

CARLOS HENRIQUE LUCAS LIMA

NARRATIVA HOMOERÓTICA BRASILEIRA

– Performance, Sexualidade e Política –

Porto Alegre

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS DE
GÊNERO

NARRATIVA HOMOERÓTICA BRASILEIRA
– Performance, sexualidade e política –

CARLOS HENRIQUE LUCAS LIMA
ORIENTADORA: Profa. Dra. Regina Zilberman

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido como requisito parcial
para a obtenção do título de
LICENCIADO EM LETRAS pela
Universidade Federal do Rio Grande
do Sul

Porto Alegre

2010

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Zilberman (Orientadora)

(Instituto de Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Para meu amor, que sempre se orgulhou de mim

Para minha avó materna, Maria Darcy da Silva Lucas (in memoriam), confidente e amiga

Para meus parceiros intelectuais, que não permitem o silenciamento de estudos como os nossos na Academia

E para todos aqueles que fazem da escrita um instrumento de ativismo LGBT

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe, Jessi Lucas Prestes da Silva, que desde muito cedo me apresentou ao universo da leitura e que, por meio de sua tenacidade e coragem, deu-me o exemplo necessário para chegar até aqui. Sua dedicação durante todos os anos em que cursei a Graduação, e mesmo anteriormente, permite que eu almeje mais e siga avançando.

À minha orientadora, Profa. Dra. Regina Zilberman, que acolheu de bom grado o meu projeto, sempre disposta a mostrar-me novas possibilidades de escrita, confrontando-me sempre. Também um agradecimento especial à Profa. Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira, Diretora da Revista Organon do Instituto de Letras da UFRGS, que muito me apoiou, tanto psicológica quanto intelectualmente, no período em que trabalhei junto a ela nesse periódico. Seus conselhos foram valiosos e verdadeiros. Também merecem menção as professoras doutoras Rita Lenira de Freitas Bittencourt e Denise Mallmann Vallerius, por intermédio das quais tive acesso ao arcabouço teórico do comparativismo e da crítica literários em disciplinas por elas ministradas ao longo da Graduação.

Agradeço a meu colega e amigo Eduardo Belmonte de Souza (UFRGS), revisor deste trabalho e excelente interlocutor no âmbito das literaturas de língua portuguesa. Ao também amigo e colega, Alexandre Cruz de Souza, discente da Graduação em Letras na Faculdade Porto-Alegrense, que muitas vezes me trouxe um olhar renovado sobre os estudos literários. E ainda no rol dos amigos, à Mônica Ballejo Canto e à Carla Rosa Araujo, leitoras e confidentes de meus textos.

Não poderia deixar de agradecer aos amigos que fiz durante o curso que ministrei sobre homotextualidade no 8º Enuds – Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual –, realizado no mês de outubro de 2010 na UNICAMP, por intermédio dos quais tive o entendimento ampliado no que se refere aos estudos *gays* e *lésbicos* e *queer*.

RESUMO

Este trabalho busca analisar a representação da identidade homossexual masculina na literatura brasileira em dois romances representativos: *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e *Onde Andará Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu. Por meio de uma perspectiva comparativista amparada nos estudos *queer*, pretende-se verificar de que maneira(s) personagens socialmente deslocadas, e daí “*queer*” – tanto no que tange à identidade de gênero quanto à raça/etnia –, performatizam e negociam politicamente sua(s) sexualidade(s) em dois momentos historicamente marcados e decisivos: final dos séculos XIX e XX.

RESUMEN

Este trabajo posee como eje central la representación de la identidad homosexual masculina en la Literatura Brasileira a través de dos romances representativos: *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha y *Onde Andará Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu. Partiendo de una perspectiva comparatista basada en los estudios *queer* se pretende examinar de que manera los personajes socialmente desplazados, allí está el “*queer*” – tanto en términos de identidad de género como en relación a la raza/etnia –, escenifican y acuerdan políticamente sus sexualidades en dos momentos históricamente ubicados y decisivos: final de los siglos XIX y XX.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
BOM CRIOULO: UM ROMANCE DE ANTECIPAÇÃO.....	13
A materialidade do corpo homossexual.....	15
<i>Papéis de Gênero I: Amaro.....</i>	<i>16</i>
<i>Papéis de Gênero II: Aleixo.....</i>	<i>20</i>
Espaços de homossexualidade: a Marinha e o quarto da Rua da Misericórdia.....	22
POR ONDE ANDARÁ O HOMOSSEXUAL?.....	26
A performance é sempre politizada.....	27
Nas sombras abjetas do parque.....	30
Ambiguidade sexual e androginia.....	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
REFERÊNCIAS.....	40

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na modernidade – e especificamente na pós-modernidade – Literatura e homossexualidade, nas palavras de Ítalo Moriconi (2002, p. 95), têm estabelecido relações que podem ser definidas como “viscerais”. Segundo esse autor, “bichice e sapatice são temas que estão sempre voltando no texto literário de qualidade” (idem). Sobretudo após a emergência da segunda onda do feminismo, entre as décadas de 1960 e 1990, com autoras como Gayle Rubin e Judith Butler, críticos de cultura e arte, tanto no Brasil quanto no Exterior, dedicaram-se, com mais detenimento, a estudar as relações entre literatura e homossexualidade, amparados pelo suporte teórico fornecido pelas teorias em torno, principalmente, do gênero, pensadas por essas e demais autores¹.

No entanto, é a partir da década de 1990 que a academia brasileira passa a se preocupar, de fato, com o que Denílson Lopes chama “estudos lgfts no Brasil”², com a publicação, um pouco anterior a essa data, de *Devassos no Paraíso* (1985), de João Silvério Trevisan, e *Além do Carnaval* (2000), de James Green, além de outras publicações, como *O Lesbianismo no Brasil* (1987), de Luiz Mott, entre outras, produções que indicam uma abertura, pequena, mas ainda sim abertura, da academia brasileira para questões atinentes à homossexualidade. No campo exclusivamente da literatura, o ensaio “O Homossexual Astucioso”, já antológico, de Silvano Santiago, publicado no livro *O Cosmopolitismo do Pobre* (2004), estabelece as bases para se pensar uma forma local de experienciar a homossexualidade, forma essa que seria avessa à maneira norte-americana, sobretudo a estadunidense, pautada pela confrontação, conforme atesta o crítico karl Posso (2008, p. 1024): “Santiago admira o 'homossexual astucioso', um jogador astucioso

1 Ver o artigo “Estudos *Queer*: Identidades, contextos e ação coletiva”, no qual Ana Cristina Santos traça um histórico dos estudos feministas, gays e lésbicos e *queer*. SANTOS, Ana Cristina. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 76. Dezembro de 2006, p. 3-15. Neste trabalho, preocupo-me com os estudos que relacionam literatura e homossexualidade a partir de uma visada amparada nos estudos gays e lésbicos e *queer*.

2 Ver o artigo “Silvano Santiago, Estudos Culturais e Estudos LGFTS no Brasil”. *Revista Iberoamerica*, n. 225, Outubro-Diciembre 2008, p. 943-957.

que tira o melhor partido da vida na margem.”

Outro texto relevante nessa discussão é *O Homem que Amava Rapazes e outros ensaios* (2004), de Denílson Lopes, que busca, em momentos, sugerir fundamentos para o que se poderia chamar “literatura homotextual”. Esse autor lança um olhar bastante agudo sobre a produção literária contemporânea cuja preocupação central sejam as relações afetivas pautadas pela homossexualidade – homoafetividade, como, por exemplo, os textos *Stella Manhattan* e *Keith Jarret no Blue Note* – apenas para citar duas, de Silvano Santiago, e a produção contística de Caio Fernando Abreu, entre outros.

Anselmo Peres Alós (2007) também contribui para o debate acerca da homossexualidade e literatura por meio de suas reflexões, sustentado sobretudo pelo pensamento *queer*, em relação ao silenciamento das identidades subalternizadas na América Latina, em especial do homossexual, cuja representação foi ofuscada pela formação dos cânones literários em nosso continente. Para ele, uma análise literária amparada numa base *queer* permite questionar o capital simbólico mobilizado por ocasião das representações literárias. Ele mostra como os cânones nacionais por toda a América Latina, ao longo de suas formações, emudeceram no que tange à representação tanto da homossexualidade quanto de outras identidades subalternizadas. Seu trabalho inaugura, no campo dos estudos literários, uma “poética sexual” que resistiria às premissas da heteronormatividade (ALÓS, p. 25).

Neste trabalho que ora me proponho a realizar, também me dedico a analisar a relação estabelecida entre a literatura e a homossexualidade, buscando identificar as formas por meio das quais o homossexual é representado no texto literário. Para tal servi-me de dois textos representativos da homossexualidade na literatura brasileira: *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, e *Onde Andará Dulce Veiga*, de Caio Fernando Abreu, duas obras temporalmente distanciadas que permitiriam a análise do processo de negociação – tanto histórico-social quanto literário – operado pelo homossexual ao longo de um século, verificando, ainda, como se dá a passagem de

um sujeito histórico marcado pela patologização³ (o termo homossexual daí advém) para um outro, num romance cujo relato se passa num período pós-ditatorial e mesmo pós revolução sexual da década de sessenta, período esse marcado pela emergência das teorias feministas (segunda fase), dos estudos *gays* e lésbicos e dos estudos *queer*.

