrangentes concernentes à linguagem que precisa ser interrogado. Pensa-se, por exemplo, em convenções discursivas que afetam hierarquias de poder, frequentemente marcadas por uma visão heterossexista de gênero, tais como a infantilização da mulher através do uso de formas familiares de endereçamento, em termos de uso pronominal ou formas de complemento verbal, no caso do português, em que a distinção entre o formal e o familiar não é sistematicamente estruturada como no espanhol. (Deve-se notar também que o espanhol, ao menos na área Andina, mantém uma divisão tripartida entre o uso formal *usted*, o familiar *tú* ou *vos*, e o íntimo *usted*, o que explica o uso desse último para crianças, animais domésticos e outros). A fala gay no espanhol, por exemplo, é transgressiva em ambos os usos de marcadores femininos por parte do sujeito da fala, exceto o uso de *tú* ou *vos*, sem ter em conta a estratificação convencional de respeito ao se referir ao outro. Tais procedimentos discursivos também podem ser considerados em termos de transgressões lexicais e estilísticas, para não mencionar a linguagem corporal e proxêmica. Embora eu esteja ansioso em não recorrer a generalizações da fala gay

282 Um estudo recente que considero tremendamente útil diz respeito ao modelo de desconstrução de ST. PIERRE (2010) da presumível masculinidade de grau zero da legítima prosa masculina de Ernest Hemingway. Deve-se começar pelo discurso masculinista do *boom* hispano-americano (por exemplo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosas) ou do romance regionalista e social-realista brasileiro (por exemplo, Erico Verissimo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego). Consulte FEAL (2000) a respeito dos escritos *queer* de Julio Cortázar. Da perspectiva do teatro, cf. FOSTER (2004b).

em questões mais amplas da linguagem *queer*, como o uso de marcadores linguísticos como “Oi, querida”, na disrupção entre pronomes masculinos e femininos e predicados, e na manipulação de um estilo de linguagem gay “em”, isso se torna mais interessante teoricamente para a análise *queer*.

Há, no entanto, uma área sobre uso pronominal que merece considerável atenção, e isso se dá quando o espanhol e o português são ajustados àquilo que geralmente é conhecido por fenômeno “berdache”²⁸³. Atualmente, é reconhecido que, como em qualquer lugar do mundo, a cultura americana nativa não necessariamente traduz o rígido binarismo de gênero imposto pela Contrarreforma e trazido para as Américas pelos conquistadores. Pode-se dizer que as histórias dos sodomitas entre os povos encontrados por esses conquistadores constituíram suas tentativas de descrever a prática em que um binarismo biológico (em qualquer medida é válido universalmente) se desdobra em quatro domínios sexuais: homem em sua condição biológica que vive (e fala linguisticamente) como homem em termos de gênero; homem em sua condição biológica que vive (e fala linguisticamente) como mulher em termos de gênero; mulher em sua condição biológica que vive (e fala linguisticamente) como mulher em termos de gênero; e mulher em sua condição biológica que vive (e fala linguisticamente) como homem em termos de gênero.

Algumas das melhores pesquisas sobre os berdaches (a palavra é arábica, significando “escravo” e vem da palavra italiana “bardascia”, que significa “catamito”, via francês) dizem respeito ao “muxé” (também grafado “muxe”), do istmo de Oaxaca, no México. A palavra é um resquício da pronúncia pré-moderna do termo espanhol “mujer”²⁸⁴. As línguas indígenas na América Latina acomodam esses quatro esquemas de gênero (também conhecidos, principalmente em inglês, como um fenômeno de dois espíritos), em que os dois gêneros “a mais” são duais em sua inclusão do homem e da

283 Ver WILLIAMS (1986). Há também extensivos comentários sobre o berdache americano nativo em ensaios do livro *Queer Indigenous Studies* (DRISKILL, 2011).

284 CHIÑAS, Beverly N. Isthmus Zapotec: Attitudes Toward Sex and Gender Anomalies. In: MURRAY, Stephen O. (Ed.). *Latin American Homosexualities*. 1995. p. 293-302. Cf. ainda MIAMO BORRUSO, Marianela. *Hombre, mujer y muxé en el Istmo de Tehuantepec*. 2002.

fêmea biológica²⁸⁵, mas pode-se imaginar a dor de cabeça que isso gera para linguistas espanhóis e portugueses primitivos na sua tentativa de acomodar esse fenômeno nas suas respectivas línguas. O recurso à noção inquisicional do sodomita é uma marca de sua confusão epistemológica. Os conquistadores da Península, portanto, não entendem, ignoram ou acomodam (inicialmente com violência linguística e, depois, com a violência das armas – ou dos cães, na famosa imagem de Francisco Balboa jogando seus mastins famintos sobre os sodomitas) a inconveniência estrutural desse sistema de gênero em quatro partes, e missionários protestantes que vieram em seguida, nos séculos XIX e XX, fizeram muitas vezes o mesmo. Embora, a seu crédito, eles não tenham tido aquilo que viam como gênero renegado que alimentaria os cães²⁸⁶. A cristianização dos povos indígenas fez desaparecer muitos casos históricos acerca dos berdaches, embora permaneçam resquícios que, no caso de Oaxaca, podem se cruzar, de forma complexa e confusa, com uma agenda lesbigay pós-moderna. Ou seja, o “muxé” pode ser visto menos como um dos quatro gêneros possíveis e mais como alguém engajado no transgênero dentro do binarismo de gênero espanhol ou português.

Traduzido do inglês por **Lizandro Carlos Calegari e Vanderléia de Andrade Haiski.**

285 Cf. JACOBS, Sue-Ellen; THOMAS, Wesley; LANG, Sabine (Eds.). *Two-Spirit People: Native American Gender Identity, Sexuality, and Spirituality*. 1997.

286 Osvaldo Bazán (2004), na Parte I de seu livro, investiga a questão dos conquistadores e dos sodomitas.



O ESTUDO DOS TEMAS GAYS NA AMÉRICA LATINA A PARTIR DE 1980

Indubitavelmente, a década de 1980 foi importante para os direitos LGBT²⁸⁷/ homoeróticos/homossexuais na América Latina²⁸⁸. É o momento em que as sociedades que viveram tiranias neofascistas com governos militares masculinistas particularmente comprometidos na perseguição e na opressão de mulheres e de minorias sexuais (e, em alguns casos, de judeus) começaram a se abrir à democracia constitucional: Argentina e Brasil, em meados da década de 1980; Chile e Uruguai, em princípios da década de 1990; e também poderíamos agregar à lista o Paraguai, ainda que a Ditadura Militar que suportou naquela mesma época tem sido mais personalista do que neofascista²⁸⁹. Um momento histórico como esse implica toda uma série de disposições, códigos legais, direitos constitucionais e formas de tolerância social que permitem a exposição da cultura homossexual em espaços públicos, a sua generosa representação na produção cultural e a sua legitimação graças aos estudos acadêmicos e teóricos²⁹⁰.

Este capítulo está centrado nos estudos acadêmicos e teóricos relevantes para as culturas homossexuais que datam a partir dos anos 1980, para descobrir as linhas de força que emergiram nos últimos 25 anos de atividade cultural e intelectual. Serão

287 O autor utiliza “lesbigay” [N. T.].

288 Por razões de espaço e devido a que a história das mulheres é tão substancialmente diferente da dos homens, deixarei para um ensaio independente a análise sistemática dos temas lésbicos na América Latina a partir dos anos 1980, ainda que venha a fazer referência a alguns temas essenciais enquanto afetem ao cruzamento entre estudos genéricos e a história e cultura gay masculinas.

289 Para o registro sobre homossexuais e a ditadura na Argentina, cf. RAPISARDI e MODARELLI (2001).

290 Uma análise típica dessa mudança de cenário é abordada por KORNBLIT *et al.* (1998).

analisados os seguintes temas: 1 Definições em discussão; 2 Questões de minorias contra continuidades no que diz respeito a práticas dominantes ou hegemônicas; 3 Estudos históricos; 4 Relações entre os estudos sobre gênero e estudos culturais homossexuais; 5 Relações entre estudos homossexuais e masculinidades²⁹¹; 6 Interseções entre produção cultural e estudos acadêmico-teóricos.

1 DEFINIÇÕES EM DISCUSSÃO

Necessariamente, começamos com as definições, não só porque assim deve fazer todo bom trabalho acadêmico, senão também porque há deslizamentos significativos na forma como alguns termos são utilizados por distintos trabalhos de pesquisa, assim como também entre os idiomas português²⁹², espanhol e inglês, e até entre dialetos do espanhol. Há três áreas de definição que se entrecruzam:

a) *Homossexual*. Embora seja um termo totalmente desacreditado em inglês, por haver se originado num discurso discriminatório e médico-legal patologizante, *homossexual* continua sendo utilizado como um vocábulo consideravelmente neutro em espanhol. Tanto o Brasil²⁹³ quanto a Argentina²⁹⁴ têm suas próprias tradições institucionais em relação ao “homossexual” (assim como o México, mas, nesse caso, numa medida supostamente científica²⁹⁵). No entanto, a palavra *homossexual* não foi deixada de lado em todas as suas conotações, como tem sido no inglês, enquanto determinação de uma identidade sexual específica, seja com base em questões de identidade genérica ou de desejo sexual ou, ainda, de uma mistura de ambos. *Homossexual* tende a ser o termo mais

291 O autor utiliza o termo “masculinistas”, optei aí traduzi-lo por “masculinidades” [N. T.].

292 Ainda que se queiram incluir referências a temas brasileiros, não vou tratar especificamente das questões terminológicas com referência ao português: homossexual, gay, puto e viado (o autor escreve “veado” [N. T.]) são aproximadamente equivalentes a *homosexual*, *gay*, *puto* e *maricón*, em espanhol.

293 Cf. MOTT, Luiz. *Crônicas de um gay assumido*. 2003a.

294 Cf. ACEVEDO, Zelmara. *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*. 1985.

295 Cf. MONSIVÁIS (1995) e IRWIN (2003).

aceitável em espanhol para o discurso profissional, nas políticas de gênero e no discurso corriqueiro, talvez porque, ao contrário do que aconteceu no inglês, não surgiu nenhum outro vocábulo alternativo amplamente aceito de maneira concomitante; talvez porque nenhum outro termo tenha surgido uma vez que os falantes [hispânicos] continuam a sentir-se à vontade com a palavra *homossexual*, que perdeu consideravelmente a sua conotação negativa, pelo menos nas conversas do dia a dia²⁹⁶.

b) Ao passo que *homossexual* pode, todavia, ser usado para descrever uma subjetividade sociossexual particular e uma identidade ativista, atualmente se habituou a usar *gay* (às vezes escrito *gai*). Isso porque *homossexual* é uma noção de fins do século XIX (Foucault, certamente, é sempre citado no tocante a isso), e o homem gay frequentemente aspira a [que se reconheça] uma maior tradição histórica (e nisso aspira à invejável continuidade sócio-histórica que goza a lésbica), que remonta ao *gai saber*²⁹⁷ de fins do medievo. Por certo que as políticas modernas e pós-modernas sobre a identidade, especialmente no que se refere a temas sexuais e em particular sob a égide do modelo estadunidense que serve ao propósito de redemocratização na América Latina da década 1980, encontraram no *gay* uma alternativa útil para *homossexual*, sendo que esse termo se refere a histórias individuais, e *gay* se refere à história coletiva²⁹⁸.

c) *Homens que fazem sexo com homens*. A etiologia da AIDS aclarou que não são os homossexuais” ou os “gays” que se infectam, senão que eles infectam “a homens que fazem sexo com homens” (entre outros, certamente). Esses últimos nunca podem chamar a si mesmos por quaisquer dentre os termos da subjetividade, nem pelo da identidade de ativista político; na realidade, eles podem desejar optar por não assumir

296 Note-se que *travesti* e *pederasta*, além de seu significado “particular”, tendem a ser usados como termos sinônimos negativos de *homossexual*, em parte através do processo metonímico irracional, de onde se supõe que um homossexual, por definição, deve ser um travesti e um pederasta ao mesmo tempo (como foi comum, numa época, nos Estados Unidos e na América Latina, relacionar ser homossexual com ser comunista).

297 De *gai savoir* [N. T.]. Uma das primeiras publicações sobre tradições gay na América Latina (MURRAY, Stephen O. *Male Homosexuality in Central and South America*. 1987) levou estampada a legenda “Gai Saber Monograph”; esta publicação contém um apêndice orientado a reunir um léxico gay em espanhol e em português.

298 Cf. JOCKL, Alejandro. *Ahora, los gay*. 1984.

a postura ideológica que os situa no universo dos termos de uma identidade inclusiva, seja ela religiosa, política ou sexual (entre outras possíveis, seguramente). A relevância do trabalho de Guillermo Núñez Noriega²⁹⁹, em Sonora, será comentada mais abaixo; basta dizer, por ora, que é parte de uma postura importante pela qual se identificam atos circunstanciais (nesse caso, circunstância sexual) em vez de identidades patológicas, ativistas ou subjetivas.

Essa categoria é também conceitualmente importante para situar esses estudos nos quais o princípio regente – especialmente quando antecede a criação do termo *homossexual* e a organização de identidades gay – envolve homens aos quais se atribuem atos sexuais com outros homens ou homens em que se percebe que poderão vir a participar de atos sexuais com outros homens; esse último no caso dos chamados afeminados que comumente, se supõe, buscam atos sexuais, como atores sociossexuais, como mulheres, e (exitosamente ou não) rotineiramente ou de outra maneira, em fantasia ou em realidade, com homens heterossexuais. São, sem dúvida alguma, homens a que se designa o termo *marica* (há um sem número de sinônimos sucedâneos) na cultura hispânica³⁰⁰. O primordial aqui é não equiparar, nem necessária nem automaticamente, o *marica* ao *homossexual* institucionalizado ou ao gay ativista e resolvido a assumir uma identidade.

