

coleção em questão
Virtual nº 2

Literatura e Homoerotismo Em Questão

José Carlos Barcellos

Publicações
diagonal's



2006

Copyright @ 2006 *José Carlos Barcellos*
Projeto de Extensão Universitária Publicações Dialogarts
Sub-Reitoria de Extensão e Cultura – SR2
Departamento de Programas e Projetos de Extensão – DEPEXT
Centro de Educação e Humanidades – CEH
Instituto de Letras – ILE
Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia
Românica – LIPO
Coordenação: Prof.^a Dr.^a Darcília Simões e Prof. Dr. Flavio García
Assessoria Executiva: Prof. Dr. Cláudio Cezar Henriques
Revisões de língua, digitação e diagramação: Flavio García
Diagramação: Flavio García e Renan Ji
Capa: Darcília Simões e Flavio García
Coleção Em Questão virtual

FICHA CATALOGRÁFICA

S800 Literatura e Homoerotismo Em Questão – José Carlos Barcellos. – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 441
Coleção Em Questão - Virtual nº 2

Publicações Dialogarts
Bibliografia.
ISBN 85.86837-25-3

1. Literatura. 2. Homoerotismo. 3.
Comparatismo. I. Barcellos, José Carlos – II -
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Departamento de Extensão. III. Título.

CDD.809

Correspondências para:
UERJ/IL - a/c Darcília Simões
R. São Francisco Xavier, 524 sala 11.139-F
Maracanã - Rio de Janeiro: CEP 20 569-900
URL: <http://www.dialogarts.com.br/>
Contatos: dialogarts@uol.com.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 85-86837-25-3



9 788586 837258

Apresentação	5
Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas.....	7
Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959).....	104
Homossociabilidade masculina e homoerotismo na ficção de Eça de Queirós	165
Literatura e homoerotismo masculino — entre a cultura do corpo e o corpo da cultura	217
Entre o passado e o futuro: configurações do homoerotismo masculino em narrativas dos anos 1950	277

Marcel Proust: o homoerotismo como poética.....	321
Homoerotismo e espiritualidade em José Lezama Lima	348
Homoerotismo e alteridade em Julien Green	362
Dos salões de Varsóvia às ruas de Buenos Aires: homoerotismo e crueldade em Witold Gombrowicz	381
"Vejam o que fizeram com a Scarlett": ícones femininos no universo cultural <i>gay</i>	422
Publicação originária dos textos aqui reunidos.....	438
José Carlos Barcellos, o autor.....	441

Apresentação

Os textos aqui reunidos foram escritos entre 1998 e 2005 e suas primeiras versões, em geral, destinaram-se a apresentações em eventos acadêmicos. São representativos de uma das vertentes do meu trabalho de pesquisa e, tomados em conjunto, revelam um posicionamento crítico preocupado com a recepção dos *gay studies* no âmbito dos estudos literários. Essa preocupação explicita-se, sobretudo, no primeiro texto da coletânea, de caráter teórico-metodológico, e nos parágrafos iniciais de alguns dos outros ensaios.

Como o leitor terá ocasião de verificar, detenho-me, sobretudo, em obras anteriores aos movimentos de liberação sexual dos anos 1960 e 1970 e atendo-me exclusivamente ao homoerotismo masculino. Dos autores estudados, alguns são nomes consagrados pelo cânone — como Eça de Queirós, Machado

de Assis, Guimarães Rosa, Marcel Proust, Julien Green ou José Lezama Lima —, outros são nomes esquecidos ou pouco freqüentes entre nós — como Abel Botelho, Fialho de Almeida, Antônio Patrício ou Witold Gombrowicz —, e outros, finalmente, são autores recentes, como Luís Capucho e Alonso Sánchez Baute.

A possibilidade de reunir esse conjunto de ensaios em *Literatura e Homoerotismo Em Questão* é uma forma bastante oportuna de lhes dar um âmbito mais amplo de divulgação e, por isso, quero deixar aqui registrada minha gratidão a Flavio García e a Darcilia Simões, queridos amigos e competentes coordenadores do Projeto de Extensão da UERJ Publicações Dialogarts.

José Carlos Barcellos

Junho de 2006

Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico- metodológicas e práticas críticas

O essencial não é o que se fez do homem,
mas o que ele faz do que fizeram dele.
Sartre

O aparecimento no meio acadêmico brasileiro de numerosos estudos sobre literatura e homoerotismo — conforme se pôde observar nos dois Encontros que, a esse respeito, a Universidade Federal Fluminense promoveu, em maio de 1999 e de 2000 — impõe a necessidade de se fomentar o debate acerca das perspectivas teórico-metodológicas implicadas nas múltiplas práticas críticas que vêm se desenvolvendo entre nós.