No Capítulo I aponto as razões que me levam a considerar o romance *Bom Crioulo* como uma obra de antecipação, uma vez que entendo essa antecipação como pioneirismo encetado pela escrita de Caminha, dando existência a uma forma de afetividade excluída, até aquele momento, do cânone literário brasileiro⁴. Também nesse capítulo busco compreender qual o papel ocupado pelo corpo no processo de construção das personagens Amaro e Aleixo, assim como o lugar do quarto da Rua da Misericórdia – em que pese a performatização da homossexualidade no momento histórico no qual se passa o relato do romance.

No Capítulo II reflito sobre a carga política que a performance homossexual adquire ao não aderir a um modelo de afirmação beligerante – o *outing* norte-americano – decidindo-se pela deriva sexual tipicamente brasileira e, de modo geral, latino-americana (POSSO, 2008). Aposto numa perspectiva da ambiguidade, destacando, por meio da análise da personagem Filemon, como a experiência humana no romance é pautada por uma ambivalência que inviabiliza a taxação estática dos papéis sexuais.

Ainda no Capítulo II chamo a atenção para o caráter político da performance. É preciso, no entanto, esclarecer o que entendo por performance ou performatividade. A teoria da performatividade, pensada pela teórica Judith Butler, pretende desnaturalizar as noções em torno do gênero – o que *significa* ser masculino? O que *significa* ser feminino? – e de sexualidade – o que *significa* ser

3 Ver MORICONI, Ítalo. “Literatura Moderna e Homossexualismo”. In: *Homossexualidades, Cultura e Política*. Editora Sulina, 2002, p. 100-101.

4 No romance naturalista *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, há a representação de duas personagens cuja orientação do desejo é direcionada à homossexualidade, Albino e Pombinha. No entanto, tais personagens além de não assumirem protagonismo na obra, veem-se atreladas, caso específico de Albino, ao imaginário de comicidade e des-sexualização que pairavam sobre o homossexual; quanto à Pombinha, vale dizer que a experiência lésbica restringe-se ao universo da prostituição. No Capítulo I exploro essa questão.

mulher? O que *significa* ser homem? – pondo a descoberto a inconstância desses conceitos. Butler diz que não há nada *por detrás* do gênero, mas sim uma construção performativa – operada pela *reiterabilidade*, pela *repetição* – que produz um *efeito* de naturalidade⁵.

Assim, quando digo que a performance é sempre politizada, pretendo, com isso, seguindo o raciocínio de Paul Zumthor (2000), apontar a emergência de um sujeito que assume responsabilidades ao repetir ações; mesmo em atos inconscientes, como os travestimentos de Jacyr/Jacyra ou o investimento de Amaro no relacionamento afetivo-sexual com o grumete, há o aceno para novas possibilidades de arranjo social: em *Bom Crioulo* produzindo um *efeito* de despatologização da homossexualidade e em *Onde Andará...* da possibilidade de existência de uma multiplicidade de identidades sexuais, rompendo binômios.

5 BUTLER, Judith P. Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade. In: *Butler e a desconstrução do gênero*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100012&lng=en&nrm=iso. access on 29 Nov. 2010. doi: 10.1590/S0104-026X2005000100012 .

BOM CRIOULO: UM ROMANCE DE ANTECIPAÇÃO

O romance *Bom Crioulo*, publicado pela primeira vez em 1895, do escritor cearense Adolfo Caminha, é, segundo os apontamentos de Gilmar de Carvalho (2000), um romance de antecipação. Mas quando se fala em *antecipação*, sobre o quê, exatamente, se fala? Trata-se de "abrir caminho para o que viria depois" (p. 33), quando o romance-marco serviria de base para os movimentos de luta pelos direitos dos homossexuais, tanto no Brasil quanto no estrangeiro.

Antes da publicação de *Bom Crioulo*, outro romance já havia inserido homossexuais entre suas personagens: *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Publicado em 1890, portanto cinco anos antes do romance de Caminha, a obra de Azevedo não consegue inaugurar uma personagem homossexual distanciada do clichê que relaciona homossexualidade e afetação. A todo o momento, o narrador do romance lembra o corpo "fraco" da personagem, seu pescoço "mole e fino" (AZEVEDO, p. 51), deixando manifesta sua associação com o pensamento médico em voga na época, que caracterizava o homossexual como um doente enfermo de "anomalias psíquicas e degenerescências anatômicas" (MENDES, 2000, p. 82). No entanto, o que mais depõe em contrário à representação proposta pela obra de Azevedo é a negação da sexualidade de Albino. Conforme indica Leonardo Mendes (2000): "Talvez o lavadeiro só seja tolerado (e tenha *status* de personagem em um romance publicado em 1890) por não exercitar sua sexualidade, ou seja, por manter sua sexualidade a nível de frescuras e suspiros" (p. 84).

Bom Crioulo, cujo relato provavelmente se passa por volta de 1870, trata da questão espinhosa que é o amor entre dois homens: marinheiros, presos, tal qual escravos – como o era, de fato, Amaro, a um sentimento amoroso filtrado pela ideia de patologização fortemente difundida durante a segunda metade desse século, de

modo particular a partir de 1869, quando se dá a invenção do "homossexual"⁶. E não apenas há a questão do relacionamento entre os dois homens, como ainda o romance traz como fato complicador a raça, ao apresentar ao leitor um grumete, "uma criança de quinze anos" (p. 12), branco e de olhos azuis no papel de amante de um ex-escravo negro, que funcionará no texto tal como um *paidagogos* grego.

Amaro, essa personagem enquadrada na categoria de homossexual, por ter inclinações de desejo para pessoas do mesmo gênero que o seu, isto é, o gênero masculino, apaixonar-se-á por Aleixo, jovem grumete do Sul do Brasil, que servirá com ele na lúgubre corveta de guerra que abre o romance. Uma paixão pautada por traços de animalização e violência atribuídos à raça negra, conforme os postulados da Escola Naturalista, o que não exclui uma visão talvez até positiva por parte do narrador do romance do envolvimento entre os dois marinheiros.

Após um período em alto mar, os dois marinheiros, por iniciativa de Amaro, irão morar em um quartinho na cidade do Rio de Janeiro, no qual poderão viver como dois amantes em um local protegido pela alcoviteira Carola Bunda, personagem masculinizada que complicará a relação entre as protagonistas ao seduzir Aleixo, provocando o final trágico do romance.

A despeito desse final, *Bom Crioulo* permite vislumbrar uma possibilidade de sociabilização das identidades homossexuais, como também está anos-luz das lutas e conquistas do movimento homossexual "quando diz que o Bom Crioulo fazia do grumete Aleixo, branco, 'um escravo, uma *mulher à toa* propondo quanta extravagância lhe vinha à imaginação'," (CARVALHO, 2000, p. 33). Portanto, um romance de antecipação da discussão do lugar do homossexual e de sua *sexualidade*; sim, do lugar que a sexualidade do homossexual deveria ocupar, apesar de a "mentalidade social" (EAGLETON, 1978, p. 118) do período em que o relato se passa – que coincide com o momento histórico de publicação do romance

6 O termo "homossexual" foi forjado pelo médico húngaro Karoly Maria Benkert. Posteriormente, outros médicos europeus complementaram o "trabalho" de Benkert auxiliando na construção dessa nova identidade social cunhada, sobretudo, sob a forte égide da inversão patológica de gênero. Ver MISKOLCI, Richard. *Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay*. Cadernos Pagu, n. 28. 2007, p. 101-128.

– enxergar o homossexual como uma figura cômica e des-sexualizada.

Dessa forma, em *Bom Crioulo* há a representação de uma homossexualidade sexualizada; o homossexual não apenas mantém relações sexuais – e as mantém de maneira "caprichosa" (CAMINHA, p. 28), como ainda estabelece uma relação afetiva com seu parceiro, rompendo com essa imagem tradicional de se perceber o homossexual, inaugurando uma outra imagem, pautada agora por novos arranjos de sociabilidade.

O protagonismo da personagem Amaro, duplamente *guetizada* – primeiro negra, depois homossexual, e nessa ordem não há hierarquizações implícitas – que encontra na pena de Caminha uma possibilidade de existência, um espaço de performance no qual negocia sexualidade (e por que não etnia), em um diálogo dialético, abre caminhos no campo epistemológico e contribui, mesmo que tardiamente⁷, para um renovado entendimento sobre as identidades homossexuais.

Denilson Lopes (2002) contribui para a noção de "antecipação" ao destacar o pioneirismo de *Bom-Crioulo* sustentando que na obra do escritor cearense, em discrepância com a estereotipização e abordagem secundária dada à homossexualidade em outros romances naturalistas, "a representação da homossexualidade adquire um elemento central na narrativa e não só um dado circunstancial" (p.126).