Há uma inquietação no que diz respeito ao uso do termo *queer* que desejo destacar. Frequentemente rechaçado como uma acepção importada do inglês (e como as palavras tomadas do inglês foram em outras circunstâncias problemáticas no espanhol latino-americano contemporâneo) tem-se usado, tanto no espanhol quanto no inglês, como sinônimo de *homossexual* (porque transcende às ressonâncias médico-legais dessa última) e também de *gay* (porque transcende a política de movimento ativista dessa última). Porém, o que acontece com a importante questão teórica de distinguir entre

299 NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo. “¿Quiénes son los HSH?”: la otra realidad homoerótica y la lucha contra el sida. *Revista de Psicología Política*. (No prelo). Ver ainda NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo. *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual*. 1999.

300 Proponho, ao invés de apenas pensar hispana, por se estar analisando América Latina, pensar “hispano-americana” [N. T.].

o que é especificamente um assunto de desejo homoerótico e o propósito mais amplo de questionar o patriarcado heteronormativo, uma de cujas dimensões é a proscrição do desejo homoerótico?³⁰¹. Gastón Alzate, na sua tradução ao espanhol do capítulo introdutório de *Making Things Perfectly Queer*, de Alexander Doty³⁰² (que constitui um dos principais documentos estadunidenses para a explicação do *queer* como sinal do desafio ao patriarcado heteronormativo), indaga uma série de palavras em espanhol que poderiam ser historicamente equivalentes a *queer*, em especial *raro*, como usou Rubén Darío em suas descrições iconoclastas culturais e sociais (*Los raros*, 1905). Os comentários de Alzate³⁰³ são um claro exemplo da luta ideológica com o termo *queer*, o qual, a seu ver, não pode ser incluído no espanhol, quicá porque não corresponde a um campo sociossemântico da cultura hispana³⁰⁴. Alzate fala de usar termos como *raro*, *excêntrico* e, no âmbito dos estudos acadêmicos, *estúdios putos* e *estúdios jotos*.

Outra fonte de investigação terminológica é *Para entendernos*: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica, de Alberto Mira³⁰⁵. Apesar das palavras tradicionais

301 Como veremos mais adiante, a vital importância dos trabalhos de José Quiroga (2000) e de José Esteban Muñoz (1999) é demonstrar a *queerness* (nesse último sentido) dos exemplos sociais e produções culturais majoritárias que eles analisam, e não somente para demarcar e defender a uma cultura minoritária *homossexual* ou *gay*.

302 DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer*: Interpreting Mass Culture. 1993.

303 ALZATE, Gastón. Nota a Alexander Doty, “¿Qué és lo que más produce el *queerness*?”. *Debate Feminista*. 1997.

304 Chamo a atenção à possibilidade de pensar esse termo “hispana” como “hispano-americana”, ou mesmo íbero-americana [N.T.]. A tradução de Alzate aparece em um exemplar da revista mexicana *Debate Feminista* com o título *Raras y rarezas*.

305 MIRA, Alberto. *Para entendernos*: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica. 1999.

que utiliza no subtítulo, há uma explicação de *queer* em que o autor explora seus diversos usos, porém com especial ênfase em suas dimensões teóricas³⁰⁶.

2 QUESTÕES DE MINORIAS CONTRA CONTINUIDADES NO QUE DIZ RESPEITO A PRÁTICAS DOMINANTES OU HEGEMÔNICAS

Uma das questões mais significativas é a relação entre as minorias sexuais e a heterossexualidade hegemônica. Uma vez que tanto o discurso médico-legal sobre a homossexualidade quanto à política de identidade gay se apoiam na distinção categórica (não importa o quão problemática seja sua determinação) entre a heterossexualidade e a não heterossexualidade, entre o *queer* e o não *queer*, as investigações, tanto do ponto de vista socioantropológico quanto literário-cultural, levam a postular a continuidade em vez da distinção de categorias. Fica ainda a se levar a cabo a tarefa intelectual, tanto em inglês quanto em espanhol, de ajustar a famosa “continuidade da identidade lésbica” de Adrienne Rich³⁰⁷ às histórias masculinas. Não obstante, a inferência está presente em importantes enunciações.

Por exemplo, apesar da imagem de “supermacho” de Rubén Darío na sua vida pessoal, o ocasional romancista de temas *queer*, Blas Matamoro³⁰⁸, dedica um dos 12 capítulos da sua biografia literária do poeta nicaraguense a “Parsifal y Ganimedes”, em que analisa diversas imagens de masculinidades *queer* e homoeróticas nos principais

306 No meu livro *Produccion cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones* (1999), tentei sintetizar, em espanhol, muito do que foi escrito sobre o assunto no âmbito acadêmico norte-americano. A importância dessa monografia não reside tanto na exposição que faço das teorias pertinentes, mas no fato de que a sua publicação foi patrocinada pelo Programa de Identidades da Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Costa Rica, que, naquele momento, estava especificamente interessado em incluir as sexualidades *queer* sob sua área de competência. Denilson Lopes, que fez estudos de pós-graduação nos Estados Unidos e no Canadá, incorpora muito desse conteúdo acadêmico nos estudos brasileiros em seus ensaios no livro *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (2002).

307 RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In: _____. *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose* (1979-1985). 1986.

308 MATAMORO, Blas. *Rubén Darío*. 2002. Cf. ainda a análise do seu trabalho em BAZÁN, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*. 2004. p. 326-29 e *passim*.

textos de Darío, incluindo imagens de androginia greco-romana. A leitura que Matamoro faz de Darío se distancia muito da inclinação da crítica na qual se dissipa um esforço interpretativo em descobrir putativamente a sexualidade oculta do escritor baseando-se em certos reflexos textuais³⁰⁹.

Em certo sentido, Matamoro tenta o que poderia denominar-se uma naturalização do *queer* em alguns poemas de Darío (quer dizer, não estamos falando sobre uma *oeuvre queer*, como poderia ser o caso da totalidade da obra poética de, digamos, Xavier Villaurrutia ou Elías Nandino) que é a consequência inevitável do tratamento que dá o poeta a certas figuras míticas e de suas explorações dos vastos reinos do desejo sexual humano, de tal modo que esse homoerotismo surge como um componente inevitável de uma continuidade. Assim, Matamoro não está interessado em reclamar de que Darío seja incluído em uma antologia de escritores latino-americanos *queer*: Darío não é um presumido homossexual oculto, e sua poesia não é um discurso cifrado de outra sexualidade. Decerto, o propósito de Matamoro é compreender como nenhum poeta sério pode escrever sobre o desejo erótico sem aludir aos primeiros *queer*, como Parsifal (homossociabilidade) e Ganimedes (pederastia), entre outros. Dado que na prática tem sido praticamente impossível falar da “homossexualidade” dos principais escritores latino-americanos, o tratamento que Matamoro confere a esse aspecto da poesia de Darío é um corretor significativo. Recorda-se o pacto (infelizmente agora interrompido) entre os críticos³¹⁰ de ignorar a “homossexualidade” da poesia dos Contemporâneos mexicanos.

Seguramente, o estudo mais significativo para negar as dicotomias heterossexual/homossexual e *queer*/heterossexual, minoria/hegemonia é o brilhante trabalho de José Quiroga, *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*³¹¹. Centrado

309 Grande parte dessa linha acadêmica se encontra nos trabalhos de BERGMANN e SMITH (1995), BLACKMORE e HUTCHESON (1999) e MOLLOY e IRWIN (1998). Os três livros constituem importantes foros para investigação sobre temas *queer* em curso.

310 OROPESA (2003) cita uma comunicação pessoal de Frank Dauster, um dos principais acadêmicos estudiosos dos Contemporâneos, referindo-se a esse tema (p. 79).

311 QUIROGA, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. 2000.

basicamente nos escritores do Caribe (e nos escritores estadunidenses de origem caribenha), Quiroga simplesmente descarta as questões de políticas de identidade; por certo, insiste em que essas políticas de identidade, se bem que possam existir, não são particularmente relevantes para a cultura hispana e, de fato, podem distorcer o registro sócio-histórico a ponto de construir uma imposição colonizadora das noções anglo-estadunidenses, brancas, de classe média (e tipicamente masculinas) sobre a sexualidade num complexo cultural significativamente diferente: “[a]s intervenções neste livro chocam-se com as narrativas sobre identidades implantadas nos Estados Unidos. A obra também desafia o senso de visibilidade não problematizada criado nesses relatos”³¹².

Ainda que represente mais um exercício jornalístico do que uma análise acadêmica, *Fruta prohibida*, de Viviana Gorbato³¹³, é uma das primeiras obras escritas por uma mulher latino-americana que analisa a vida homoerótica de um homem gay. Uma vez que Rapisardi e Moradelli³¹⁴ estudam a vida gay masculina durante o período da tirania neofascista, a originalidade de Gorbato situa-se no fato de ser o primeiro estudo sobre a vida de homens gays depois do retorno à democracia constitucional na Argentina. Outra proeza jornalística sua, *Noche tras noche*³¹⁵, analisa as mudanças na hermética vida noturna do homem *homossocial* de Buenos Aires sob os efeitos das liberdades democráticas e da economia neoliberal: a primeira confere ênfase aos direitos dos gays (embora nem sempre para gozar de visibilidade), enquanto a última estimula o chamado “estilo de vida gay”.

312 Idem. Ibidem. p. 3. “The interventions in this book collide with identity narratives deployed in the United States. The book also challenges the sense of unproblematic visibility created in those narratives”.

313 GORBATO, Viviana. *Fruta prohibida. Un recorrido por lugares, costumbres, estilo, historias, testimonios y anécdotas de una sexualidad diferente: la cara oculta de la Argentina gay*. 1999.

314 RAPISARDI, Flávio; MODARELLI, Alejandro. *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. 2001.

315 GORBATO, Viviana. *Noche tras noche*. 1997.

3 ESTUDOS HISTÓRICOS

A obra de Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca*: una historia cultural de la homosexualidad en España durante el siglo XX, embora centrada na Espanha³¹⁶, é importante para os estudos latino-americanos de duas maneiras. A primeira é que, devido a muitos escritores latino-americanos associados até certo ou determinado ponto com a homossexualidade terem passado pela Espanha (tipicamente, depois da morte de Francisco Franco em 1975, que se relacionou com a tirania neofascista no Cone Sul) e inclusive terem logrado publicar suas obras na Espanha (o chileno Augusto D'Halmar, o cubano Alfonso Hernández Catá), o estudo de Mira não é pertinente só à Espanha. Em segundo lugar, o cuidadosamente documentado trabalho de Mira constitui um modelo importante para o tipo de análise que precisa ainda ser feito sobre países como Colômbia, México, Uruguai e Brasil, onde é possível identificar uma considerável acumulação de uma cultura de questões *queer*³¹⁷.

Não incluí a Argentina nessa lista de países para os quais o estudo de Mira poderia servir de modelo. Isso se deve ao fato de Osvaldo Bazán já ter escrito a história sobre a Argentina: *Historia de la homosexualidad en la Argentina*: de la conquista de América al siglo XXI³¹⁸. Diferentemente do estudo de Mira, Bazán abarca todo o espectro histórico no qual inclui não só referências argentinas, mas, também, para o período colonial, várias informações sobre os demais países da América Latina. Embora Bazán

316 MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca*: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX. 2004.

Concentrei-me na importância da publicação de temas *queer* na Espanha, em termos dos trabalhos literários e teóricos originais, assim como de traduções de textos estrangeiros, que constituem um programa de publicações que um país latino-americano não se pode permitir, sequer o editorialmente expansivo Brasil. Muitas dessas obras chegam à América Latina e influenciam nos debates que ocorrem ali, ainda que se deva ser cauteloso para não exagerar no grau de influência (cf. FOSTER, 2007a).

317 *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*: a Bio-Critical Sourcebook (FOSTER, 1991), embora não tenha sido organizado por um latino-americano, contém muitos registros preparados por acadêmicos latino-americanos. Ver também meu livro *El ambiente nuestro*: Chicano/ Latino Homoerotic Writing (FOSTER, 2005). A primeira monografia dedicada por completo a um escritor gay chicano é o excelente estudo de Frederick Luis Aldama (2005) sobre Arturo Islas.

318 BAZÁN, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina*: de la conquista de América al siglo XXI. 2004.

ofereça excelente documentação histórica (mesmo que nem sempre consciente de que algumas não são fontes argentinas), seu uso do termo *homossexualidade* está totalmente desconectado da história e não condiz com a terminologia, por mais precária e com frequência arbitrária que seja, do seu material histórico. Aqui é onde o conceito de homens que praticam sexo com homens resulta vantajoso, já que o fio unificador comum das ideias sobre termos como o sodomita pré-moderno, o moderno homossexual médico-jurídico, e o ativista gay (um importante movimento na Argentina, especialmente com referência à oposição à neofascista e “homofóbica” tirania), envolva sujeitos sociais já vistos, estejam eles desejando praticar sexo ou fazendo-o realmente com pessoas do seu mesmo sexo, independentemente dos componentes motivacionais dos seus atos. Com efeito, Bazán fecha seu estudo com o fervente desejo de que essas categorias deixem de ser socialmente relevantes: “[e] algum dia, finalmente, se haverá de saber a verdade tão zelosamente guardada: a homossexualidade não é nada”³¹⁹.