De fato, por uma série de razões, é preciso atentar muito particularmente para algumas questões epistemológicas e políticas, que se colocam como incontornáveis para a

elaboração de programas de pesquisa consistentes e de uma agenda de prioridades capaz de mobilizar e aglutinar pesquisadores de várias instituições e de diferentes formações em atividades e projetos de interesse comum.

Em primeiro lugar, é preciso levar em conta a defasagem entre o caráter ainda embrionário desses estudos nas universidades brasileiras e o amplo desenvolvimento dos mesmos em vários países europeus e, sobretudo, nos Estados Unidos. Devido ao caráter periférico da inserção do Brasil no sistema mundial de produção e circulação do conhecimento, o pesquisador brasileiro vê-se com muita freqüência na contingência de ter que conciliar a busca de um caminho próprio, atento à nossa realidade social, política e acadêmica, com a necessidade de se manter atualizado com o pensamento elaborado em outros quadrantes, pensamento este cujo percurso lógico e cronológico muitas vezes lhe escapa. Por outras palavras, somos instados a nos inserir abruptamente em debates teóricos

muito complexos, de cujo desenvolvimento paulatino não participamos. Em nossa área, por exemplo, estamos recebendo em bloco perspectivas contraditórias, provenientes dos *gay studies* e da teoria *queer*, bem como das inúmeras críticas de que essas correntes foram objeto, num amálgama de posições identitárias e não-identitárias, essencialistas e construtivistas, integracionistas e separatistas, difíceis de deslindar sem uma adequada contextualização.

Além disso, essa situação agrava-se consideravelmente devido ao atual conflito de paradigmas no âmbito dos estudos sobre literatura. Referimo-nos à contraposição entre estudos literários e estudos culturais, a partir da negação, por parte desse último paradigma, da diferença entre literatura e não-literatura, da unidade dos textos literários e da possibilidade de hierarquização dos mesmos em termos de valor intrínseco (Cf. EASTHOPE, 1996: 3ss).

Se, por um lado, os estudos culturais têm propiciado o aparecimento de alguns trabalhos muito interessantes, por outro, vêm sofrendo pesadas críticas, a partir de diferentes posicionamentos políticos e teóricos. George Steiner, por exemplo, numa defesa intransigente de uma postura classicamente humanista acerca da literatura, chega a falar de um novo analfabetismo, “o analfabetismo de quem sabe ler palavras isoladas (...) e não sabe apreender o significado da língua quando se manifesta em toda a sua beleza e em toda a sua verdade.” (STEINER, 1995: 13). Nicolás Casullo, por sua vez, a partir de uma teoria crítica da cultura, pergunta-se se o que se busca é

(...) uma crítica à sociedade tecnomassiva como condição histórica de domínios, ou (se) esta febre culturalista, pelo contrário, é parte de um harmonioso cemitério da crítica, audível como espaço de léxico massmediático (...) (e) atua para convalidar os esquecimentos, para apagar as genealogias *no próprio enunciar todas as coisas*, a partir de um dispositivo que congrega mercado homogeneizador – desagregação tecnoacadêmica (CASULLO, 1998: 45, grifo do original).

O aparecimento dos estudos culturais, nessa perspectiva, poderia ser relacionado a um projeto epistemológico muito específico que, a pretexto de pós-modernidade, propõe, no âmbito das ciências humanas, um amplo movimento de *despolitização* das relações sociais e esvaziamento da história “como lugar de cumprimento de projetos, de matriz política” (GISEL, 1996: 17). Passa-se, assim, de “uma ‘práxis’ de caráter transformador a uma evocação indireta” (GISEL, 1996: 17), que enfatiza de maneira redutora as dimensões cultural e estética, em detrimento de qualquer forma de questionamento ou mudança mais profunda das relações sociais.