A materialidade do corpo homossexual

“Se o homossexual não pode ser feliz, ao menos ele pode existir”

(MENDES, 2000, p. 211)

Mendes (2000) reflete sobre a "autorização a existir" que a personagem homossexual recebe, de modo específico no romance *Bom-crioulo*, quando dela se ocupa o narrador, concedendo-lhe protagonismo e, conseqüentemente, outorgando-

⁷ Como aponta Mendes (2000), a recepção crítica de *Bom-crioulo* não foi nem negativa nem positiva, mas sim, quase inexistente. É por isso que penso que tardiamente é que foi possível revisitar esta obra do século XIX, agora com um olhar que se renova com o fôlego que a perspectiva *queer* provê ao crítico.

lhe *existência*. E é aí que, dentre outras questões, reside uma das principais relevâncias do romance de Caminha: a visibilização das identidades homossexuais em um contexto socio-histórico no qual pululam os discursos patologizantes da homossexualidade, visibilização essa oportunizada pelo que Leonardo Mendes (2000, p.173) denominou "espaços de homossexualidade". É, portanto, sobre a representação desse corpo físico homossexual, concretada no literário, que esta primeira parte do capítulo se dedica.

Por outro lado, a ação de concepção da existência de um corpo, e no caso específico da análise deste capítulo, do corpo homossexual, envolve não apenas um corpo, como dito, mas também a emergência de um sujeito que assume uma conduta, que, "funcionalmente", como assevera Zumthor (2000), toma para si uma responsabilidade. Mesmo que essa assunção de responsabilidade não seja consciente, ou militante, apenas para utilizarmos um termo que nos é próximo, o corpo, nas inúmeras e repetidas performances que realiza, acaba por negociar com identidades que não a sua – e com o próprio corpo social – e, assim, (des)constrói a(s) sua(s) própria(s) identidade (SANTOS, 2000).

Papéis de Gênero I: Amaro

São três as principais personagens de *Bom-crioulo*: Amaro, Aleixo e Dona Carolina. Amaro, a protagonista do romance, é a mais instigante das três, porque insere-se ao mesmo tempo no lugar de exclusão/interdição destinado ao negro e no lugar destinado ao homossexual. Essa personagem, fazendo coro a Denilson Lopes (2002, p.124), insere-se no imaginário do chamado "macho guei" (a grafia é minha), posto que será sobre seu corpo e valentia que o narrador se irá debruçar com mais atenção. Vejamos um excerto do romance que ilustra essa dupla filiação de Amaro:

Amaro soube ganhar logo a afeição dos oficiais. Não podiam eles, a princípio, conter o riso diante daquela figura de recruta alheio às praxes militares, rude como um selvagem, provocando a cada passo gargalhadas irresistíveis com seus modos ingênuos de tabaréu; mas, no fim de alguns meses, todos eram de parecer que "o negro dava para gente". (p. 9 a marcação é minha)

Esse trecho deixa patente que para o negro já havia um entendimento preestabelecido (argumento este que, aparentemente, nos aproxima dos pressupostos naturalistas), o qual determinava caráter e aptidões.

Mendes (2000, p. 175) diz que Amaro, por intermédio do fascínio que seu corpo causava nos espíritos da maruja, pôde exercer uma posição de liderança; assim, mesmo negro, mesmo guetizado, o protagonista, em se analisando a cena que descreve sua primeira punição, consegue seduzir a sua audiência, o que destaca a valentia de Amaro, confirmando sua masculinidade. "A bordo todos o estimavam (...) a primeira vez que o viram, nu, uma bela manhã, depois da baldeação, refestelando-se num banho salgado – foi um clamor!" (p. 11); é nesse corpo, portanto, "colossal" que se vão plasmar, mas sem fixar – tal como o barro, ao mesmo tempo seco e duro, e em se mudando as condições, molhado e flexível – as identidades de Amaro, rodeado por uma áurea de macho guei e amante iracundo.

Essa imagem fortemente masculinizada, ou de "macho guei", suscitada pela figura colossal de Bom Crioulo, conduz ao entendimento de outras identidades, historicamente distanciadas, como a do negrão rastafári do romance *Onde Andará Dulce Veiga*, personagem cujo corpo também será pontual na composição da identidade da protagonista. A pesquisadora Guacira Louro nos dá pistas para a interpretação cultural do corpo quando questiona, provocativamente: "para onde se voltam os olhares quando se quer classificar e 'localizar' alguém? Quais as referências a que se recorre para, de imediato, dizer quem alguém é?"⁸.

É interessante, no entanto, seguindo a linha de Leonardo Mendes (2000), apontar que em momento algum Amaro é percebido como feminino, mesmo quando, às surdinas, chega ao conhecimento da maruja sua "amizade escandalosa com o pequeno" (CAMINHA, p. 12), a intensidade de suas emoções – que quase o levam ao choro (p. 9), seu caráter "tão meigo" (p.9), enfim, esses e outros atributos do caráter de Amaro servem, para reforçar a masculinidade do negro pintando-o de

⁸ LOURO, Guacira. Corpos que escapam. *Revista Labrys, Estudos Feministas*. Brasília, n. 4, ago./dez. 2003. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/guacira1.htm#notium>. Acessado em: 08 de novembro de 2010.

acordo com as tintas da valentia e força próprias da hombridade de um verdadeiro "homem": "A chibata fizera-se para o marinheiro: apanhava até morrer, como um animal teimoso, mas havia de mostrar o que é ser homem!" (p. 12).

Era Bom-Crioulo, o negro Amaro, cujo espírito debatia-se, como um pássaro agonizante, em torno desta única idéia — o grumete Aleixo, que o não deixava mais pensar noutra coisa, que o torturava dolorosamente... — Maldita a hora em que o pequeno pusera os pés a bordo! Até então sua vida ia correndo como Deus queria, mais ou menos calma, sem preocupações incômodas, ora triste, ora alegre, é verdade, porque não há nada firme no mundo, mas, enfim, ia-se vivendo... E agora? Agora... hum, hum!... agora não havia remédio: era deixar o pau correr... (p.14)

A imagem utilizada pelo narrador para descrever, nesse exemplo, a paixão de Bom Crioulo, é um pássaro que agoniza, que se debate... Amaro vê-se preso à feição do jovem grumete Aleixo, e entende que contra essa força não há nada que ele possa fazer, "era deixar o pau correr". Em consonância com os postulados científicistas da época, a paixão de Amaro por Aleixo era considerada como um vício, "Em uma questão à parte, que diabo! ninguém está livre de um *vício*." (p.11, a marcação é minha). E mais adiante, pela voz do narrador, Bom-Crioulo refletindo sobre seu "vício":

Não se lembrava de ter amado nunca ou de haver sequer arriscado uma dessas aventuras tão comuns na mocidade, em que entram mulheres fáceis, não: pelo contrário, sempre fora indiferente a certas coisas, preferindo antes a sua pândega entre rapazes a bordo mesmo, longe de intriginhas e fingimentos de mulher.(p. 14)

O negro Amaro percebe, em suas reminiscências, que estava, desde há muito, atrelado a essa paixão que ele ainda não entende, preferindo a "pândega entre rapazes" distante das "intriginhas e fingimentos de mulher". A personagem demonstra, neste último exemplo, uma impossibilidade de entendimento do universo feminino, reduzindo-o a uma atmosfera de fingimentos e intrigas. Em outro momento Amaro chega mesmo a dizer que "dera péssimo papel de si como homem".

A sexualidade de Amaro, longe de tão somente um "homossexualismo de caserna", como apontou Jurandir Freire Costa (1992, apud MENDES, 2000), que seria uma homossexualidade que se restringe a ambientes nos quais medram a

violência e a disciplina – locais esses habitados essencialmente por homens – , como é o navio (e, em consequência, a Marinha), essa sexualidade, como se pode verificar no trecho anterior que examinamos (p.14), demonstra que a orientação do desejo de Amaro é anterior à sua vida no mar.

Não obstante a isso, de alguma forma me parece que Jurandir Costa aproxima-se, ainda que enviesadamente, de algum entendimento a respeito da homossexualidade ao atestar sua presença em ambientes ligados à brutalidade, à obediência e rigidez dos corpos. "Uma coisa, porém, ele soubera conservar: a força física, impondo-se cada vez mais aos outros marinheiros, que não ousavam agredi-lo nem brincando" (p.13), e mais que uma *imposição* de corpos sobre outros corpos, Amaro toma consciência, também, do "poder" que seu corpo possui no sentido de posse do grumete; diz o negro, pelo narrador, "seu desejo era abraçar o pequeno, ali na presença da guarnição, *devorá-lo* de beijos, *esmagá-lo* de carícias *debaixo* de seu corpo." (p.16 as marcações são minhas).

Amaro, anteriormente escravo, agora, de modo irônico, se vê *escravo* de um novo "labor": ele é escravo do grumete, servo dessa paixão que agora o agoniza e atormenta, "o seu forte desejo de macho torturado pela carnalidade grega." (p. 20). Mais adiante analisarei a presença, à cena chamada pelo narrador, do imaginário grego, já que, por dois motivos, o romance de Caminha relê esse mundo: pelo papel pedagógico exercido por Amaro ao instruir, tal como um *paidagogos*, e pela beleza de "estátua grega" de Aleixo, preso em seu mutismo e passividade, que o reduzirão a objeto de disputa entre Amaro e Carola Bunda, a portuguesa masculinizada, talvez proto-imagem da lésbica (LOPES, p. 128).