A monografia de Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación literaria en la literatura argentina contemporánea*³²⁰, que é menos conhecida justamente por se tratar de uma monografia acadêmica, tem, todavia, a significativa importância, diferentemente do trabalho de Bazán, de destacar não somente autores que se hão autoidentificado como homossexuais, como também possui o mérito de incluir tanto o rigoroso esquerdista tradicional (e, em consequência, programaticamente homofóbico) David Viñas, como o aristocrata Adolfo Bioy Casares, cuja vida privada está, em consequência, presumivelmente, para além de qualquer censura (por extensão, quem Giorgi não menciona, é o também aristocrata Manuel Mujica Láinez, cuja vida privada homossexual foi, por assim dizer, um livro aberto). Porém, o que resulta útil da análise de Giorgi é que ele se centra na questão de como foi representada, nos textos literários argentinos, a homossexualidade como ameaça à identidade nacional, tanto para a esquerda, quanto para a direita, alegando a eliminação dos homossexuais como

319 Idem. Ibidem. p. 453.

320 GIORGI, Gabriel. *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación literaria en la literatura argentina contemporánea*. 2003.

sonho propulsor. Entretanto, o estudo de Giorgi haveria contribuído mais se houvera sido organizado em termos da dinâmica da homofobia³²¹ nas representações culturais argentinas, incluindo a análise de uma maior quantidade de escritores.

Importante trabalho histórico com respeito a Cuba subjaz em *Gay Cuban Nation*, de Emilio Bajel³²², e, com respeito ao Brasil, *Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*, de Richard G. Parker³²³. Parker, que é praticamente estadunidense-brasileiro, inclui extensas considerações sobre a formação de uma tradição de políticas sanitárias públicas anti-homossexuais no Brasil em fins do século XIX e princípios do XX. O trabalho exemplar, no que diz respeito à história das respostas médicas e legais à homossexualidade ou ao que é percebido como homossexualidade numa sociedade latino-americana, é o de Jorge Salessi, *Médicos maleantes y maricas; higiene, criminología y homosexualidad em la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*³²⁴.

Enquanto muitos acadêmicos latino-americanos foram reticentes em utilizar o vocábulo *queer* ou em se ocupar de pesquisas gays que pudessem ser interpretadas como uma dependência colonialista de modelos dos Estados Unidos e da Europa ocidental, se há manifestado menos resistência em se ocupar de estudos históricos que necessariamente trazem à frente indivíduos, grupos e fatos que, sem importar que vocábulo se possa usar para lhes descrever, incorporam necessariamente o que poderia ser incluído pelos termos de suspeitosa aplicabilidade cultural e linguística.

Assim, Sergio González Rodríguez, em seu detalhado estudo da sociedade do

321 Francisco Manzo-Robledo (2001) especificamente escreve sobre a homofobia em dois escritores mexicanos que não são gays. É importante destacar que a monografia de Manzo e o trabalho de Emílio Bejel, *Gay Cuban Nation* (2001), são os únicos dois livros escritos por autores latino-americanos que figuram na lista da *OCLA FirstSearch WorldCat* sob o intitulado *Homophobia in Literature*.

322 BAJEL, Emilio. *Gay Cuban Nation*. 2001.

323 PARKER, Richard G. *Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*. 1990. Cf. ainda PARKER, Richard G. *Beneath the Equator: Cultures of Desire, Male Homosexuality, and Emerging Gay Communities in Brazil*. 1998.

324 SALESSI, Jorge. *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad em la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. 1995.

café boêmio do México a partir da segunda metade do século XIX até a atualidade³²⁵, ao analisar o uso de conceitos tão problemáticos como “antro”, “boemia”, “baixos fundos”, “o maldito” e “o perverso”, gera uma rede finamente tecida que captura uma impressionante coleção de flora e fauna sexual, entre as quais figuram pessoas que constituem as diversas caras da homossexualidade, entre *bons vivants*, alcóolicos, viciados em drogas, *cross-dressers* [heterossexuais com forte elemento do sexo oposto em seu interior] de diversas crenças, mulheres bravas, todos eles tanto clientes quanto provedores do que a sociedade decente do Porfiriato bem como a dos sóbrios partidários da classe média mexicana pós-revolucionária qualificaram como o inaceitavelmente marginal³²⁶.

4 RELAÇÕES ENTRE OS ESTUDOS SOBRE GÊNERO E ESTUDOS CULTURAIS HOMOSSEXUAIS

Com frequência, tenho me queixado, nas resenhas que tenho escrito sobre estudos culturais ou teorias latino-americanas, de que o gênero esteja ausente como categoria a ser questionada, teorizada e desconstruída – desestruturada. Não é tão somente porque a bibliografia sobre o assunto tenha sido escrita em sua grande parte por homens, senão porque esses acadêmicos são avessos à ideia de incluir o gênero em suas análises. Com certeza, isso não se deve ao fato de as mulheres não serem bem recebidas nesse âmbito: presume-se que a maioria das pesquisadoras acadêmicas continua limitando seu centro de atenção às diversas formas de estudos feministas (senão de maneira independente, pelo menos de forma separada) e é provável que elas estejam procurando se desvincular da proposta de que muitos temas incluídos nos estudos culturais investigados por seus colegas homens estejam englobados no feminismo. Embora me preocupe o fato de não

325 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Los bajos fondos*. 1990.

326 Continua crescendo o interesse nas sexualidades no âmbito acadêmico mexicano, que se correlaciona com maior abertura na sociedade mexicana, especialmente a urbana. Ver as principais obras de acadêmicos estadunidenses como CARRIER (1995), LUMSDEN (1991) e SCHAEFER (1996).

haver mais pesquisadoras latino-americanas dentro do âmbito dos estudos culturais ou de não haver mais “herdeiras” da pioneira Jean Franco, preocupa-me ainda mais a existência de uma voz masculinista (masculina ou feminina) que sistematicamente omite o gênero.

A chilena Nelly Richard é uma significativa exceção, já que os ensaios escritos por ela aparecem regularmente no âmbito dos estudos culturais, e seu trabalho é citado com frequência (embora não o seja com o tipo de forma *de rigeur* outorgada a, digamos, Walter Dignolo ou George Yúdice). Não obstante, é interessante meditar sobre a afirmação que formula em *Masculino/feminino*³²⁷, no sentido de que simplesmente não basta agregar nomes de mulheres a uma história discursiva já constituída, embora pareça ser o que acontece quando se “agrega” Richard ao discurso de estudos culturais prevaletentes, sem gênero. E, em certo sentido, isso é o que tem sucedido com os livros de Richard, publicados pela Editora Duke: se a lista de estudos culturais latino-americanos da Duke é a mais distinguida e certamente a mais respeitada do mercado, a publicação dos livros de Richard é um suplemento para uma bibliografia fundamentalmente masculinista³²⁸.

Pode-se ler Richard proveitosamente nesse contexto. Sua breve monografia é uma exposição lúcida, ponto por ponto, sobre a forma segundo a qual uma adequada pesquisa de construção de gênero deve começar pela compreensão dos princípios da crítica cultural, assim como se deve entender que a escrita tem gênero e que fingir que as coisas não são assim simplesmente ratifica o jogo de manipulação ideológica do masculinismo, que há uma diferença entre (essencializar, universalizar) a escrita feminina e a (crítica, desconstrutiva) escrita feminista. Logo, convém exemplificar sua posição de acordo com a qual não é nem mais nem menos que a prevaletente proposição do feminismo crítico, ou radical, ainda que esse seja precisamente o valor de sua escrita,

327 RICHARD, Nelly. *Masculino/feminino: practicas de la diferencia y cultura democrática*. 1993.

328 “Mais que escrita feminina, conviria então falar – qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – de uma feminização da escrita: feminização que se produz a cada vez que uma poética ou uma erótica do século transbordem o marco de retenção/contenção da significação masculina dos seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade, etc.) para desregular a tese do discurso majoritário” (RICHARD, 1993, p. 35).

tem servido para naturalizá-lo em qualquer conversa que se esteja realizando em espanhol sobre o tema dos estudos culturais, ao se referir a uma multidão de artistas chilenas que podem ser examinadas produtivamente em termos de uma estética feminista e de uma produção cultural revisionista. Esse trabalho de revisão se pode encontrar incrustado, especialmente durante o último período da ditadura de Pinochet e os primeiros anos da transição à democracia, na figura de um travesti, entendido de múltiplas formas. Na verdade, a seguinte classe de axioma é nada mais, nada menos, que um postulado da teoria *queer*.

Embora Richard não utilize diretamente o termo *queer* (seus tradutores observam em uma nota que ela poderia tê-lo feito³²⁹), na fórmula “masculino/feminino”, que compõe o título de seu trabalho, a barra vertical “alternativiza” a primazia do primeiro termo, mas, ao mesmo tempo, sugere retoricamente que há uma espécie de combinação sinérgica dos dois, algo que acena para uma das premissas básicas da teoria *queer*.

Uma das modalidades mais importantes dos estudos culturais que afeta os estudos *queer* é a teoria das encarnações representadas (*performativity*), que se baseia no axioma de que todas as formas de discurso social são representações de regras, imitando, portanto, um ao outro sem nenhum significado transcendente, quer dizer, sem nenhum modelo extrassubjetivo ou universal³³⁰. A estudiosa estadunidense Judith Butler, especializada em temas *queer*, tem exercido enorme influência nesse aspecto³³¹.

329 Cf. RICHARD, 1993, p. 77.

330 O conceito de representação tem se tornado tão popular nos estudos *queer* latino-americanos, que Chris Girman (2004) intitulara o primeiro capítulo do seu livro sobre o homoerótico masculino latino-americano de “Machismo and macho performance”.

331 Duas das obras mais conhecidas de Judith Butler foram traduzidas para o espanhol: *El género en disputa* (2001) e *Cuerpos que importan* (2002). Além da tradução de seu trabalho mais influente, *Epistemology of the Closet* (1990), Eve Kosofsky Sedgwick está representada pelo material incluído em uma antologia (*Sexualidades transgressoras*: uma antologia de estudos *queer*, editada por Rafael Mérida Jiménez [2002]), sendo que o seu nome figura por primeiro no sumário. Convém destacar que, embora a revista feminista mexicana *Debate Feminista* esteja basicamente dedicada ao feminismo, tem constituído uma material importante para os estudos *queer* no México, sendo Carlos Monsiváis (1995) um assíduo colaborador de seus anuários.

5 RELAÇÕES ENTRE ESTUDOS QUEER E ESTUDOS CULTURAIS

Se os estudos *queer* emergem paralelamente com o feminismo e, por certo, foram em grande medida possíveis graças ao exitoso desafio ao privilégio masculinista (e, portanto, heterossexista) empreendido pelo feminismo, os estudos masculinos surgem posteriormente para completar o triângulo da identidade de gênero. Simone de Beauvoir pôde declarar axiomáticamente “a mulher se faz, não nasce”, pelo que se fez necessário em algum momento fazer uma asserção similar sobre os homens. Isso porque a masculinidade, como ideologia de ser homem, já não pode ser uma verdade universal inquestionável, senão, por certo, considerada um processo, uma atuação ou prática, uma contingência histórica. Nos estudos latino-americanos, o pesquisador estadunidense Matthew C. Gutmann aportou, em *The Meanings of Macho*³³², um texto fundacional em sua investigação do machismo mexicano, com várias revisões significativas do registro do conhecimento cultural popular recebido. Robert McKee Irwin³³³ se centra mais especificamente na cultura, aproximando-se à capacidade intelectual sobre uma continuidade entre as formas tradicionais de masculinidade no México e as homofóbicas interpretações de homossexualidade e efeminação, assim como um registro histórico de manifestações culturais *queer* que funcionaram antifônicamente e frente a frente contra uma cultura hegemônica de virilidade masculina³³⁴.

*Sexo entre varones*³³⁵ (significativamente, agora em sua segunda edição), de

332 GUTMANN, Mathew C. *The Meaning of Macho: Being a Man in Mexico City*. 1996.

333 IRWIN, Robert McKee. *Mexican Masculinities*. 2003.

334 Stephen O. Murray, em *Latin American Male Homosexualities* (1995), embora tenha aderido a um conceito institucional de identidades masculinas gays, refere-se a um tema apontado com frequência, mas não que permaneça inexplorado em termos teóricos, como é o das continuidades de práticas homoeróticas entre as sociedades pré-colombianas e as latino-americanas, com ou sem nada que se iguale aos modernos conceitos de identidade. Os antropólogos têm estudado, é certo, o que se dá a chamar tradição berdache nas culturas pré-colombianas (no sudeste dos Estados Unidos e partes dela, pelo menos), mas em que medida a tradição berdache pode ser a razão das práticas *queer* contemporâneas permanece sem se estudar nem comprovar. Cf. o estudo realizado por Alberto Cardín (1994), cujo subtítulo (“Indícios de homosexualidad entre los exóticos”), entretanto, sugere que sua análise não satisfaz teoricamente. David F. Greenberg (1988) também trata das culturas norte-americanas (p. 40-48).

335 NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo. *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual*. 1999.

Guillermo Núñez Noriega, é provavelmente uma das obras mais importantes escritas por um acadêmico latino-americano sobre questões de masculinidade e homoerotismo. Núñez Noriega escreve como sociólogo, e, portanto, sua monografia tem um alcance limitado: centra-se principalmente nas práticas sexuais entre homens no Estado de Sonora, noroeste do México. A primeira edição desse livro incluía algumas imagens da cultura pecuarista de Sonora, muito notavelmente um par de botas de vaqueiro, uma vez que a cultura vaqueira constitui um constante complexo de fetiches para a cultura gay contemporânea. De acordo com Núñez Noriega, não se pode falar particularmente sobre uma cultura gay masculina em Sonora, mas sobre uma série de práticas tipicamente centradas no espaço somente para “homens da cantina”³³⁶, que inclui homens que fazem sexo com homens, mas que não se identificam como gays e para quem o termo homossexual seria claramente inadequado.