O narrador de *Bom-crioulo* irá trabalhar de modo a discriminar dois papéis de gênero: o masculino e o feminino, pondo Amaro a encenar o papel masculino e Aleixo, feminino. Este narrador reproduz, com algumas modificações, o binômio homem (masculino) X mulher (feminino) ratificado pelas pesquisas "científicas" realizadas ao longo da segunda metade do século XIX, apesar de, em quase toda a primeira metade do romance, quase quer ser simpático à sexualidade de Bom-

Crioulo, comparando-a, em alguns momentos, ao amor de homem e mulher:

Sua amizade ao grumete nascera, de resto, *como nascem todas as grandes afeições*, inesperadamente, sem precedentes de espécie alguma, no momento fatal em que seus olhos se fitaram pela primeira vez. Esse movimento indefinível que acomete ao mesmo tempo duas naturezas de *sexo contrários*, determinando o desejo fisiológico daposse mútua, essa atração animal *que faz o homem escravo da mulher* e que em todas as espécies *impulsiona o macho para a fêmea*, sentiu-a Bom-Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho. (p.12 as marcações são minhas)

Amaro não entende a natureza dessa atração que o impelia para Aleixo, mas reconhece ser impelido ao grumete tal qual o macho é atraído pela fêmea. Bom Crioulo sente uma necessidade que o atormenta a possuir o "grumetezinho". Seu papel é marcado como o dominador, como o macho que deverá engendrar estratégias com vistas ao acasalamento, "(...) estimava o grumete e tinha certeza de o conquistar inteiramente, como se *conquista uma mulher formosa*, uma terra virgem, um país de ouro... Estava satisfeitíssimo!" (p.7 as marcações são minhas).

Não aguentando mais o desejo forte de possuir o grumete, tal como a bebida, única coisa que punha a perder o negro – "E quando bebia demais (...) santo Deus! Ninguém podia com ele (...)", Amaro era "medonho, terrível" (p. 41) –, "Priapo jurou chegar ao cabo da luta" (p. 20), uma imagem resgatada da mitologia greco-romana, frequentemente representada por um falo ereto e de grandes proporções, que orienta a leitura para o papel *ativo* de Amaro, frente ao papel *passivo* de Aleixo. Devido à conversa de Amaro prometendo vida boa, teatro e passeios na cidade do Rio de Janeiro e também devido ao castigo que "o negro sofrera por sua causa", Aleixo "conservou-se imóvel, sem respirar" (p.21) e cedeu à "vontade ingênita" (p. 21) de abandonar-se aos caprichos sexuais de Amaro. E, assim, Amaro deu fim à vontade que o torturava.

Papéis de Gênero II: Aleixo

O grumete Aleixo é o objeto de desejo e admiração da protagonista, Amaro, e de Dona Carolina, e, de modo geral, de todas as demais personagens do romance,

por sua beleza grega em corpo de estátua: "Belo modelo de efebo que a Grécia de Vênus talvez imortalizasse em estrofes de ouro límpido e estátuas duma escultura sensual e pujante." (p.29).

Logo no início do romance, o narrador descreve o grumete como "um belo marinheirito de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se 'cousas'" (p.7), visivelmente franzinho, pequeno diante do "latagão" negro, Amaro. Aleixo é "uma criança de quinze anos" (p.12), filho de pescadores pobres do Sul do País, ainda imberbe quando vem a conhecer Amaro a bordo da corveta decadente do início do romance.

O grumetezinho Aleixo, tal como um discípulo, aos poucos é orientado por Amaro, o qual inclusive o auxilia na percepção de todo o seu potencial de beleza:

Gabando-se de conhecer "o mundo", Bom-Crioulo cuidou primeiro em lisonjear a vaidade de Aleixo, dando-lhe um espelhinho barato que comprara no Rio de Janeiro — "para que ele visse quanto era bonito". O pequeno mirou-se e... sorriu, baixando o olhar. — Que bonito o quê!... Uma cara de carneiro mocho⁴²! — Mas não abandonou o trastezinho, guardando-o com zelo no fundo da trincheira, como quem guarda um objeto querido, uma preciosidade rara, e todas as manhãs ia ver-se, deitando a língua fora, examinando-se cuidadosamente, depois de ter lavado o rosto. (p.15)

O jovem se transforma em um objeto raro de desejo, mas que, diferentemente da beleza romântica⁹, daquela presente em *O Retrato de Dorian Gray*, pode ser tocado, pode ser desfrutado em toda a plenitude de gozos e desejos:

Uma coisa 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. Logo na primeira noite exigiu que ele ficasse nu, mas nuzinho em pêlo: queria ver o corpo.... (p. 28)

Aleixo, passivamente, cede a todos os desejos de Amaro, entregando-se

⁹ Uma vez que o corpo pode ser tocado, o tradicional conceito de Belo/Sublime é refeito. Moriconi (1998) vê a inserção da corporeidade nos discursos e nas práticas como ato dessublimador, e, portanto, afastado do ideal romântico calcado na espiritualidade asceticamente desviada da materialidade.

como uma *mulher à-toa*, como uma prostituta, talvez, submisso a todos os caprichos de Bom Crioulo. Um adolescente andrógino, de modo indistinto homem e mulher, imagem de prazer que simultaneamente suscita desejos de macho e fêmea: "todo ele cheirando a essência, como uma rapariga que se vai fazendo mulher" (p.29). E mais adiante no texto, quando a portuguesa Carola Bunda dele se acerca, com vontades de "mulher-homem": "Bateu a porta e começou a se despir a toda pressa, diante de Aleixo, enquanto ele deixava-se estar imóvel, muito admirado para essa mulher que o queria *deflorar* ali assim, torpemente, como um animal" (p. 36, a marcação é minha). Aleixo, pela voz do narrador, surpreende-se com a ação da portuguesa, mas, mesmo assim, não reage, apenas se deixa estar; e entende sua associação a uma figura de passividade quando pensa que a portuguesa o iria "deflorar".

Espaços de homossexualidade: a Marinha e o quarto da Rua da Misericórdia

O romance de Caminha apresenta o cenário tropical do Rio de Janeiro no final de século XIX, cidade-refúgio de Amaro, personagem que outrora havia sido escrava, mas que encontrara na liberdade da Marinha uma possibilidade de sobrevivência no corpo social da maior cidade brasileira à época. O enredo do relato se estriba no relacionamento homoerótico de Amaro e Aleixo, dupla de marinheiros que se conhecem no serviço como marinheiros, e que se estabelecem em um quatinho de pensão na Rua da Misericórdia na Capital do Império:

Bom-Crioulo tomou à esquerda, por baixo da arcada do Paço, enfiando pela rua da Misericórdia, braço a braço com o grumete, fumando um charuto que comprara no quiosque. Lá adiante, nas proximidades do Arsenal de Guerra, pararam defronte de um sobradinho com persianas, de aspecto antigo, duas varandolas de madeira carcomida no primeiro andar, e lá cima, no telhado, uma espécie de trapeira sumindo-se, enterrandose, dependurada quase. Embaixo na loja, morava uma família de pretos d'Angola; ouvia-se naquele momento, no escuro interior desse coito africano, a vozeria dos negros. (p. 25)

Nesse trecho há uma descrição do entorno no qual as protagonistas se estabelecerão. Chama a atenção a decadência da Rua da Misericórdia, assim como a classe de pessoas que ali residia. O narrador se refere ao "coito africano",

expressão que suscita uma ideia de refúgio, para usar uma palavra da época "valhacouto", local no qual os "pretos" poderiam viver da forma como bem entendessem sem a presença de um corpo social opressor – pelo menos visível, atuante.

João do Rio (1997, p.57), escrevendo sobre a Rua da Misericórdia, diz:

A rua da Misericórdia, ao contrário, com as suas hospedarias lóbregas, a miséria, a desgraça das casas velhas e a cair, os corredores bafientos, é perpetuamente lamentável. Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em redes; nela vicejou a imundice, nela desabotoou a flor da influência jesuítica. Índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial, o primeiro balbúcio da cidade foi um grito de misericórdia, foi um estertor, um ai! tremendo atirado aos céus. Dela brotou a cidade no antigo esplendor do largo do Paço, dela decorreram, como de um corpo que sangra, os becos humildes e os coalhos de sangue, que são as praças, ribeirinhas do mar. Mas, soluço de espancado, primeiro esforço de uma porção de infelizes, ela continuou pelos séculos afora sempre lamentável, e tão angustiosa e franca e verdadeira na sua dor que os patriotas lisonjeiros e os governos, ninguém, ninguém se lembrou nunca de lhe tirar das esquinas aquela muda prece, aquele grito de mendiga velha: - Misericórdia!.

O quartinho servirá como um reduto do amor dos dois marinheiros, protegidos pela invisibilidade que a condição periférica da Rua da Misericórdia produz, e amparados pela portuguesa Carolina, antes prostituta, que agora vive de aluguéis: a "gente que não se fizesse de muito honrada e de muito boa" (p. 23), não "fazia questão de cor e tampouco se importava com a classe ou profissão do sujeito". Tampouco a portuguesa se importava com a forma como seus inquilinos vivenciavam suas sexualidades, funcionando, no texto, como uma alcoviteira versão homossexual.

Sob a fachada do naturalismo, *Bom-crioulo* mostra a decadência da portuguesa Dona Carolina, de forma irônica denominada "Carola Bunda", a qual seduz o grumete Aleixo, construindo a ponta do frágil triângulo sexual que baliza o romance. À semelhança da personagem de Jerônimo de *O Cortiço*, Carola Bunda representa a degradação social e moral do elemento branco – português, que se deixa influenciar pelo elemento brasileiro.

Voltando à questão inicial, da negociação política e da performance, ao analisar a obra sob esses aspectos, percebo que Amaro busca o estabelecimento de uma relação estável com o grumete Aleixo, vontade essa que pode ser verificada por meio dos rituais por ele empregados de conquista do grumete e pelo deslocamento das personagens para um ambiente político estável que é a casa, quer dizer, o quarto da Rua da Misericórdia.

O quarto, como um "bazar hebreu" (p. 28), uma vez que Bom Crioulo o tinha enchido com mil e uma quinquilharias – "coisas sem importância" – representa a vontade da protagonista de se ver como parte do corpo social final de Império, amparado pela *presença* até mesmo do imperador: o retrato do governante brasileiro estava pendurado na parede do quatinho, o que, para Leonardo Mendes (2000, p.207), é uma forma de a protagonista pedir ao governante que se utilize de seu poder moderador, atuando em seu favor.

Mas, como se antevê em momentos¹⁰, a frágil proteção do imperador não durará muito tempo, conduzindo os amantes à tragédia. E fazendo coro ao autor de *O Retrato do Imperador* (2000), com a citação inicial deste capítulo, "se o homossexual não pode ser feliz, ele pode, ao menos, existir", é uma negociação que se fecha com a impossibilidade de completude dos corpos e dos desejos, resultado esse que se corresponde com aquele encontrado em *Dulce Veiga*, com a personagem do jornalista sem nome que tem suas esperanças de vida com Pedro erodidas pela AIDS.

Há, em Amaro, um desejo, como disse anteriormente, não militante de viver com Aleixo, em uma relação que duplamente tensiona o lugar da homossexualidade e do homossexual no final do século XIX. Bom Crioulo insurge-se, em primeiro lugar,

10— Não havia nada como a gente ser um menino bonito! Até os oficiais gostavam...
 Bom-Crioulo é que não gostou da pilhéria. Ferrou o olhar no pequeno — hum!
 hum! — como para o fulminar. Mas o grumete corrigiu prontamente: — Brincadeira, menino, brincadeira... Pois não se podia brincar?
 — Isso não são brinquedos, repreendeu o negro. Eu quando gosto de uma pessoa gosto mesmo e acabou-se! Já lhe disse que ande muito direitinho..." (p. 24).
 Nesse trecho é possível prever a tragédia já próxima que encerrará o romance.

contra a interdição de raça/etnia, envolvendo-se com "o pequeno" que pertence a uma identidade de raça branca, que se associa, essa raça, aos dominadores, à figura do branco que desbrava, viola a terra e domina o negro; por outro lado, Amaro inverte essa fórmula, como que se invertesse a mão que segura a chibata, dominando o branco – Aleixo –, e assumindo protagonismo em uma relação, *a priori*, insustentável.

Bom Crioulo, após um pequeno período de ventura com o grumete no quartinho da Misericórdia, é chamado pelo Comando para servir em um outro navio, diferente daquela corveta lúgubre que abre o romance – mas que tanta alegria lhe dera; ele agora se vê só e com ciumes de seu grumete, sozinho no Rio de Janeiro, sem a sua presença protetora (e intimidadora).

A performance, as reiteradas ações de Amaro no romance, terão implicações na representação do homossexual até a contemporaneidade (LOPES, p. 126). *Bom Crioulo*, mesmo não representando uma possibilidade de *felicidade* do homossexual, o que me parece ainda não ser possível na literatura homoerótica atual, inicia uma possível história da homotextualidade no Brasil.

POR ONDE ANDARÁ O HOMOSSEXUAL?

Onde Andará Dulce Veiga, romance de 1990, oferece ao leitor uma instigante história, quase policial, sobre um jornalista por volta dos quarenta e poucos anos, à beira de uma crise de identidade, que busca a cantora desaparecida há mais de vinte anos antes do que seria seu "primeiro grande show: docemente Dulce" (p. 54). Em uma São Paulo de seres abjetos – prostitutas, velhas decrépitas, anões, aleijados etc., a protagonista reúne informações acerca da cantora, envolvendo-se em uma trama familiar composta pela filha de Dulce – Márcia Felácio, pelo ex-marido – Alberto Veiga e pelo ex-amante, Saul, além das personagens não menos importantes, Jacyr/Jacyra e Filemon.

Este romance de Caio Fernando Abreu acompanha outras de suas obras, como o pequeno livro de novelas *Triângulo das Águas*, cujo último texto, "Pela Noite", narra a trajetória de dois homossexuais pela agitada noite de uma São Paulo dos anos oitenta. Em *Dulce Veiga* o narrador joga com o binômio urbano/rural, ao encaminhar, após a longa jornada da protagonista, o jornalista sem nome para o interior do Brasil, onde, finalmente, ele encontrará a cantora-sombra Dulce. É como se, cerca de uma década depois da publicação de "Pela Noite", houvesse uma resposta à inquietação do homossexual que pela noite agitada de São Paulo – ou de qualquer grande centro urbano, como o Rio de Janeiro, local em que *Morangos Mofados* fora escrito, ao pé do Morro Santa Teresa (ABREU, 2005) – perambula.

Neste romance do escritor gaúcho de nascimento, segundo e último dentre sua vasta carreira como contista (o primeiro romance é *Limite Branco*, de 1971), e cidadão de local algum talvez, a questão do lugar a partir do qual o homossexual se enuncia é posta, assim como a diversidade de identidades sexuais envolvidas nessa enunciação, o que possibilita o diálogo do relato com uma perspectiva comparativista *queer*, que busca analisar "sujeitos sociais historicamente silenciados

por ocasião do estabelecimento dos cânones literários nacionais" (ALÓS, p.74, 2007).

Servirão como objetos primários de análise deste trabalho a personagem-protagonista – o jornalista anônimo; Pedro – amante dessa personagem; e Filemon – jovem de aspecto andrógino que se aproximaria à representação Aleixo feita em *Bom Crioulo*. Em um segundo momento, as personagens Jacyr/Jacyra e o negro rastafári também emergirão como destaques na análise uma vez que forneceriam elementos de representação semelhantes aos utilizados por Caminha na composição da personagem Amaro; e ainda porque tais personagens trariam uma possibilidade de articulação entre raça/etnia e sexualidade, permitindo um entendimento, por meio de suas performances¹¹, dos processos de negociação política presentes no romance.

A performance é sempre politizada

Pensar os locais de performatização do gênero e da sexualidade como sempre politizados permite que o conceito de *negociação* seja mais facilmente apreendido, posto que tal ideia de "locais politizados" possibilita o entendimento do texto literário como um ambiente privilegiado de decisão onde o que está em jogo é o papel simbólico das representações. Representações essas que, como em parte o romance *Bom Crioulo* o faz, preservam os valores das comunidades nas quais estão/são inseridos, não sem debater-se – e daí a *negociação*.

Se uma "genealogia" da literatura homoafetiva, ou homotextual (LOPES, 2002), fosse traçada, provavelmente seria possível visualizar a negociação histórica, operada no campo da representação, que o homossexual empreendeu ao longo de mais de cem anos – período que marca o distanciamento temporal entre *Bom Crioulo* (1895) e *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990). Um dos resultados dessa que poderíamos chamar "macro-negociação", em oposição à "micro-negociação" – aquela cujo investimento simbólico é operado dentro do romance, seria o

¹¹ A personagem Jacyr/Jacyra, por meio de sua performance travesti, permite visualizar um campo de disputa, e portanto de negociação, no qual ser homossexual e ser negro entram em cena.

deslocamento da voz de enunciação, que em *Bom Crioulo* se dá por vias de um narrador em terceira pessoa, que mesmo próximo à personagem lhe nega a performance propiciada pela enunciação, como que indicando a impossibilidade (ou pelo menos o adiamento) de emancipação das identidades subalternizadas. No romance de Caio, no entanto, há um deslocamento da voz narrativa para a própria personagem marginal: é na escrita do romance, na escritura, que se dá o principal processo de negociação política envolvendo a representação da homossexualidade

¹².