Uma vez que o México, assim como a maior parte da América Latina, estigmatiza o afeminado (razão pela qual Manrique recalca a necessidade de construir o *marica* como o paradigma do afeminado), os homens que se comportam como “verdadeiros homens” raramente sentem sua sexualidade ameaçada, e são relativamente livres para participar em inadvertidas práticas homoeróticas privadas e, com frequência, em certa medida, públicas, com outros homens. Em semelhante universo conceitual, a dicotomia entre gay e heterossexual, homossexual e heterossexual, patriarcal e *queer*, resulta essencialmente inoperantes³³⁷. A linha de pesquisa que persegue Núñez Noriega, complementada por apropriadas referências literárias e culturais (como faz Quiroga³³⁸), é, quiçá, um dos veios mais importantes do saber *queer* nesse momento para os estudos culturais latino-americanos.

336 As aspas são por conta da tradução, o termo no original em espanhol é *hombres de la cantina*, e, mais que cantina em português, mescla como sentido de barzinho, ou algum estabelecimento semelhante.

337 GIRMAN (2004), trabalhando mais anedótica que teoricamente sobre a base de suas experiências pessoais na América Latina, chega a conclusões similares a respeito dos homens latino-americanos em geral, brindando algo como uma “continuidade de homens *queer*” equiparável à famosa “continuidade lésbica” de Adrienne Rich (1986).

338 QUIROGA, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. 2000.

João Silvério Trevisan é mais conhecido por seus *Devassos no paraíso*: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade, que se publicou em uma quinta edição muito ampliada no ano de 2001. Originalmente publicado em 1985 (e traduzido ao inglês em 1986 como *Perverts in Paradise*), *Devassos* cavalgou na crista do movimento gay internacional que progrediu a passos largos faz 20 anos na mesma época em que, com o retorno da democracia constitucional ao Brasil, em maio de 1985, foi possível realizar sérios trabalhos de pesquisa sobre temas *queer*. *Devassos* é agora uma das referências bibliográficas mais importantes numa classificação de estudos *queer* brasileiros.

Assim como *Devassos* foi uma pesquisa num terreno virgem em termos de estudos *queer* no Brasil, *Seis balas num buraco só*³³⁹, do mesmo Trevisan, tem uma contribuição relevante em termos de estudos brasileiros sobre masculinidade. O uso que Trevisan faz da frase “a crise do masculino”, no subtítulo da obra, destaca tanto 1) a forma em que a crise de masculinidade significa sujeição a uma especulação crítica, como 2) a maneira pela qual a supremacia tradicional de gênero/sexual do masculino foi socavada por essa especulação crítica. Também pode significar 3) que as forças no mundo pós-moderno, capitalista tardio, tenham tornado problemática a supremacia masculina, porém é difícil separar essa proposição das duas anteriores.

Os estudos latino-americanos sobre masculinidade a partir da perspectiva *queer* denotam três linhas principais de pesquisa. 1) A análise da estrutura da personalidade (hiper) masculina e os papéis que desempenha o discurso machista na sociedade, o que frequentemente se realiza em grande medida através de uma análise das consequências deletérias de tal personalidade, como o exemplificam a guerra, a violência doméstica, o abuso sexual, o capitalismo assassino, a destruição do meio-ambiente e a homofobia, entre outros relatos sociais intensos. 2) A exploração dos espaços dentro da masculinidade tradicional onde sua cara visível oculta, tapa, trata de justificar ou simplesmente ignora o comportamento homem-homem que vai contra seus princípios, como, por exemplo, o altamente carregado erotismo da maioria dos esportes masculinos, a mentalidade de *faute de mieux* que permite que os homens tenham sexo com outros homens em ambientes

339 TREVISAN, João Silvério. *Seis balas num buraco só*: a crise do masculino. 1998.

reservados somente para homens, a maravilhosa contradição pela qual o suposto macho, ao penetrar outro homem, retém todos os direitos e privilégios da masculinidade e nunca pode ser visto como alguém que cruzou à homossexualidade, e a forma em que a homossexualidade masculina em geral deve manter sob vigilância o homoerótico como se nunca pudesse haver uma continuidade entre eles. 3) O reconhecimento das formas em que o erotismo de homem-sobre-homem (com ou sem sexo “real”) tem saído do armário e destocado, pelo menos no concernente à América Latina, a imagem do *marica* como o único homossexual legítimo.

A partir desse último ponto de vista, o mesmo paradigma de masculinismo se torna desconstruído, convertido em uma séria ameaça para a heteronormatividade binária, que o *marica*-como-homossexual essencialmente reforçava. Dado que a cultura massiva ou popular é onde frequentemente se encontra a ação *queer*, não surpreende que o trabalho de Trevisan, tanto seu uso do Carnaval brasileiro quanto sua referência aos esportes, ao jornalismo, às produções cinematográficas e a outras, seja de primordial importância³⁴⁰.

6 INTERSEÇÕES ENTRE A PRODUÇÃO CULTURAL E OS ESTUDOS ACADÊMICO-TEÓRICOS

A importância do livro *Eminent Maricones* do colombiano-estadunidense Jaime Manrique³⁴¹ é inquestionável para uma produção cultural *queer* latina: filia-se à literatura traduzida do espanhol, para introduzir, nos debates que ocorrem dentro dos Estados Unidos, as perspectivas da cultura hispano/latino, e aos trabalhos escritos

340 Uma área completa de estudos *queer* na América Latina abarca os esportes, especialmente o futebol. Juan José Sebreli (1998) apresentou o tema do homoerotismo na Argentina já há um bom tempo e logo se dedicou a desenvolver suas opiniões mais amplamente em *La era del fútbol*. Sebreli considera que a homosociabilidade do esporte cria a oportunidade para veladas manifestações de homoerotismo, ainda que não seja o único a atribuir ao futebol ou a outros esportes a responsabilidade por esse aspecto. Seu colega argentino Eduardo P. Archetti (2003) considera, além do futebol, o tango e o polo. Se, para Archetti, o futebol é um dos lugares onde os meninos argentinos aprendem a ser homens, também é onde aprendem as regras da homofobia. Osvaldo Bazán (2004) também estuda os motivos homossexuais no futebol argentino (p. 433-434).

341 MANRIQUE, Jaime. *Eminent Maricones*: Arenas, Lorca, Puig, and Me. 1999.

por autores estadunidenses *chicano*/latinos que realizam interpretações baseadas nas experiências fictícias vividas por personagens literários³⁴². O livro de Manrique constitui um enorme esforço interpretativo em inglês com respeito ao homoerótico hispano e às suas principais manifestações culturais (*Eminent Maricones* também foi publicada em espanhol na Colômbia nativa de Manrique)³⁴³.

O antropólogo brasileiro Luiz Mott, que fundou o Grupo Gay da Bahia e que tem realizado pesquisas substanciais sobre questões de homossexualidade no Brasil num contexto tanto histórico quanto contemporâneo, publicou um breve ensaio autobiográfico, *Crônicas de um gay assumido*, em que conjuga não só as formas em que pessoalmente afirmou sua autoidentidade gay, bem como estabelece seu campo de pesquisa como acadêmico profissional dedicado ao tema. Essa última empresa não tem carecido de riscos significativos, como a agressão física que Mott sofreu e as ameaças de morte que recebeu quando da sua análise detalhada num jornal de circulação massiva sobre as razões pelas quais seria possível considerar um rebelde contra a escravidão do século XVIII, Zumbi, um ícone nacional, como gay³⁴⁴.

Pedro Lamebel bem pode ser o primeiro escritor latino-americano abertamente gay que recebeu uma Bolsa Guggenheim pelo seu trabalho. Embora Lemebel também seja romancista, é mais conhecido por suas crônicas da vida gay no Chile, muitas delas baseadas na sua experiência pessoal. Essas crônicas serviram principalmente de base para suas emissões radiais, mas também foram reunidas em quatro tomos que constituem uma das mais abrangentes representações da vida gay na América Latina.

À guisa de conclusão: nós, que trabalhamos com os estudos *queer* latino-americanos, frequentemente escutamos dizer a nossos colegas, os próprios escritores e

342 Para se realizar um programa de estudos literários *queer* estadunidenses latinos, cf. o ensaio de Manuel de Jesús Hernández-G. (1999). O livro no qual se inclui o ensaio de Hernández-G. contém muitos trabalhos importantes escritos por acadêmicos latinos e latino-americanos que pesquisam nos Estados Unidos as culturas *queer* latinas e latino-americanas.

343 A análise do livro de Jaime Manrique (1999) se baseia no capítulo sobre *Eminent Maricones* que aparece no meu trabalho *El ambiente nuestro: Chicano/ Latino Homoerotic Writing*, cf. FOSTER (2005).

344 MOTT, Luiz. “Era Zumbi homossexual?”. In: _____. *Crônicas de um gay assumido*. 2003b. p. 155-159.

o público latino-americano em geral, que a discussão de gênero e sexualidade é trivial ou até irrelevante e impertinente, quando da apreciação da qualidade artística de uma obra. Pode ser que seja assim, mas também é, da parte dos que objetariam esses estudos, *quod demonstrandum est*, posto que os críticos literários e culturais profissionais não dogmáticos há muito aprenderam que simples e absolutamente a tudo se pode aplicar a análise da vasta empresa que é a cultura e sua privilegiada categoria de literatura. Indubitavelmente, dado o enorme espectro de acadêmicos que trabalham dentro do amplo guarda-chuva intelectual dos estudos *queer*, os últimos 25 anos têm constatado a afirmação de uma investigação acadêmica que simplesmente já não pode ser ignorada.

Traduzido do espanhol por **Augusto Marcos Fagundes Oliveira.**



O RECENTE CINEMA QUEER LATINO-AMERICANO

Por “gay” entende-se uma identidade sexual que contesta a heteronormatividade compulsória. No entanto, “gay” pode ser visto como apenas um aspecto do jeito *queer* de se estar em um mundo onde todas as formas de identidade sexual são questionadas, criticadas e desconstruídas, incluindo a gay. Desse modo, *queer*³⁴⁵ não é uma identidade, mas algo como uma consciência que se levanta em oposição a todas as formas de imperativos patriarcais.

Há na América Latina uma seleta lista de filmes gays (e eu incluo junto ao termo também os lésbicos, bissexuais e transgêneros) como o vencedor do Oscar *O beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco, ou *Yo, la peor de todas* (1990), de María Luisa Bemberg. A cinematografia *queer* ainda não estabeleceu a mesma espécie de visibilidade como algo separado do universo gay. Eu gostaria de examinar aqui três filmes latino-americanos recentes que contribuem para essa tal visibilidade. Um é da Argentina, em espanhol; outro é do Brasil, em português, e o terceiro é da comunidade latina de São Francisco, em inglês.

XXY (2007) é o primeiro filme de Lucía Puenzo, filha de Luis Puenzo, diretor do filme vencedor do Oscar em 1984, *Historia oficial*; Luis Puenzo é também o produtor de *XXY*. Esse é sem dúvida o “filme argentino do ano”, com o já ubíquo Ricardo Darín e Valeria Bertucelli como pais de um hermafrodita criado desde a infância como menina. Agora adolescente, Alex (nome de gênero ambivalente) se recusa a continuar

345 Assim como a palavra gay, *queer* é de origem inglesa. O significado original corresponde a esquisito, ou estranho, mas o termo é também usado como gíria no sentido de bicha, maricas ou veado. A palavra tem sido adotada pela comunidade LGBT no Brasil como uma alternativa aos substantivos e adjetivos portugueses associados ao grupo, carregados de valor. Desse modo, na tradução optou-se por manter o anglicismo *queer* (N. T.).

tomando os hormônios que suprimiriam características sexuais masculinas primárias e secundárias já plenamente desenvolvidas. Apesar das reservas do pai (pai e mãe são biólogos marinhos), a mãe convida para uma visita à casa de praia próxima à estação de pesquisa onde trabalham uma antiga amiga e o marido, um cirurgião plástico interessado em operações de reconstrução de sexo e que quer remover o órgão sexual masculino de Alex para que, como alegam, “ela” possa viver plenamente como uma mulher. Alex não saberá desse propósito e parte do drama do filme é ver se o cirurgião e a esposa serão capazes de convencer os pais a pressionar Alex a fazer a operação.

O cirurgião e a esposa chegam acompanhados de Álvaro, que tem a mesma idade de Alex, e Alex imediatamente decide dar em cima dele. Álvaro, que é um jovem inseguro – também, aparentemente, em relação à sua sexualidade –, resiste a princípio, mas um grande momento do filme é quando os dois começam a transar. Álvaro não sabe que Alex é hermafrodita e antes que consiga entender o que está acontecendo, é penetrado por Alex; ele aceita o arranjo dos corpos e confessa depois ter gostado do ato sexual e quer repeti-lo. Alex se afasta de Álvaro, mas, ao final do filme, na última cena, quando Álvaro está prestes a voltar para Buenos Aires com os pais, ele e Alex têm outro momento de intimidade e, quando se beijam, a ambiguidade das dinâmicas sexuais não heteronormativas entre eles é uma poderosa conclusão para o filme: Alex e Álvaro são o novo casal argentino. De um lado, aparentemente, eles são o jovem casal padrão do bairro. De outro, a decisão de Alex em permanecer hermafrodita, e o desejo de Álvaro por Alex em seus próprios termos (especialmente se isso significa ser penetrado por Alex) estiliza a imagem padrão em favor de um amor *queer* entre corpos não normativos de um modo bastante eloquente.