Em determinado momento do romance o jornalista anônimo, refletindo sobre o trabalho que lhe havia sido oferecido no jornal da cidade em que mora, expressa seu entendimento de qual seja o papel da escrita, e portanto do próprio ato de narrar, em sua vida:

Gostei tanto da expressão *pântano-de-depressão-&-etc.* que quase procurei papel para anotá-la. Perdera o vício paranóico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas, mas não o de estar sendo escrito. (p. 11)

E é aí que entra a compreensão do narrador-protagonista do papel da escrita como lugar privilegiado de geração, refutação e/ou afirmação dos sentidos envolvidos no que se entende como gênero e sexualidade. A escrita seria, então, um *locus* a partir do qual os artefatos culturais seriam negociados e de onde as experiências dos seres humanos seriam (re)significadas. Gênero e sexualidade são categorias forjadas a partir de uma *construção* histórica operada por intermédio de atos performativos, que, reiterados, modificam os conhecimentos:

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca. (ZUMTHOR, p. 37)

12 Não ignoro a utilização da terceira pessoa no romance de Caminha como uma das características formais da Escola Naturalista; entretanto, como traço de distinção, e por isso comparação entre duas estéticas, essa discrepância me parece decisiva posto que acena para, como antes disse, uma possibilidade de enunciação, em *Onde Andará...*, das identidades subalternizadas.

Dulce Veiga, como que obedecendo a um ciclo místico invisível que culminará no encontro com a cantora Dulce, divide-se em sete grandes partes (sete capítulos), as quais narram, cronologicamente, uma semana da vida da personagem-protagonista, iniciando-se pela segunda-feira. Ao longo dos dias, todavia, o narrador-personagem introduz na escritura reminiscências de seus momentos com Pedro, personagem esta que povoará os capítulos¹³ marcados especialmente com vistas a conotar o relacionamento homoerótico.

Anselmo Peres Alós, em sua tese de doutoramento *A Letra, o Corpo e o Desejo*, defendida em 2007 no Instituto de Letras da UFRGS, comenta que é nos momentos em que o jornalista anônimo se remete ao passado, às suas lembranças com Pedro, que se dá o seu "outing" (p. 128), quer dizer, é nessa escrita *textualmente marcada* que o desvelamento de uma identidade homossexual se nos é apresentado. Pode-se dizer, acenando em afirmação ao comentário de Paul Zumthor (2000, p. 34), que "a performance é sempre constitutiva da forma". De modo sintético, portanto, a performance é a própria forma.

Entretanto, esse "outing" não pode ser confundido com o seu homônimo norte-americano – aquele no qual há "incessantes pedidos de aceitação e de normalidade para a homossexualidade" (POSSO, 2008, p. 1020); em *Onde Andará Dulce Veiga?* o apelo é outro: o protagonista pretende descobrir o que significa "ser homossexual". Karl Posso (2008) comentando Silvano Santiago, em "Liberalismo, praga do literário", diz: "a introdução do discurso anglo-americano sobre direitos gay em democracias emergentes como a do Brasil, produz às vezes incongruências sociais potencialmente devastadoras", e continua dizendo que "as infraestruturas éticas e políticas na América do Sul não são comparáveis com as da América do Norte" (p. 1023), atestando o fracasso de políticas beligerantes como as do *outing*.

"Ser homossexual", para o narrador, é apostar em uma performance da experiencição, na qual o lugar do gênero e da sexualidade não estão definidos e para os quais o clamor do armário não encontra eco. E diferentemente do que diz

13 Os capítulos aos que me refiro – capítulos 28 e 32 – são escritos em itálico.

Luana Teixeira Porto¹⁴, que afirma que o narrador protagonista do romance tem uma "opção(sic) sexual" (p. 4) homossexual, entendo que é no devir que ele enxerga sua sexualidade, na esperança do encontro com a cantora Dulce Veiga.

Nas sombras abjetas do parque

Curiosamente, a primeira vez que a cantora Dulce Veiga, misteriosamente desaparecida antes da estreia do que seria seu primeiro grande show, *aparece* a nosso protagonista é em um parque:

Estava entardecendo. As nuvens rolavam pelo céu rasgado por alguns relâmpagos ao longe, nos lados da Cantareira. O vento arrastava latas vazias e folhas de jornal pela rua, janelas batiam, pessoas fechavam apressadas as portas das lojas, das casas, os homens cerravam com força as marquises metálicas das bancas de revistas. Um trovão explodiu distante, depois outro, mais perto. Um cão ganiu, depois uivou. Vai cair uma tempestade, pensei, e comecei a caminhar rápido em direção ao Ibirapuera, à procura de táxi ou ônibus, antes que as ruas ficassem alagadas, intransitáveis, a cidade em estado de calamidade, como em todas as tardes de verão. (...) Foi nesse momento que a vi.

Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga. Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola do casaco, a bolsa da mesma cor pendurada num dos braços cruzados, com luvas de cano curto brancas. (p. 31)

O pesquisador James Green pontua a relevância dos parques públicos, ao longo dos séculos XIX e XX, como ambientes de encontro afetivo e sexual entre homossexuais. Citando o cronista homossexual João do Rio, diz Green (2000, p. 98):

(...) e a última hora, quando os sinos tigem para fechar as portas, enquanto a grossa onda sai aos encontros, fatigada como se viesse de uma enorme viagem, os retardatários aproveitam a relativa solidão, e o jardim convulciona-se num supremo espasmo.

E é em um parque que a musa Dulce Veiga irá surgir pela primeira vez, fugidia, como em todas as demais *aparições* da personagem ao longo do romance,

¹⁴ Faço referência ao ensaio "Cidade Moderna, homem melancólico: uma leitura de *Onde Andará Dulce Veiga?*. In: *Revista Nau Literária*. Vol 3. N. 01. Janeiro/junho de 2007.

aproveitando-se do clima de mistério que o parque, à noite, traz:

Gritei seu nome, ela não olhou para trás.
Dulce Veiga atravessou a rua, perdeu-se atrás da banca de revistas, e pensei então que poderia entrar no Hotel Eldorado e sentar naquele bar de paredes envidraçadas, através das quais, olhando com atenção, pode-se ver os homossexuais caçando furtivos do outro lado, no meio das árvores da praça, mais numerosos à medida que a noite avança, para pedir um conhaque ou chá e permanecer ali sentada, esperando alguém ou ninguém, quem sabe simplesmente fumando sozinha, quase imóvel, olhando a rua ou não, talvez sem nenhum pensamento especial, nem mesmo uma expressão no rosto de queixo orgulhoso, enquanto o tempo passasse, o drinque e o cigarro chegassem ao fim e a noite terminasse de cair sobre a cidade. Tornei a gritar, ela seguiu em frente.. (p.62)

E "como se alguém chamasse meu nome" (p. 35), diz a personagem-protagonista, atravessa o parque em busca das sombras de Dulce Veiga. Em um gesto de leitura possível, a presença da imagem do parque no percurso de busca à cantora-sombra me parece uma alusão ao sexo sem nome, certamente praticado, como vimos pela análise de Green, nos parques dos grandes centros urbanos brasileiros.

Entender o parque como metáfora para sexo contribuiria para perceber a trajetória do jornalista anônimo como uma jornada em busca de si mesmo – enquanto uma viagem rumo ao encontro de sua identidade sexual, trajetória essa realizada em meio ao caos de uma paisagem urbana povoada de seres abjetos (p. 20):

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta.

A presença desses seres "abjetos" pinta um retrato de uma cidade de excluídos, de seres *contaminados*, tal como o texto dramático *Zona Contaminada*¹⁵, em que a figura do homossexual como que se encaixa

¹⁵ Texto pertencente ao livro *Teatro Completo* (1997), também do escritor Caio Fernando Abreu.

perfeitamente. É feita, aqui, portanto, uma identificação de subalternidades, um ponto de empatia no qual identidades periféricas se reconhecem e, ao mesmo tempo, se rechaçam.

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses. (p. 36)

No excerto acima, há a descrição do prédio no qual a protagonista reside. O adjetivo "contaminado", não sem propósito ali, aparece para indicar certa decadência das pessoas que vivem no edifício. Descrevendo os andares do local, diz o narrador: "No primeiro, cebola frita, feijão, mijo de gato, moravam as velhinhas tão idênticas com suas saias pretas e guarda-chuvas que eu nunca soubera quantas seriam, mas no mínimo uma meia dúzia, e aqueles diálogos das telenovelas que assistiam sem parar." (p. 37); e no segundo, visivelmente discrepante em relação ao primeiro, aquele "cheiro de suor de academia de ginástica, água de colônia barata e preservativos usados. O apartamento dos dois rapazes argentinos que faziam musculação, halteres e, eu suspeitava, também michê pelos jornais." (p. 37). Importante pontuar neste ponto a "preocupação" da protagonista em relação ao trabalho dos rapazes, que mais tarde terá um papel no romance¹⁶, que a atrai ao ponto de ela "cuidar no jornal" a propaganda dos serviços sexuais dos dois jovens argentinos.

Ambiguidade sexual e androginia

Em seu andar, "que sempre cheirava a defumação" (p. 38), vive o mulato Jacyr, "garoto magro, esganiçado, de uns treze anos, que às vezes fazia faxina para mim, ia ao correio, ao banco, ou ficava numa esquina da Augusta distribuindo volantes sobre 'os estarrecedores poderes telúricos de Jandira de Xangô'" (p. 38). Essa personagem propicia o traçado de um contra-ponto com Amaro, cuja

¹⁶ Um dos jovens argentinos, Arturo, participará da montagem da peça teatral *O Beijo no Asfalto*, dirigida por Alberto, personagem que fora casada com Dulce Veiga, mas que se entregara, ao longo dos anos, a sua homossexualidade cada dia mais patente.

personalidade, conforme nos diz Alfredo Bosi (2006, p. 194), está marcada pelo sadomasoquismo.

Jacyr comenta com o jornalista anônimo sobre a rastafári que sempre está no Quênia's Bar, que vende fumo e que "tem vinte e cinco centímetros" (p. 74). E provocando o jornalista, pergunta: "já pensou?". Essa atração pelo tamanho do pênis do rastafári aponta para uma animalização dos corpos e dos prazeres ligados à raça negra. O mesmo movimento que se dá em *Bom Crioulo*, uma vez que Amaro é reificado, transformado em animal-coisa cujo valor residiria no corpo e nos prazeres por esse corpo proporcionados.

A interpretação de Bosi (2006) no meu entendimento somente é acertada se forcarmos a compreensão no sentido de perceber o sadismo como a imposição de dor, e portanto prazer, por intermédio do corpo negro condicionado a objeto agressivamente penetrador (o negro rastafári é, nesse momento, decisivo); por outro lado, o masoquismo pode ser apreendido, e aqui faz-se necessário o resgate da figura de Amaro enquanto ideia de sofrimento historicamente ligada à raça negra – mesmo que o Bom Crioulo tenha se libertado dos grilhões da escravidão: ele é servo tanto do sistema altamente hierárquico (autoritário) da Marinha quanto do amor que sente pelo grumete Aleixo, sentimento esse que em outras palavras pode ser traduzido como uma "servidão sexual".

Entretanto, a ambivalência sexual e androginia referidas no título da subseção dizem respeito à performance sexual transitória realizada por Jacyr/Jacyra, cuja sexualidade é compreendida por intermédio de uma interpretação religiosa:

Foi o arco-íris depois da chuva. Sempre acontece isso. A mãe diz que é Oxumaré, que eu trago comigo. Seis meses homem, seis meses mulher. Fico bem louca quando baixa, depois passa – de repente benzeu-se e saudou, erguendo a mão para o céu: *Aro-boboi!* minha mãe. (p. 73)

Mesmo que essa forma de apreender a sexualidade seja altamente criticável,

uma vez que se baseia em uma premissa de base religiosa¹⁷, ela deixa manifesto, contudo, o caráter mutante e performático das identidades sexuais e da própria sexualidade, mostrado-as enquanto categorias não essencializadas, fruto de uma construção social operada no cerne da cultura.

Filemon, de igual forma, surge como uma personagem pautada pela ambiguidade sexual, percebida menos pela performance do corpo que pela religiosidade sincrética. Todo vestido de preto e com a pele muito branca, Filemon se aproxima da protagonista do romance com o intuito de falar-lhe a respeito de Cristo: "só não compreendo – dizia, olhando fixo nos meus olhos, e muito baixo, para que as outras pessoas não ouvissem – , só não compreendo a ausência absoluta de Jesus nos seus versos e, provavelmente, na sua vida." (p. 59). Atrélada a essa religiosidade mesclada a elementos góticos – a pele muito pálida, a roupa preta, a cruz pendurada na orelha – está o elemento simbolista presente na análise de Filemon do livro do jornalista anônimo, cujo título é "Miragens", o que bem nos encaminha para a própria ambivalência da experiência humana em contato com o "Sagrado" e o "Belo" (BOSI, 2006, p. 264).

A própria protagonista do romance vive dentro dessa ambiguidade. Sem definir-se do ponto de vista da identidade sexual, busca, juntamente com sua jornada ao encontro de Dulce Veiga, encontrar, por fim, seu papel no grande filme¹⁸ no qual atua – ou poderíamos dizer, *performatiza*. Diz o jornalista que, além de suas experiências sexuais com Pedro, "eu não era homossexual" (p. 128), apesar de, na ocasião em que assiste ao ensaio de Alberto Veiga – pai de Márcia Felácio – imaginar "umas coisas muito taradas", e acrescentar, depois, "Mas eu era um sujeito sério, eu não era homossexual" (p. 128).

Tentar definir a identidade sexual do jornalista, ou mesmo de Márcia ou

17 O que critico aqui não é a base religiosa em si, mas o fato de enxergá-la como *fonte* do que se entende como gênero e sexualidade. Tal movimento é análogo ao entendimento cristão que vê na Bíblia a chave para a compreensão tanto do gênero quanto da sexualidade humana. Entendo que tais categorias, como ensina o feminismo (NICHOLSON, 2000), precisam ser pensadas a partir de sua inserção histórico-social, enquanto possibilidades de performance forjadas na e pela cultura.

18 O jornalista anônimo vê a vida como um grande filme, no qual um deus ou qualquer outro ser o observariam constantemente.

Alberto Veiga¹⁹, como bissexual é petrificar as sexualidades de personagens que estão em trânsito, cuja orientação do desejo se encaminha ora para mulheres ora para homens. Mesmo tendo se relacionado com Lidia – uma amiga ou amante, o romance não esclarece – e depois com Dora, "a rainha do frevo e do maracatu" (p. 110), a protagonista revela que fora com Pedro que, realmente, tivera uma experiência de afeto:

O beijo de Pedro não era desses de amigo bêbado, encharcado de álcool e solidariedade masculina, carência étlica ou desespero cúmplice. A língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem. (...) Ele beijava minha boca, minha faces, meus olhos, meus cabelos, minhas mãos, meu pescoço, meu peito, minha barriga. Eu parecia uma donzela assustada. Eram ásperas demais as barbas amanhecidas roçando uma na outra, os músculos duros dos braços, das pernas, os cabelos raspados na nuca, os pêlos no peito. O cheiro, os toques, todo o resto: inteiramente diverso do amor de uma mulher, que era o que eu conhecia. (p. 113)

Essa experiência com Pedro, que se deu por diversas vezes depois, indica à protagonista que seu desejo tem um encaminhamento para a homossexualidade, malgrado ele não compreendesse, ainda, esse mesmo desejo. Na ocasião em que entrevista Márcia Felácio, ela o questiona sobre se ele é homossexual, e o jornalista simplesmente diz "não sei" (p. 166), lembrando nesse momento de Pedro. Márcia, então, acrescenta uma observação crucial a seguir: "Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você *delimita*. Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor essas coisas. Eu vi você com Filemon, ele gosta de você." (p. 166).

Dessa forma, perceber o desafio ao entendimento binário de gênero – masculino/feminino – e de sexualidade – heterossexual/homossexual – e vê-los questionados pelo romance de Caio F. – especificamente pelo narrador do romance

¹⁹ Márcia Felácio, vocalista da banda *Vaginas Dentadas* mantém com Patrícia uma relação afetiva conturbada; antes de se relacionar com ela, Márcia fora namorada de Ícaro, que morrera devido a complicações do vírus HIV. Alberto Veiga, de igual forma, antes casado com Dulce Vega, "desfraldava cada vez mais sua homossexualidade" (p. 128), tendo inclusive montado uma releitura da peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, na qual insere uma cena final, altamente erótica, em que a personagem Arandir faz sexo com o atropelado que no início lhe havia pedido um beijo.

– permite que se situe essa literatura dentro de uma abordagem *queer*, posto que há uma desestabilização da heterossexualidade presumida, deslocando perspectivas identitárias tornando-as passíveis de contestação²⁰.

Tal como o quarto da Rua da Misericórdia, em *Bom Crioulo*, no romance de Caio F. a cidade de Estrela do Norte, onde finalmente o jornalista anônimo encontrará Dulce Veiga, funciona como um espaço de rearranjo social no qual sexualidades discrepantes do sistema heteronormativo podem ser vivenciadas. Se o símbolo do retrato do imperador no texto de Caminha oferece claves de interpretação para compreender a sociabilização da homossexualidade, em *Onde Andará...* Estrela do Norte é que se apresenta, segundo a leitura de Michel Foucault feita por Anselmo Peres Alós (2007, p. 182), como "uma heterotopia (...) um conceito acerca dos *espaços outros*, os quais, pertencendo ao mundo geral, afastam-se dele simultaneamente pela alteração das convenções estabelecidas no mundo". E acrescentaria mais: tais espaços funcionam como locais de negociação dentro do corpo social, permitindo que as leis que regem prazeres e sexualidades num mundo cujos "universais são sempre declinados no masculino, na branquitude, na ótica burguesa e no imperialismo heterossexual" (ALÓS e SCHMIDT, 2009, p. 141) sejam colocadas em suspenso.