O real foco do filme, no entanto, é o cirurgião. Darín não tem muito o que fazer exceto preocupar-se com o bem-estar do filho. O que, no final, significa estar disposto a aceitar a legitimidade das decisões pessoais dele em relação ao próprio corpo. A mãe, aparentemente, é também convencida, apesar da forte pressão do cirurgião, por intermédio da esposa e amiga, para que os pais de Alex aceitem o imperativo de normalizar o filho em conformidade com os padrões heterossexistas prevalecentes. O

cirurgião é o centro do filme na sua performance heterossexista de macho do ano, não apenas em relação a Alex e aos seus pais (desse modo, o cirurgião e o pai de Alex aparecem como, respectivamente, pré e pós-ícones autoritários de masculinidade), mas também em relação ao próprio filho. O pai de Alex assiste por acaso à cena de penetração de Alex e Álvaro, o que em parte o convence a apoiar Alex na decisão de parar o tratamento hormonal e não fazer a cirurgia. Para o pai de Alex, o cirurgião (interpretado com alta dose de testosterona por Germán Palacios) tem tendência a reclamar do filho de maneira ofensiva. Há uma cena em que, depois de dizer quão desapontado ele está com o filho, diz que pelo menos é uma boa notícia saber que ele está interessado em Alex, vista por ele como uma menina com inoportunos órgãos que podem ser facilmente removidos sem maiores consequências, uma vez que o pai está preocupado com o fato de que o filho possa ser “un puto”. O fato de que o pai de Álvaro não entende a situação de Alex e ignore completamente como seu como seu filho foi penetrado com grande prazer por Alex é uma rica ironia dramática do filme.

De um ponto de vista *queer*, *XXY* é realizado com enorme sensibilidade e exatidão, incluindo o fato óbvio de que a maioria das cirurgias em corpos hermafroditas resulta na eliminação das características masculinas em favor da “total feminização”, a partir de uma ideologia médica que historicamente parece ser movida pelo sexismo: o hermafrodita grotesco é melhor “resolvido” (por meio da castração total) dentro do corpo imperfeito da mulher. *XXY*, além de promover a ideia de que o indivíduo tem o direito de tomar decisões em relação ao próprio corpo, é também cuidadoso em não assumir um tom utópico, deixando aberta a natureza de um futuro relacionamento entre Álvaro e Alex (que se tornará progressivamente mais masculino após o abandono do tratamento hormonal), no caso de eles virem a se encontrar de novo. Ainda, a maneira como o filme mostra a decisão do pai em permitir que o filho tenha total controle do corpo (embora menos por parte da mãe: afinal, ainda estamos falando da sociedade argentina, com uma hegemonia contínua dos princípios de *pátria potestade*), contra o cenário de heteronormatividade do cirurgião, é uma enorme realização cultural: é de se imaginar em que grau entrevistas com o público na saída dos cinemas mostrariam a

audiência argentina em concordância com a decisão do pai e os direitos do filho. Mas, obviamente, Puenzo acha que Argentina está preparada para receber as proposições do filme.

A Argentina teve grande aceitação dos chamados direitos gays (ao menos em áreas urbanas), mas é organizada principalmente por uma normalidade binária em que está implícito que há ainda um papel feminino/masculino a se representar no centro da dinâmica sexual gay (incluo as lésbicas dentro do mesmo termo gay aqui, ainda que esteja consciente das enormes diferenças em relação à história lésbica). Já que fica em aberto a maneira como Alex vai eventualmente inserir seu corpo pessoal na arena sexual argentina (ou de qualquer outra sociedade), o filme prepara o terreno para as especulações potencialmente férteis da audiência que podem ser socioculturalmente úteis, especialmente por ser tão bem feito e evitar qualquer risco panfletário (exceto, talvez, na diferenciação da natureza dos dois pais). É também importante ressaltar que, no tom final do “e agora?”, ecoa a mesma decisão em relação à conclusão do filme *Historia oficial*, de Puenzo pai, no qual a suposta vida da criança roubada, Alicia, é deixada sem resolução. Ambos os filmes terminam com uma referência implícita a dilemas profundos e não resolvidos da sociedade argentina. É mérito de Lucía Puenzo ter sido capaz de fazer um filme com tamanho sucesso de crítica a partir do que se pode chamar de “questões *queer* avançadas” em relação à sociedade argentina. Além disso, já que geralmente essas questões não foram resolvidas internacionalmente, o filme tem boas chances de alcançar um circuito estrangeiro para além do mercado local.

Mil novecentos e sessenta e quatro: as Forças Armadas brasileiras tomam o poder e derrubam o então presidente João Goulart; 1968: o Ato Institucional nº 5 é aprovado, suspendendo todos os direitos civis e impondo censura draconiana; 1972: criação dos Dzi Croquettes, grupo de dança que terá grande influência na cultura de resistência à Ditadura Militar. O filme de Tatiana Issa e Raphael Álvarez, *Dzi Croquettes* (2009), é contado como a memória do grupo do ponto de vista da jovem Tatiana, cujo pai, Américo Issa, trabalhou no final dos anos de 1970 como diretor técnico da trupe. Em outra instância, o filme é a história do grupo, a caracterização dos 13 homens que o

compuseram, recordações dos cinco que ainda estão vivos, de outros que estiveram envolvidos com vários aspectos da história e/ou com vários membros do grupo, e, finalmente, declarações que procuram caracterizar o impacto revolucionário que os Dzi Croquettes tiveram na cultura brasileira. De particular importância é a maneira como o filme de Issa contribui para a contínua reconstrução da cultura brasileira durante o período da Ditadura Militar (1964-1985) e a criação de um registro cultural baseado na continuidade entre períodos institucionais ao mesmo tempo em que recupera importantes rupturas. Além disso, os Dzi Croquettes fazem parte não somente de uma tradição mais ampla de cultura transgressiva no Brasil, mas especificamente de uma dimensão *queer* que é fundamental para o momento que o Brasil atravessa em termos socioculturais, em particular nos contextos urbanos.

O nome do grupo se refere ao fato de que todos os 13 membros projetavam uma forte persona masculina. Essa não era uma trupe engraçadinha de travestis com shows elaborados para uma audiência de turistas interessados em um joguinho apimentado de gêneros sexuais. Como diz um dos empresários que trabalharam com o grupo, ninguém tinha interesse em ser mulher – isto é, transgenerismo ou transexualidade não estavam na origem dos trabalhos. Ao contrário, eles estavam interessados primeiramente no questionamento das convenções de gênero associadas a um suposto Brasil decente, cuja dominação era particularmente reforçada pela masculinidade do regime militar, com sua ênfase na hipermasculinidade e em ideologias patriarcais. A avacalhação dos gêneros nos Dzi Croquettes (não há outra palavra para o que eles faziam) ridiculariza as convenções, de tal maneira que a aparente superfície grotesca de suas performances enfatiza o que há de mais grotesco na rígida natureza das categorias sexuais. Isso é resumido na afirmação repetida frequentemente no documentário, tanto em imagens de arquivo de apresentações do grupo quanto em entrevistas e narrações, de que eles não eram “nem homens nem mulheres, mas apenas pessoas”, incluindo dentro de uma mesma realidade pragmática tanto a pessoa que fala quanto a pessoa para quem se fala – isto é, o espectador da performance.

Essa abolição das diferenças entre nós, artistas *queer*, e você, a audiência

privilegiada (entre os quais alguns que podem ter vindo para ver macacos do zoológico se exibindo no palco), é um princípio fundamental do discurso nos textos das performances dos Dzi Croquettes. E, claro, é também um princípio fundamental no discurso do documentário sem entender que o público doméstico do filme é também parte da performance. O risco que os Dzi Croquettes correram, com a censura brasileira e portuguesa nos anos 1970, os riscos que eles correram com os próprios corpos na criação de personas artísticas (riscos que incluíram aprisionamentos, deterioração física e morte precoce) e, fundamentalmente, os riscos que correram na criação de números que público e críticos da época acharam difíceis de categorizar, eram todos parte da desobediência a categorias culturais fossilizadas, expressões artísticas autorizadas, e subjetividades sociais impostas violentamente. Se a ditadura exercitou a violência no jogo entre o que era permitido e o que era banido, os números dos Dzi Croquettes seriam atos simbolicamente violentos de desobediência criados para romper uma complacência cultural. No final, a trupe se apresentou tanto – talvez até um pouco mais – no exterior quanto no Brasil (eles atuaram em Lisboa, Paris, Londres, mas nunca em Nova Iorque, apesar de o líder do grupo, Lennie Dale, ter vindo da Broadway e de terem o apoio de Liza Minelli). Porém, como muito da cultura latino-americana, o sucesso de crítica no exterior legitimou-se na cultura brasileira.

Há, é claro, um imenso tom nostálgico no documentário, mas não porque Issa se lembre dos “pequenos palhaços” de sua infância, sem questionar o quão importante são as memórias para ela, mas sim porque, em termos de história da arte brasileira, os Dzi Croquettes surgiram e acabaram muito rápido. No final dos anos 1970, o grupo se fragmentou significativamente. Quatro foram vítimas precoces da AIDS (incluindo Dale), enquanto outro morreu de aneurisma; três foram assassinados em circunstâncias nunca explicadas, e os cinco restantes seguiram outras carreiras, apenas alguns ainda atuando. O consenso que a estrutura do filme se dispõe a confirmar é o de que o grupo forneceu um efetivo contradiscurso à censura, deu voz a novas maneiras de se construir a sexualidade entre os brasileiros, e providenciou elementos discursivos que se tornariam integrantes do movimento gay e do desenvolvimento da cultura *queer* no Brasil. Quase

40 anos depois, as borboletas de um de seus principais números permanecem como um ícone de resistência a um dos períodos mais feios da vida social e cultural no Brasil. Como Wagner Ribeiro, um dos fundadores, afirma algumas vezes: “nada é feito sem amor”, e amor em muitas conjugações aflora do fenômeno dos Dzi Croquettes.

Realizado em quatro anos e vencedor de mais de uma dúzia de importantes prêmios, *La Mission* (2009), de Peter Bratt, é o mais importante filme chicano feito desde *Real Women Have Curves* (Mulheres a sério) (2002), de Patricia Cardoso. O que é particularmente marcante no filme de Bratt é que, como o título indica, ele faz referência ao distrito de Mission, em São Francisco, e foca em indivíduos da classe trabalhadora, maioria chicanos, em uma cidade norte-americana que não é costumeiramente associada a nenhuma das duas categorias. *La Mission* quebra com os estereótipos romantizados de São Francisco, incluindo aqueles da cultura gay, para contar uma história autêntica, comovente e convincente de um conflito entre pai e filho que serve para ressaltar importantes tensões dentro da cultura chicana e, para reforçar, dentro da cultura norte-americana como um todo.

Que o conflito entre Che Rivera (Benjamin Bratt) e seu filho Jesse (Jeremy Ray) desperte a inabilidade do pai em aceitar as necessidades homoeróticas do filho, e que mesmo sendo assim não o faça, faz de *La Mission* um “filme misto de gay e chicano”, tão legítimo quanto isso possa ser. Bratt foca no conflito centralizado na homofobia do pai (um conflito que, é preciso dizer, é interpretado com total franqueza, honestidade e exatidão psicológica) para explorar de modo complexo o domínio da violência nas relações humanas básicas familiares, de amizade, nas relações sexuais, e nas interações sociais. Descartando qualquer análise sociológica fácil sobre o porquê da existência de tal violência, o filme de Bratt foca o desenvolvimento emocional de Che Rivera e as complexas voltas do seu processo de autorrealização e eventual comprometimento na tentativa de fazer as coisas certas com o filho. *La Mission* é preciso, intensamente sofisticado e malandro no que diz respeito à vida no “barrio”, e sábio e engraçado em seus rápidos *insights* sobre a motivação, o cotidiano, a linguagem e o comportamento

de seus personagens. Tanto mais não seja, *La Mission* vale pelo vigoroso retrato da vida contemporânea da classe trabalhadora chicana.

Mas o filme é muito mais. Complexamente estruturado e sensivelmente organizado, *La Mission* não oferece respostas ou soluções simples, não tem final feliz barato, e não se acanha na tarefa de contar uma história importante de forma precisa. De fato, o filme enfrenta muitos riscos, como o duvidoso relacionamento, às vezes profundamente erótico, entre Che Rivera e sua vizinha afro-americana Lena (interpretada brilhantemente por Erika Alexander), ou o envolvimento romântico do filho Jesse com um norte-americano branco (Max Rosenak), que fornece rápidas, porém contrastantes, imagens da cultura gay da alta classe branca de São Francisco e do distrito Castro (predominantemente branco). Tal comparação não está livre de problemas ideológicos, mas Peter Bratt a usa para mostrar o amplo espectro de questões violentas que deseja abordar no filme, questões maiores do que aqueles particulares ao pequeno microcosmo chicano.

Uma das decisões mais inteligentes do filme envolve a escolha dos nomes dos dois personagens principais. O pai, como Che, invoca a masculinidade e a violência homofóbica dos anos 1960 e a natureza ilimitada daquela violência para produzir mudanças efetivas na sociedade. E, embora o fato de nomear o filho como Jesse possa a princípio parecer uma evocação superficial do martírio de Jesus Cristo³⁴⁶, *La Mission* é um filme profundamente religioso. Além das repetidas referências a práticas católicas cotidianas (Che guarda um altar na entrada do seu duplex e sempre leva um rosário nas ruas e no trabalho), há também a aderência de Lena a práticas religiosas africanas, e os rituais astecas de dança de rua no distrito Mission – que na encenação de uma *limpia* pré-colombiana têm papel determinante na anagnórise de Che ao final do filme. Um dos atos cruciais acontece quando Jesse é baleado no peito por um de seus rivais antigays e ele segura a ferida à maneira de algumas imagens de Cristo. Além disso, a dança ritualística asteca no final do filme que é feita para o agressor de Jesse e seus amigos são

346 Como Jesus não pode ser nome de pessoa em inglês, os latino-americanos que levam esse nome são transformados em Jesse, não oficialmente, mas na fala coloquial.

algo como uma horda de fúrias ameaçadoras que perseguem tanto Che quanto seu filho em nome da raiva homofóbica.

Finalmente, uma das dimensões mais prazerosas do filme é o motivo recorrente do *low-riding*. Che e seus amigos fazem parte de um clube de *low-rider*³⁴⁷ que percorre as ruas de São Francisco, indo a nenhum lugar específico, mas mesmo assim fazendo-o em esplêndido estilo “baixo e lento”. Che ganha a vida como motorista de ônibus e o contraste entre os dois tipos diferentes de veículos é um eloquente indicador de sua relação com a cidade. Em um exemplo particularmente interessante, Che observa em um dos ônibus no estacionamento um anúncio de canal a cabo homoerótico. Outro motivo recorrente em *La Mission* é o “keep it brown” (isto é, continue um chicano mestiço), e no final o filme volta às questões principais da vida chicana, e embora não resolvendo nenhuma delas exibe-as ao espectador com verdadeiro talento cinematográfico. Ao final, se Jesse é *queer* segundo o sistema de valores do pai, comparado às imagens turísticas internacionais de São Francisco, a cultura chicana e especialmente a cultura *low-rider* são igualmente transgressivas. Igualmente *queer*. Essa é a lição que Che tem de aprender ao aceitar a sexualidade recém-descoberta pelo filho. E talvez fazer as pazes com issoz

Traduzido do inglês por Roberto Taddei.

³⁴⁷ *Low-rider* é um estilo de carro criado pelas comunidades chicanas dos EUA com adaptações nos sistemas hidráulicos que permitem rebaixar e controlar a altura dos veículos, e que também ostentam uma decoração muito colorida e extravagante.

REFERÊNCIAS AOS TEXTOS

“A perspectiva *queer* e as identidades homoeróticas: proposições teóricas” foi originalmente publicado em espanhol com o título “Propuestas” e constitui o capítulo introdutório do livro *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000. p. 15-68.

“‘Homossexualismo: sexualidade e valor’, de Samuel Rawet: um texto fundador da teoria *queer* brasileira” foi originalmente traduzido do inglês com o título “Samuel Rawet’s ‘Homossexualismo: Sexualidade e Valor’: a Founding Text of Brazilian Queer Theorizing”. O texto, em português, foi publicado em *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, São Paulo, USP, n. 14, p. 199-208, 2016.

“Do ‘Para inglês ver’ ao ‘Para brasileiro entender’: escrevendo o sócio-texto homo-erótico brasileiro” foi publicado em português no periódico *Mester*, University of California, v. 24, n. 1, p. 63-73, 1995.

“Duas modalidades de escrita sobre a homossexualidade na ficção brasileira contemporânea” foi publicado em português, com título similar, no livro *Toward Socio-Criticism: Selected Proceedings of the Conference “Luso-Brazilian Literature”*, editado por Roberto Reis, Tempe, Arizona, Center for Latin American Studies, ASU, p. 55-65, 1991.

“*Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha: um texto fundador da literatura gay brasileira” foi escrito em inglês com o título “Adolfo Caminha’s *Bom-Crioulo*: a Founding Text of Brazilian *Queer* Literature” e se encontra no livro *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991. p. 9-22.

“Construindo espaços *queer*: *A intrusa*, de Carlos Hugo Christensen” foi originalmente escrito em inglês com o título “A intrusa”. Esse capítulo pode ser



encontrado em *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003. p. 113-126.

“Um *Teorema* brasileiro: a *queerização* da família em *O visitante*, de Hilda Hilst” foi escrito em inglês com o título “A Brazilian *Teorema*: Queering the Family in Hilda Hilst’s *O Visitante*”. Esse texto inédito.

“A homossexualidade em *Aqueles dois*, de Sérgio Amon: dentro e fora do armário” foi originalmente escrito em inglês e publicado, enquanto capítulo, com o título “Aqueles dois”. O texto faz parte do livro *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003. p. 32-44.

“Re-visões culturais da trupe brasileira Dzi Croquettes” foi redigido em inglês com o título “Cultural Re-Visions of the Brazilian Troupe, Dzi Croquettes” e publicado no periódico *Karpa: Journal of Theatricalities & Visual Culture*, n. 6, p. 1-6, 2013.

“*Barrela*, de Plínio Marcos: posicionamentos e poder social entre pessoas do mesmo sexo” foi originalmente escrito em inglês e publicado, como capítulo, com o título “*Barrela*”, no livro *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1999. p. 116-129.

“*Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e a fragmentação cênica do casamento” foi escrito em espanhol com o título “*Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues y la fragmentación escénica del matrimonio”. Trata-se de um ensaio inédito.

“A literatura homoerótica de Glauco Mattoso” é parte de um capítulo do livro *Cultural Diversity in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994. p. 61-70.

“A poesia homoerótica de Glauco Mattoso” foi publicado em português com título similar em *Medusa; revista de poesia e arte*. v 1, n. 1, p. 13-15, 1998.

“*Santidade*, uma puesta de Zé Celso en el Teatro Oficina” foi publicado com o título “*Santidade*, uma puesta de Zé Celso en el Teatro Oficina” na Revista *Teatro XXI*, Buenos Aires, Argentina, n. 28, ano 14, p. 61-64, 2009.

“A feminização do espaço social em *Parque industrial*, de Patrícia Galvão” foi redigido em inglês com o título “The Feminization of Social Space in Patrícia Galvão’s *Parque industrial*” e é um capítulo do livro *São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production*. Florida: University Press of Florida, 2011. p. 27-44.

“O maravilhoso poder da mulher contra os deuses telúricos em *Guadalupe*, de Angélica Freitas e Odyr Bernardi” foi redigido em inglês com o título “Women’s Wondrous Power *versus* the Telluric Gods in Angélica Freitas e Odyr Bernardi’s *Guadalupe*”. É inédito.

“O espanhol *queer*, o português *queer*: notas para investigação” foi originalmente escrito em inglês com o título “Queer Spanish, Queer Portuguese: A Series of Research Proposals”. O texto foi publicado em português, com título similar, no livro *Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos*, Santa Maria, UFSM, 2013. p. 213-239, organizado por David William Foster, Lizandro Carlos Calegari e Ricardo André Ferreira Martins.

“O estudo dos temas gays na América Latina desde 1980” foi publicado com o título “El estudio de los temas gays en América latina desde 1980” na *Revista Iberoamericana*, v. 74, n. 225, p. 923-941, Oct./ Dic., 2008.

“O recente cinema *queer* latino-americano” foi publicado em português com título similar em *A[l]berto: Revista da SP Escola de Teatro*, São Paulo, n. 1, p. 122-129, 2011.

REFERÊNCIAS **BIBLIOGRÁFICAS**

ABREU, Caio Fernando. “Aqueles dois”. In: _____. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 132-140.

_____. “Sargento Garcia”. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 221-240.

ACEVEDO, Zelmar. *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*. Buenos Aires: Ediciones del Ser, 1985.

ALBUQUERQUE, Severino João. *Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS, and the Theater in Brazil*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

_____. *Violent Acts: A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

ALCOFORADO, Maria Letícia Guedes. *Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha e a França. *Revista de Letras*, Curitiba, n. 28, p. 85-93, 1988.

ALDAMA, Frederick Luis. *Dancing with Ghosts: A Critical Biography of Arturo Islas*. Berkeley: University of California Press, 2005. ALZATE, Gastón. Nota a Alexander Doty, “¿Qué es lo que más produce el *queerness*?”. *Debate Feminista*, v. 8, n. 16, p. 98-111, 1997.

ARCHETTI, Eduardo P. *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2003.

BALDERSTON, Daniel. The “Fecal Dialectic”: Homosexual Panic and the Origin of Writing in Borges. In: BERGMANN, Emilie J.; SMITH, Paul Julian (Eds.). *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke University Press, 1995. p. 29-45.

BARRELA (escola de crimes). Dir. Marco Antonio Cury. Script: Plínio Marcos. Sagres Cinema Televisão Video, 1990.

BAZÁN, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea Editorial, 2004.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

BEJEL, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

BELL, David; VALENTINE, Gil (Eds.). *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. London, New York: Routledge, 1995.

BELL-METEREAU, Rebecca. *Hollywood and Androgyny*. 2. ed. New York: Columbia University Press, 1993.

BERGMANN, Emilie; SMITH, Paul Julian (Eds.). *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke University Press, 1995.

BERSANI, Leo. Is the Rectum a Grave?. *AIDS: Cultural Awareness/ Cultural Activism*, n. 43, p. 197-222, 1987.

BESSE, Susan K. *Restructuring Patriarchy: The Modernization of Gender Inequality in Brazil, 1924-40*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.

BIRON, Rebecca E. *Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth-Century Latin America*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.

BLACKMORE, Josiah; HUTCHESON, Gregory S. (Eds.). *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham: Duke University Press, 1999.

BLOCH, Jayne H. Patrícia Galvão: The Struggle Against Conformity. *Latin American Literary Review*, v. 14, n. 27, p. 188-201, Jan.-Jun., 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Collected Fictions*. Trad. Andrew Hurley. New York: Viking, 1998.

BOTTASSI, Miriam; FERNANDES, Marisa. Brazil. In: ZIMMERMAN, Bonnie (Ed.). *Lesbian Histories and Cultures*. New York: Garland, 2000. p. 129-130.

BOUCHARD, Jen Westmoreland. Brazil. In: STEWART, Chuck (Ed.). *The Greenwood Encyclopedia of LGBT Issues Worldwide*. Santa Barbara, California: Greenwood Press, an imprint of ABC-CLIO, 2010. p. 37-47.

BRANT, Herbert J. The Queer Use of Communal Women in Borges “El muerto” and “La intrusa”. *Hispanófila*, n. 125, p. 37-50, 1999.

BROOKSHAW, David. *Race and Color in Brazilian Literature*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1986.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. México, DF: Paidós, 2002.

_____. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.

CALIFIA, Pat. *Macho Sluts*. [1988]. **Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2009.**

CAMARGO, Robson Corrêa de. Un diálogo constante y fructífero. *Teatro al Sur: Revista Latinoamericana*, v. 2, n. 3, p. 20-24, 1995.

CAMERON, Deborah (Ed.). *The Feminist Critique of Language: A Reader*. London: Routledge, 1998.

CAMERON, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. London: Macmillan, 1985.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. Rio de Janeiro: Olivé Editor, 1969.

CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da Era Vargas*. Brasília: UnB, 1993.

CARDÍN, Alberto. *Guerreros, chamanes y travestis: indicios de homosexualidad entre los exóticos*. Barcelona: Tusquets, 1994.

CARRIEGO, Evaristo. *Poesías*. Prologo y notas de Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires: Los Libros del Mirasol, 1964.

CARRIER, Joseph. *De los otros: Intimacy and Homosexuality among Mexican Men*. Nueva York: Columbia University Press, 1995.

CASTILLO, Debra A. Review of *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema* by David William Foster. *Hispania*, v. 87, n. 1, p. 82-84, 2004.

CASTRO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Lisboa: Publicações Alfa, 1999.

CHARMÉ, Stuart Zane. Sartre's Images of the Other and the Search for Authenticity. *Human Studies*, v. 14, n. 4, p. 251-264, 1991.

CHIÑAS, Beverly N. Isthmus Zapotec: Attitudes Toward Sex and Gender Anomalies. In: MURRAY, Stephen O. (Ed.). *Latin American Homosexualities*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. p. 293-302.

CLARK, Fred M. Iconic, Indexical, and Symbolic Aspects of the Sign in *Vestido de noiva*. *Impermanent Structures: Semiotic Readings of Nelson Rodrigues' Vestido de noiva, Álbum de família, and Anjo negro*. Chapel Hill, N. C.: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1991. p. 42-71.

COATES, Jennifer. *Women, Men, and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*. Harlow, England: Pearson Longman, 2004.

COHEN, Ed. Foucauldian Necrologies: "Gay" "Politics"? *Politically Gay? Textual Practices*, v. 2, n. 1, p. 87-101, 1988.

_____. Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation. *PMLA*, n. 102, v. 5, p. 801-81, Oct. 1987.

CORCORAN-NANTES, Yvonne. Women and Popular Urban Social Movements in São Paulo, Brazil. *Bulletin of Latin American Research*, v. 9, n. 2, p. 249-264, 1990.

CORVINO, John. Why Shouldn't Tommy and Jim Have Sex? A Defense of Homosexuality. In: _____. *Same Sex: Debating the Ethics, Science, and Culture of Homosexuality*. Lanham, Md.: Rowman and Littlefield Publishers, 1997. p. 3-16.

COSTA PICAZO, Rolando. Arcidiácono. In: FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1991. p. 22-24.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla (Orgs.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto; UNESP, 1997. p. 223-240.

DEAN, Warren. *The Industrialization of São Paulo: 1880-1945*. Austin: University of Texas Press, 1969.

DÍAZ-ORTIZ, Oscar A. Luis de Góngora y Argote. In: FOSTER, David William (Ed.). *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999. p. 80-87.

DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DOWLING, William C. *Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1984.