20 Neste estudo não me preocupei em definir o pensamento *queer*, já que o entendo enquanto possibilidade contínua de desestabilização e questionamento de conceitos e estruturas epistemológicas. Pereira (2006) afirma que "tratar as posições políticas *queer* de forma unificada, por exemplo, desconsiderando as especificidades de cada pensamento, retira a força das propostas e das ideias", e que seria legítimo até mesmo abandonar a nomenclatura – *queer* – em favor de um termo politicamente mais eficaz. Portanto, é o próprio *queer* que, de modo constante, precisa estar sob suspeita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De uma marcação de papéis de gênero, em *Bom Crioulo*, para uma performance da ambiguidade, em *Onde Andará Dulce Veiga?*, a representação da homossexualidade na literatura brasileira, ao longo de mais ou menos cem anos, mesmo que não admitindo o êxito nas relações afetivas²¹, delimita fronteiras próprias, distanciando-se do movimento de “outing” norte-americano. Raras são as exceções que apregoam o contrário: a coletânea de textos homoeróticos *O Triunfo dos Pêlos* (2000), na sua grande maioria de textos, apresenta “pensamentos liberais anglo-americanos” (POSSO, p. 1020), enfatizando uma “cultura da confissão”.

Para além desse livro, publicado pela Edições GLS, o que Moriconi (2002, p. 95) chama “alta literatura”²² (em oposição a *best seller*) escapa ao senso comum dos textos para homossexuais que cada vez mais buscam uma aceitação por parte do grande conjunto da sociedade, não questionando o funcionamento da economia social, mas, pelo contrário, buscando adequar-se a ela:

(...) enquanto que a literatura mais interessante joga com a expressão para amplificar e elaborar sobre as complexidades da experiência, convidando o leitor a abrir-se para o acontecimento do devir através do seu envolvimento com o texto, as histórias de *Triunfo dos Pêlos* são muitas vezes redutoras da experiência não heterossexual, elas dizem-nos tão afirmativamente quanto possível o que os indivíduos homossexuais supostamente devem ser. (POSSO, 2008, p. 1021)

Em *Onde Andará Dulce Veiga?*, texto claramente oposto ao reducionismo do romance *best seller* dirigido a não heterossexuais, o jornalista-detetive foge aos rótulos, evitando a classificação fácil. Da mesma forma como procura a cantora Dulce, também percorre uma jornada cujo fim, ele espera, o conduzirá ao descobrimento de quem realmente ele é: “Querida o real, um real sem nada por trás

21 Conforme Capítulo I, seguindo a argumentação de MENDES (2000).

22 Moriconi usa essa designação em oposição a *best seller*, identificando aquela mais com uma literatura que foge a fórmulas fáceis que à Tradição literária propriamente dita.

além dele mesmo. Apenas mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver” (ABREU, p. 39), e que, talvez, ele encontra ao final do romance quando Dulce diz algo que se parece como seu nome, e ele então começa a cantar.

No texto de Caio Fernando Abreu a experiência da sexualidade humana é entendida sob um viés – como ensina Linda Nicholson (2000) – “construcionista”, o qual considera a cultura como balizadora do gênero e da sexualidade. A personagem Jacyr/Jacyra é exemplo disso: a despeito de seu sexo biológico – homem – ele se percebe ora homem ora mulher, vendo na religião afrobrasileira a fonte dessa oscilação. Tanto suas roupas quanto seus trejeitos são alterados no sentido de alcançar uma performance da ambiguidade, quer dizer, travesti:

Jacyr mexia-se sem parar, recolhendo livros, roupas, latas, olhando para mim com estranheza.
- Que-que foi, nunca me viu?
(ABREU, p. 72-73).

Bom Crioulo além de dar visibilidade a uma identidade sexual não hegemônica questiona os pressupostos naturalistas que reduzem o negro e o homossexual a seres abjetos e enfermiços, malgrado Caminha tenha tentado, em vão, negá-lo (MENDES, 2000). Afora isso, esboça a possibilidade de concretização da heterotopia que é o quarto da Rua da Misericórdia. Ao passo que Aleixo ao longo do relato tem sua sexualidade alterada em função da conveniência que isso lhe traz, *Bom Crioulo* cada vez mais entende que seu objeto de atração do desejo é o corpo masculino, enxergando o quartinho – e o retrato do imperador, enquanto símbolo – como uma oportunidade para concretar suas aspirações afetivo-sexuais.

Não poderia ser diferente o final do romance de Caminha; contudo, até mesmo a focalização após o assassinio de Aleixo por Amaro é no *Bom Crioulo*: “Ninguém se importava com “o outro”, com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, todos queriam 'ver o cadáver', analisar o ferimento, meter o nariz na chaga...” (CAMINHA, p. 68).

Na medida em que o narrador de *Bom Crioulo* movimenta a personagem Amaro em direção à heterotopia – o quarto da Rua da Misericórdia –, buscando entender o relacionamento entre os dois marinheiros (uma vez que o narrador dota a relação, inclusive, de afetividade e não somente sexo, mesmo que a nomenclatura usada seja escassa e inadequada²³), ele contribui para o entendimento do romance enquanto relato pioneiro, contribuindo para, talvez, cimentar o que se compreenderá, mais tarde, como homotexto. Pioneirismo esse que ecoa em *Onde Andará Dulce Veiga?*, concedendo voz ao protagonista desse romance e inaugurando a própria escrita como lugar de heterotopia.

23 O narrador se utiliza das palavras “pederasta” e “uranista” para nomear a prática da homossexualidade. De acordo com Leonardo Mendes (2000), no entanto, o uso dessas palavras se deve à escassez de termos para nomear esse tipo de afeto. Como destaquei ao longo do Capítulo I, o narrador compara a relação dos dois marinheiros ao amor de um homem por uma mulher, numa tentativa, conforme entendo, de encaixar o relacionamento homoerótico em um modelo já sedimentado pela performance heterossexual.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Essencial da Década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Onde Andará Dulce Veiga?*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *Teatro Completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- ALÓS, Anselmo Peres. A Letra, o Corpo e o Desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly. Porto Alegre, 2007.
- ALÓS, Anselmo Peres & SCHMIDT, Rita Terezinha. Margens da Poética/Poéticas da Margem: o comparativismo planetário como prática de resistência. *Revista Organon*. N. 47. P. 129-145.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Americana, 1973.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUTLER, Judith P. Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade. In: RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100012&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 29 de nov. De 2010. doi: 10.1590/S0104-026X2005000100012.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000052.pdf>. Acessado em: Setembro de 2010.
- CARVALHO, Gilmar de. Alteridade e Paixão. Dossiê literatura gay: bandeira política ou gênero literário? *Cult*, São Paulo, ano 6, n. 66, p. 31-63, fev. 2003.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Trad. Antonio Souza Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978.
- GREEN, James. *Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: UNESP, 2000.
- LOPES, Denílson. *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. Silvano Santiago, Estudos Culturais e Estudos LGBTs no Brasil. *Revista Iberoamericana*. Volume LXXIV, número 225. Outubro-diciembre de 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Os Estudos Feministas, es Estudos Gays e Lésbicos e a Teoria Queer como Políticas de Conhecimento. In: LOPES, D. et alii (orgs.) *Imagem & Diversidade Sexual*. São Paulo: Nojosa, 2004. p. 23-28.

_____. Corpos que escapam. *Revista Labrys, Estudos Feministas*. Brasília, n. 4, ago./dez. 2003. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/guacira1.htm#notium> . Acessado em: 08 de novembro de 2010.

_____. Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. *Educ. rev.*, Belo Horizonte, n. 46, Dec. 2007 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982007000200008&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Nov. 2010. doi: 10.1590/S0102-46982007000200008.

MENDES, Leonardo. *O Retrato do Imperador*. negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MISKOLCI, Richard. *Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay*. Cadernos Pagu, n. 28. 2007, p. 101-128.

MORICONI, Ítalo. Literatura Moderna e Homossexualismo. In: GOLIN, Célio & WEILER, Luis Gustavo. *Homossexualidades, cultura e política*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. Quadro (2+2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N.4. 1998.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. Trad. Luis Felipe Guimarães Soares. *Estudos Feministas*. Ano 8, segundo semestre de 2000, p. 9-41.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. A teoria queer e a Reinvenção do corpo. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 27, Dec. 2006 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000200020&lng=en&nrm=iso>. access on 21 Dec. 2010. doi: 10.1590/S0104-83332006000200020.

PORTO, Luano Teixeira. Cidade Moderna, homem melancólico: uma leitura de Onde Andará Dulce Veiga?. *Revista Nau Literária*. Porto Alegre. Vol 3. N. 01. Jan/jun 2007.

POSSO, Karl. Liberalismo, praga do literário: o conto brasileiro contemporâneo sobre temas de homossexualidade. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIV. N. 225. Octubre-Diciembre, 2008.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas. Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Retratos do Brasil).

SANTIAGO, Silvano. O Homossexual Astucioso: Primeiras – e Necessariamente Apressadas – Notas. *Brazil Brazil*. Porto Alegre, n. 23, ano 13, 2000, p. 7-17.

SANTOS, Ana Cristina. Estudos *queer*: Identidades, contextos e ação coletiva. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. N. 76, Dezembro 2006: 3-15.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Cultura e Dominação: O Discurso Crítico no Século XIX*. Letras Hoje. Porto Alegre, v. 32, n. 3, setembro de 1997, p. 83-90.

SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: *Contra a Interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VON, Aretusa e outros. *Triunfo dos Pêlos e outros contos GLS*. Prefácio de João Silvério Trevisan. São Paulo: EdiçõesGLS/Editorial Summus, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: EDUSC, 2000.