DRISKILL, Qwo-Li *et al* (Ed.). *Queer Indigenous Studies: Critical Interventions in Theory, Politics, and Literature*. Tucson: University of Arizona Press, 2011.

DWORKIN, Andrea. *Intercourse*. New York: Free Press, 1987.

DYER, Alexander. There's Something Queer Here. In: _____; CREEKMUR, Corey K. (Eds.). *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 1995. p. 71-90.

DZI Croquettes. Dir. Tatiana Issa e Raphael Álvarez. Brasil, 2005. Dur.: 110 min.

DZI Croquettes. *Enciclopédia Itaú Cultural: Teatro*. Online. Acesso em: 28 ago. 2012.

EGAN, Linda. *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*.

Tucson: University of Arizona Press, 2001.

ELLIS, Lorena B. José Celso Martinez Correia: entrevistas. *Tamoya*, p. 40-41; 170-176, 1994.

ELLIS, Robert Richmond. Reading through the Veil of Juan Francisco Manzano: From Homoerotic Violence to the Dream of a Homoracial Bond. *PMLA*, n. 113, v. 3, p. 422-435, 1998.

FEAL, Rosemary Geisdorfer. Queer Cortázar and the *Lectora Macho*. In: CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana; HERNÁNDEZ, Librara (Eds.). *Reading and Writing the Ambient: Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000. p. 239-253.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Cronologia de Patrícia Galvão. In: SHELTER, King (pseud. de Patrícia Galvão). *Safra macabra: contos policiais*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1998. p. 10-15.

_____. Introdução: a *pulp fiction* de Patrícia Galvão. In: SHELTER, King (pseud. de Patrícia Galvão). *Safra macabra: contos policiais*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1998. p. 1-9.

_____. Prefácio. In: GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. Trans. Elizabeth and Kenneth David Jackson. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. p. 12-16.

FERREIRA-PINTO, Cristina. *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2004.

FIOL-MATTA, Licia. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

FITZ, Earl E. *Sexuality and Being in the Poststructuralism Universe of Clarice Lispector: The Différance of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.

FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A*

Bio-Critical Sourcebook. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1991.

FOSTER, David William. Adolfo Caminha's *Bom-Crioulo*: A Founding Text of Brazilian Gay Writing. *Chasqui*, n. 17, v. 2, p. 13-22, 1988.

FOSTER, David William. Cinco propuestas sobre la homofobia. *Arenas Blancas*, n. 11, p. 54-57, 2010.

_____. *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia: University of Missouri Press, 1992.

_____. Cultural Studies and Sexual Ideologies. *ADFL Bulletin*, v. 33, n. 3, p. 20-34, 2002.

_____. *El ambiente nuestro*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/ Editorial Bilingue, 2004a.

_____. *El ambiente nuestro: Chicano/ Latino Homoerotic Writing*. Tempe: Bilingual Press, 2005.

_____. El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980. *Revista Iberoamericana*, n. 225, p. 923-941, 2008.

_____. Espanhol *queer*, português *queer*: notas para investigação. In: _____, CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira (Orgs.). *Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos*. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 213-239.

_____. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991.

_____. *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1999.

_____. La representación del cuerpo *queer* en el teatro latinoamericano. *Latin American Theatre Review*, v. 38, n. 1, p. 23-38, 2004b.

_____. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1991.

_____. Lesbian Publishing in Spain. *Hispania*, v. 90, n. 3, p. 462-469, 2007a.

_____. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.

_____. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003.

_____. Queering Gender in Graciela Iturbide's *Juchitán de las mujeres*. *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives*. Austin: University of Texas Press, 2014. p. 90-105.

_____. Reafirmações sobre o *queer* e o teatro. *O Percevejo*, v. 8, n. 2, p. 60-70, 2016.

_____. *São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainesville: University of Florida Press, 2011.

_____. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1997.

_____. Some Proposals for the Study of Latin American Gay Culture. In: _____. *Cultural Diversity in Latin American Culture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994. p. 25-71.

_____. The Case for Feminine Pornography in Latin America. In: _____. REIS, Roberto (Eds.). *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 246-73.

_____. The Feminization of Social Space in Patrícia Galvão's *Parque industrial*. *Brasil/ Brazil*, v. 33, n. 19, p. 23-46, 2005-2006.

_____. The Search for Text: Some Examples of Latin American Gay Writing. *Ibero-*

Amerikanisches Archiv, n. 14, v. 3, p. 329-376, 1988.

_____. Towards Queering the Curriculum. *Hispanic Issues Online*. 2007b. Disponível em: <http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/hispanic-issues-online/Debates/Debates_Fall_2007.html>. Acesso em: 16 nov. 2010.

FREITAS, Angélica, BERNARDI, Odyr. *Guadalupe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FRY, Peter. Leonie, Pombinha, Amaro e Aleixo, prostituição, homossexualidade e raça em dois romances naturalistas. In: _____. *Caminhos cruzados*: linguagem, antropologia, ciências naturais. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 33-51.

_____. *Para inglês ver*: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. *Pagu, Patrícia Galvão*: livre na imaginação, no espaço e no tempo. 3. ed. Santos: UNICEB, 1991.

GALLOTTI, Alicia. *Kama sutra gay*: para desfrutar o máximo da sexualidade. Trad. M. C. Lopes. Colaboração de Rafael Ruiz. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park*: A Proletarian Novel. Trans. Elizabeth and Kenneth David Jackson. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

_____. *Parque industrial*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994.

_____. *Parque industrial*. São Paulo: Editorial Alternativa, 1981. Edição fac-símile da edição original de 1933 assinada por Mara Lobo.

GARCIA, Silvana. Zbigniew Ziembinski. *Sem editar*.

GEORGE, David. *Flash and Crash Days*: Brazilian Theater in the Post-Dictatorship Period. New York: Gerland, 2000.

_____. *Nelson Rodrigues and the Invention of Brazilian Drama*. Lawrence, Kan.: LATR Books, University of Kansas, 2010.

_____. *The Modern Brazilian Stage*. Austin: University of Texas Press, 1992.

GINWAY, Mary Elizabeth. Transgendering in Luso-Brazilian Speculative Fiction from Machado de Assis to the Present. *Luso-Brazilian Review*, n. 1, v. 47, p. 40-60, 2010.

GIORGI, Gabriel. *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

GIRMAN, Chris. *Mucho Macho: Seduction, Desire, and the Homoerotic Lives of Latin Men*. Nueva York: Harrington Park Press, 2004.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (Eds.). *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. 3. Brazilian Literature, Bibliographies. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Los bajos fondos*. México, DF: Caly Arena, 1990.

GORBATO, Viviana. *Fruta prohibida. Un recorrido por lugares, costumbres, estilo, historias, testimonios y anécdotas de una sexualidad diferente: la cara oculta de la Argentina gay*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1999.

_____. *Noche tras noche*. Buenos Aires: Atlántida, 1997.

GRAZIANO, Frank. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentina "Dirty War"*. Boulder: Westview Press, 1992.

GREENBERG, David F. *The Construction of Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

GUTMANN, Matthew. *The Meaning of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press, 1996.

HERNÁNDEZ-G., Manuel de Jesús. *Building a Research Agenda on U. S. Latino*

Lesbigay Literature and Cultural Production: Texts, Writers, Performances, and Critics. In: FOSTER, David William (Ed.). *Chicano/ Latino Homoerotic Identities*. New York: Garland Publishers, 1999. p. 287-325.

HILST, Hilda. “O visitante”. In: _____. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008. p. 143-182.

HOIN. Review of *Barrela*. *Variety*, v. 339, n. 4, p. 34, 25 abr. 1990.

HORAN, Elizabeth Rosa. Gabriela Mistral. In: FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-critical Sourcebook*. Westport, Connecticut: Westview Press, 1991. p. 221-235.

HOWES, Robert. Adolfo Caminha’s Bom-Crioulo. In: _____. *Adolfo Caminha, Bom-Crioulo: The Black Man and the Cabin Boy*. Trans. E. A. Lacey. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1982. p. 11-21.

IRWIN, Robert McKee. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

ITURBIDE, Graciela; PONIATOWSKA Elena. *Juchitán de las mujeres, 1979-1998*. México, D. F.: Amigos de Editorial Calamus; Consejo Nacional de Bellas Artes y Literatura; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.

JACKSON, Kenneth David. Afterword. In: GALVÃO, Patrícia. *Industrial Park: A Proletarian Novel*. Trans. Elizabeth and K. David Jackson. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. p. 115-153.

JACOBS, Sue-Ellen; THOMAS, Wesley; LANG, Sabine (Eds.). *Two-Spirit People: Native American Gender Identity, Sexuality, and Spirituality*. Urbana: University of Illinois Press, 1997.

JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*.

Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981.

JEREZ FARRÁN, Carlos. *Un Lorca desconocido: análisis de un teatro “irrepresentable”*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

JOCKL, Alejandro. *Ahora, los gay*. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma; Editorial Galerna, 1984.

KORNBLIT, Ana Lía; PECHENY, Mario; VUJOSEVICH, Jorge. *Gays y lesbianas: formación de la identidad y derechos humanos*. Buenos Aires: Editorial La Colmena, 1998.

KRISTAL, Efraín. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.

KRISTEVA, Julia. Stabat Mater. In: _____. *Histoires d'Amour*. Paris: Seuil, 1983.

KULAWICK, Krzysztof. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.

LAKOFF, Robin Tolmach. *The Language War*. Berkeley: University of California Press, 2000.

LEAP, William L.; BOELLSTORFF, Tom. *Speaking in Queer Tongues: Globalization and Gay Language*. Urbana: University of Illinois Press, 2004.

LEYLAND, Winston (Ed.). *My Deep Dark Pain is Love: A Collection of Latin American Gay Fiction*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1983.

_____ (Ed.). *Now the Volcano: An Anthology of Latin American Gay Literature*. Trans. Erskine Lane, Franklin D. Blanton, Simon Karlinski. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1979.

LINDSTROM, Naomi. Los usos del discurso profético en la narrativa de Samuel Rawet. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, EUA, Tufts University, n. 72, p. 437-

458, 2010.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

LIVIA, Anna; HALL, Kira (Eds.). *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*. New York: Oxford University Press, 1997.

LOBANOV-ROSTOVSKY, Sergei. Prostitution. In: KOWALESKI-WALLACE, Elizabeth (Ed.). *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. New York: Garland, 1997. p. 319-320.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Unicamp, 2010.

LOOS, Dorothy Scott. *The Naturalistic Novel of Brazil*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1963.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOZANO, Irene. *Lenguaje femenino, lenguaje masculino: condiciona nuestro sexo la forma de hablar?* Madrid: Minerva, 1995.

LUMSDEN, Ian. *Homosexualidad, sociedad y Estado en México*. México, DF: Solediciones; Ottawa: Canadian Gay Archives, 1991.

MacRAE, Edward. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da “abertura”*. Campinas: Unicamp, 1990.

MANRIQUE, Jaime. *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and Me*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

MANRIQUE, Lourdes. *El descenso a los infiernos: un descenso al inconsciente en la dramaturgia latinoamericana contemporánea*. Caracas: Universidad Nacional Experimental “Simón Rodríguez”, 2001.

MANZOR-COATS, Lillian. Introduction. In: FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1991. p. xv-xxxvi.

MANZO-ROBLEDO, Francisco. *Las dos caras del discurso homofóbico en México em obras literarias de José Revueltas y Luis Spota*. México, DF: CNR Industries de México, 2001.

MARSHALL, C. W. The Furies, Wonder Woman, and Dream. In: KOVACS, George; MARSHALL, C. W. (Eds.). *Classics and Comics*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 89-101.

MARTINS, Wilson. *The Modernist Idea: A Critical Survey of Brazilian Writing in the Twentieth Century*. Trans. Jack E. Tomlins. New York: New York Press, 1970.

MASSEY, Doreen B. *Space, Place, and Gender*. Cambridge, Eng.: Polity Press, 1994.

MATAMORO, Blas. *Rubén Darío*. Madrid: Espasa, 2002.

MATORY, J. Lorand. *Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. São Paulo: Expressão, 1986.

_____. *O calvário dos carecas: história do trote estudantil*. São Paulo: Emw Editores, 1985.

_____; MARCATTI JR., Francisco de Assis. *As aventuras de Galucomix o pedólatra*. São Paulo: Quadrinhos Abriu; Quadrinhos Fechou, 1990.

McRUER, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. Prefácio de Michael Bérubé. New York: New York University Press, 2006.

MELO, Luis Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV

Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

MIAMO BORRUSO, Marianela. *Hombre, mujer y muxé en el Istmo de Tehuantepec*. México, D. F.: Plaza y Valdés, 2002.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MIGNOLO, Walter. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Editorial Egales, 2004.

_____. *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Madrid: Ediciones de la Tempestad, 1999.

MOLLOY, Sylvia; IRWIN, Robert McKee. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke University Press, 1998.

MONSIVÁIS, Carlos. Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas (hacia una crónica de costumbres y creencias sexuales en México). *Debate Feminista*, v. 6, n. 11, p. 183-210, 1995.

MORAGA, Chérrie. Queer Aztlán: The Re-Formation of the Chicano Tribe. In: _____. *The Last Generation: Prose and Poetry*. Boston: South End Press, 1993. p. 145-74.

MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ FUNARTE e Niterói, Brasil, EdUFF, 2001.

MOSER, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

MOTT, Luiz. As lésbicas na literatura brasileira. In: _____. *Lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 63-138.

_____. *Crônicas de um gay assumido*. Rio de Janeiro: Record, 2003a.

_____. Era Zumbi homosexual? In: _____. *Crônicas de um gay assumido*. Rio de Janeiro: Record, 2003b. p. 155-163.

_____. *Escravidão, homossexualidade e demonologia*. São Paulo: Ícone, 1988a.

_____. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. *O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição*. Campinas: Papirus, 1988b.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

MURRAY, Stephen O. (Ed.). *Latin American Male Homosexualities*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

MURRAY, Stephen O. *Male Homosexuality in Central and South America*. San Francisco: Instituto Obregón; New York: GAU-NY, 1987.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *The Sorcery of Color: Identity, Race, and Gender in Brazil*. Philadelphia: Temple University Press, 2007.

NEFF VAN AERTSELAER, Joanne. “Aceptarlo con hombría”: Representations of Masculinity in Spanish Political Discourse. In: JOHNSON, Sally; MEINHOF, Ulrike Hanna (Eds.). *Language and Masculinity*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997. p. 159-172.

NIST, John. *The Modernist Movement in Brazil: A Literary Study*. Austin: University of Texas Press, 1967.

NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo. “¿Quiénes son los HSH?”: la otra realidad homoerótica y la lucha contra el sida. *Revista de Psicología Política*. (No prelo).

_____. *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual* [1994]. México, DF: Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género,

Instituto de Investigaciones Sociales; Hermosillo: El Colegio de Sonora; México, DF: Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 1999.

_____. *Vidas vulnerables: hombres indígenas, diversidad sexual y VIH-Sida*. México: Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo; Octavio Anontio Colmenares y Vargas Editor, 2009.

OROPESA, Salvador. *The Contemporaneous Group: Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*. Austin: University of Texas Press, 2003.

OWEN, Hilary. Discardable Discourses in Patrícia Galvão's *Parque Industrial*. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; STILL, Judith (Eds.). *Brazilian Feminisms*. Nottingham, Eng.: University of Nottingham Monographs in the Humanities, 1999. p. 68-84.

PAOLI, Maria Cecília. Working-Class São Paulo and its Representations, 1900-1940. *Latin American Perspective*, v. 14, n. 2, p. 204-225, 1987.

PARDO FERNÁNDEZ, Alejandrina. La política lingüística del patriarcado. *Política y Cultura*, n. 1, p. 195-213, 1992.

PARKER, Richard G. *Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*. Boston: Beacon Press, 1990.

_____. *Beneath the Equator: Cultures of Desire, Male Homosexuality, and Emerging Gay Communities in Brazil*. New York: Routledge, 1998.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008. p. 7-19.

PEIXOTO, Fernando. Brazilian Theater and National Identity. *TDR: Tulane Drama Review*, n. 34, v. 1, p. 60-69, 1990.

PENTEADO, Darcy. *Nivaldo e Jerônimo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

PEÑA, Susana. *Pájaration* and Transculturation: Language and Meaning in Miami's

Cuban American Gay Worlds. In: LEAP, William L.; BOELLSTORFF, Tom (Eds.). *Speaking in Queer Tongues: Globalization and Gay Language*. Urbana: University of Illinois Press, 2004. p. 231-250.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Edemias y vanguardias: teatro brasileiro no fim do milênio. *Luso-Brazilian Review*, n. 35, v. 2, p. 60-86, 1998.

PIRES, Vera. Discurso e gênero: sob o signo da contradição, a identidade e a resistência do sujeito e do sentido. *Letras de Hoje*, n. 2, v. 34, p. 243-284, 1999.

PORRAS, Antonio. *Quevedo*. Madrid: Plutarco, 1930.

POZZOBON DA COSTA, Lara Valentina. Na boca do estômago: conversa com José Celso Martinez Correia. *Nuevo Texto Crítico*, n. 12, p. 49-60, 1999.

PRIORE, Mary del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

PROVENCHER, Denis M. *Queer French: Globalization, Language, and Sexual Citizenship in France*. Aldershot, Eng.; Burlington, Ver.: Ashgate, 2007.

QUINLIN, Susan Canty. *The Female Voice in Contemporary Brazilian Narrative*. New York: Peter Lang, 1991.

QUIROGA, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. Nueva York: New York University Press, 2000.

RAPISARDI, Flavio; MODARELLI, Alejandro. *Fiestas, baños y exílios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

RAWET, Samuel. Homossexualismo: sexualidade e valor. In: _____. *Ensaio reunidos*. Org. Rosana Kohl Bines e Leonardo Tonus. Rio de Janeiro, 2008. p. 23-49. Originalmente publicado como “Homossexualismo, sexualidade e valor”. Rio de Janeiro: Olivé, 1970.

RECHY, John. *Rushes*. New York: Grove Press, 1979.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: UFF, 1987.

_____. Aluísio Azevedo. FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1991a. p. 49.

_____. João Guimarães Rosa. In: FOSTER, David William (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport, Connecticut: Westview Press, 1991b. p. 385-387.

RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In: _____. *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose (1979-1985)*. New York: W. W. Norton, 1986. p. 23-75.

RICHARD, Nelly. *Masculino/femenino: practicas de la diferencia y cultura democratica*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *Não tenho a culpa que a vida seja como ela é*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Vestido de noiva: tragédia em três atos 1943: peça psicológica*. Roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RODRÍGUEZ, Félix. *Diccionario gay-lésbico: vocabulario general y argot de la homosexualidad*. Madrid: Editorial Gredos, 2008.

RODRÍGUEZ, Juana María. *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. Albany, N. Y.: New York University Press, 2014.

RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row, 1987.

SALESSI, Jorge. *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz

Viterbo, 1995.

Santidade, de José Vicente. Programa de mano. Teat(r)o Oficina. Disponível em: <www.teatroficina.com.br>. Acesso em: 10 out. 2009.

SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Orgs.). *A escrita de até*: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil. São Paulo: Xamã, 2002.

SARTRE, Jean. *Saint Genet*. Trans. Bernard Frechtman. New York: New American Library, 1963.

SCHAEFER, Claudia. *Danger Zones: Homosexuality, National Identity, and Mexican Culture*. Tucson: University of Arizona Press, 1996.

SCHOENBACH, Peter. Plínio Marcos: Reporter of Bad Times. In: LYDAY, Leon F.; WOODYARD, Georg W. (Eds.). *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre*. Austin: University of Texas Press, 1976. p. 243-257.

SCHWARTZ, Madalena. *Crisálidas*. Jorge Schwartz (Org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SEBRELI, Juan José. *La era del fútbol*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A (queer) y ahora. In: JIMÉNEZ, Rafael Mérida (Ed.). *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002. p. 29-54.

_____. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.

_____. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.

SILVA, Aguinaldo. *No país das sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SILVERSTEIN, Charles; WHITE, Edmund. *The Joy of Gay Sex: An Intimate Guide for Gay Men to the Pleasure of a Gay Lifestyle*. New York: Simon and Schuster, 1978.

SPURLIN, William J. (Ed.). *Lesbian and Gay Studies and the Teaching of English: Positions, Pedagogies, and Cultural Politics*. Urbana: National Council of Teachers of English, distributed by ERIC Clearinghouse, 2000.

ST. PIERRE, Scott. Bent Hemingway: Straightness, Sexuality, Style. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, n. 3, v. 16, p. 363-387, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SZOKA, Elzbieta. The Spirit of Revolution in Contemporary Brazilian Theatre: An Interview with Plínio Marcos. *TDR: The Drama Review*, v. 34, n. 1, p. 70-83, 1990.

THEWELEIT, Klaus. *Male Fantasies*. Trad. Stephan Conway, com colaboração de Erica Carter e Chris Turner. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

UNRUH, Vicky. Las águilas musas de la modernidad: Patrícia Galvão y Norah Lange. *Revista Iberoamericana*, v. 182, n. 83, p. 271-286, 1998.

_____. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2006.

VARGAS, Ava. *La casa de citas en el barrio galante*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México, D. F.: Grijalbo; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

VICENTE, José. *Os reis da terra: autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VILLASEÑOR ROCA, Leticia. El género gramatical en español, reflejo del dominio masculino. *Política y cultura*, n. 1, p. 219-229, 1992.

WAISMAN, Sergio. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

WILKERSON, William. Communism and Homosexuality. In: MURPHAY, Timothy F. (Ed.). *Reader's Guide to Lesbian and Gay Studies*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. p. 154-155.

WILLIAMS, Walter L. The Berdache Tradition. In: _____. *The Spirit and the Flesh*. Boston: Beacon Press, 1986. p. 119-124.

WITTIG, Monique. One is not Born a Woman. In: _____. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992. p. 9-20.

WOLFE, Joel. *Working Women, Working Men: São Paulo and the Rise of Brazil's Industrial Working Class, 1900-1955*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1993.

XAVIER, Ismail. Pornochanchada. In: BALDERSTON, Daniel; GONZALEZ, Mike; LÓPEZ, Ana M. (Eds.). *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*. Vol. III. London: Routledge, 2000. p. 1182.

ZAPATA, Luis. Prólogo. In: CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. Mexico City: Editorial Posada, 1987. p. 9-22.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. *A vida como ela é...: imagens do casamento e do amor em Nelson Rodrigues*. *Cadernos Pagu*, n. 29, 2007. Acesso em: 03 maio 2012.

SOBRE OS TRADUTORES



Aline Coelho da Silva é professora na Graduação e na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel, RS). É Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, RS) e Pós-Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

André Luis Mitidieri-Pereira é docente na Graduação e na Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC, BA). É Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e Pós-Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, RS).

Augusto Marcos Fagundes Oliveira é professor no curso de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC, BA). É Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, SC).

Beatriz Viégas Faria é tradutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, RS) e Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). É professora do Centro de Letras e Comunicação (CLC) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel, RS).

Denise Almeida Silva é docente na Graduação e na Pós-Graduação em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, *campus* de Frederico Westphalen (URI-FW, RS). É Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, RS) e Pós-Doutora pela Universidade Federal Fluminense (UFF, RJ).

Denize Correa Araújo é professora na Graduação e na Pós-Graduação da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP, PR). É Doutora em Literatura Comparada pela

University Of California Riverside (UCR, EUA) e Pós-Doutora pela Universidade do Algarve (UALG, Portugal).

João Luis Pereira Ourique é professor no curso de Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel, RS). É Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) e Pós-Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, RS) e pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, MG).

Lizandro Carlos Calegari é docente no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS). É Doutor em Letras pela mesma instituição.

Luana Castelo Branco Alves é graduada em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC, BA), com experiência na área de estudos da linguagem e tradução, com ênfase para a língua inglesa. É mestranda na mesma instituição.

Luciana Helena Cajas Mazzutti é graduada em Letras pela Faculdade de Letras de São Bernardo do Campo (FASB, SP) e Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC, BA). É professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, *campus* Teixeira de Freitas (IF Baiano).

Roberto Taddei é professor e coordenador do curso de Pós-Graduação em Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz (ISE Vera Cruz, SP). É graduado em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero (FCL, SP) e Mestre em Creative Writing pela Columbia University (EUA).

Rodrigo da Rosa Pereira é tradutor intérprete de Língua Inglesa da Universidade Federal do Rio Grande (FURG, RS). Pela mesma instituição, é Doutor em Letras.

Vanderléia de Andrade Haiski é licenciada em Letras pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ, RS), Especialista em Língua e Cultura Inglesa pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, *campus* de Santo Ângelo (URI-AS) e Mestre em Letras pela mesma instituição (*campus* de Frederico Westphalen). É Assessora de Relações Internacionais da UNIJUÍ e doutoranda em Letras na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS).

Zelina Márcia Pereira Beato é docente na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC, BA). É Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, SP) e Pós-Doutora pela Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven, Bélgica).



○ AUTOR

David William Foster

Foi Doutor em Letras pela University of Washington (1964). Atuou como professor na Arizona State University desde 1966, ministrando regularmente cursos de língua espanhola e de literatura e cultura latino-americana. Foi professor visitante em diversos países, dentre eles, Argentina, Brasil, Chile e Uruguai. Publicou e organizou diversos livros sobre cinema, fotografia, literatura e teatro latino-americano. Seus interesses de pesquisa se concentravam na cultura urbana da América Latina, com ênfase em questões de construção de gênero e de identidade sexual. Foster também foi membro da Associação Latino Americana de Estudos Judaicos.

OS ORGANIZADORES

O livro **Sexualidades e identidades culturais** visa a reunir uma série de ensaios e capítulos redigidos pelo Prof. David William Foster (ASU, EUA) nas últimas décadas, com o intuito de ampliar as discussões em torno de temas como sexualidade e cultura, preconceito e identidade de gênero, a partir de um corpus heterogêneo constituído de obras produzidas no Brasil e, também, oriundas de outros países latino-americanos. Essa diversidade de objetos investigados inclui obras literárias, cinematográficas e teatrais, o que, por um lado, atesta os interesses de pesquisa do professor norte-americano e, por outro, demonstra a importância dos temas tratados em diversos âmbitos culturais, dada a sua repercussão e relevância para a formação ética e moral da sociedade contemporânea.

João Luis Pereira Ourique | Lizandro Carlos Calegari

João Luis Pereira Ourique

é professor associado da UFPel. Publicou trabalhos em âmbito nacional e internacional. Organizou *Literatura e formação do leitor: escola e sociedade, ensino e educação* (2015) e *João Simões Lopes Neto - Teatro [século XIX]* (2017), entre outras produções. É líder do Grupo de Pesquisa CNPq ÍCARO.

Lizandro Carlos Calegari

é docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Tem artigos publicados em periódicos especializados no Brasil e no exterior. Publicou *Crítica da cultura, crítica da modernidade* (2016) e é coautor de *Ensaio (in)conjuntos* (2013), *Excluídos e marginalizados na literatura* (2013) e *Estética e política na produção cultural* (2011), entre outros.



<https://wp.ufpel.edu.br/editoraufpel/>