Nesse contexto, cabe levantar a questão acerca da especificidade da situação *gay*. Poderíamos resumi-la provisoriamente em três tópicos: a necessidade absoluta de um combate sem tréguas à homofobia, onde quer que esta se manifeste; a importância de se manter um olhar crítico para a relação entre a liberalização dos costumes e a lógica do

capital;¹ o imperativo de vigilância acerca das implicações práticas das posturas teóricas assumidas. Um bom exemplo dessas implicações encontramos no que escreve Leo Bersani acerca da identidade *gay*:

(...) se esses receios sobre a identidade são necessários, não são necessariamente libertadores. Os *gays* e as lésbicas quase desapareceram em sua sofisticada consciência acerca da maneira em que se *construíram como gays* e lésbicas. O descrédito de uma identidade *gay* específica (...) teve o curioso mas previsível resultado de eliminar os fundamentos indispensáveis, precisamente, para a resistência contra os regimes hegemônicos do normal. No processo de desnaturalizar os regimes epistêmicos e políticos que nos *construíram*, nos apagamos (BERSANI, 1998: 16s, grifo do original).

Assim, é absolutamente necessário estar atento a essas questões a fim de que, ao se trabalhar a relação entre literatura e homoerotismo, não se reproduzam inadvertidamente estruturas homofóbicas de pensamento, nem se proceda a uma rendição

¹ “A lógica do dinheiro e do lucro que determina a liberalização das chamadas ‘perversões’ não é apenas um fato econômico: ela favorece a submissão da *vida humana inteira* ao capital.” (MIELI, 1978, p. 100s (grifo do original).

ingênua à lógica do capital ou a uma dissolução da própria especificidade do tipo de estudo que se está empreendendo.

Daí a necessidade de um amplo debate teórico-metodológico, de que este texto — no qual nos limitaremos exclusivamente ao homoerotismo masculino — pretende ser parte. Sem essa preocupação teórica, nossas práticas críticas podem ser facilmente cooptadas pelo sistema hegemônico de poder, pois, como escreve Celia Amorós,

O oprimido parece estar condenado a não saber de si mesmo senão sob a forma de falsa consciência. Por sua vez, a falsa consciência, em qualquer de suas formas - mistificação, ambigüidade, reconciliações ilusórias, autocomplacência narcisista - é a cumplicidade mais eficaz e profunda que pode encontrar um sistema de dominação. Todo sistema de dominação sabe bem como formular os termos do insolúvel dilema do oprimido: suas reivindicações de igualdade serão irremissivelmente reconduzidas à integração no sistema; suas reivindicações radicais de diferença a condenarão à irremissível marginalização (AMORÓS, 1991: 72).

Como ponto de partida para as considerações que se seguem, precisamos enunciar alguns pressupostos que estamos

assumindo. Em primeiro lugar, o de que estamos falando de homoerotismo como discurso que se articula a partir de inumeráveis práticas sociais e vivências pessoais, as quais — não obstante sua diversidade e irredutibilidade constitutivas — *enquanto discurso*, são passíveis de uma abordagem de conjunto produtiva, iluminadora e, eventualmente, libertadora.

Neste texto, referimo-nos apenas ao estudo das relações entre literatura e homoerotismo no âmbito específico dos estudos literários. Com Didier Eribon, aceitamos que os *gay and lesbian studies* não são uma disciplina nova, mas a abertura do “conjunto das disciplinas a abordagens novas e a objetos novos” (ERIBON, 1999: 23). Deste modo, pretendemos nos beneficiar de uma interlocução fecunda com uma área do conhecimento já consolidada na sua diversidade temática e pluralidade metodológica, ao invés de constituirmos um gueto acadêmico monológico e solipsista. Nesse sentido, com Antoine Compagnon,

estamos considerando a teoria da literatura como a epistemologia dos estudos literários (Cf. COMPAGNON, 1998: 18) e é a ela que recorreremos preferencialmente, em busca de instrumental analítico adequado às questões que abordaremos.

Com Dennis Allen, enfatizamos a necessidade de não se confundirem na crítica literária — e mormente quando nela se aborda o homoerotismo — operações retóricas com procedimentos hermenêuticos (Cf. ALLEN, 1994: 23). Ou seja, no estudo da literatura, esta não deve servir como mero pretexto para se discorrer — bem ou mal — acerca de qualquer assunto mais ou menos relevante. Antes de quaisquer outras operações analíticas, é preciso interpretar cuidadosamente o texto com os critérios de uma sã hermenêutica, pois, como escreve Gadamer,

Quem quer compreender um texto tem que estar disposto, em princípio, a deixar-se dizer algo por ele. Uma consciência formada hermeneuticamente tem que se mostrar receptiva desde o princípio para a alteridade do texto. Mas

esta receptividade não pressupõe nem neutralidade frente as coisas nem tampouco autoanulação, mas inclui uma incorporação matizada das próprias opiniões prévias e preconceitos. O que importa é assumir as próprias antecipações, com a finalidade de que o texto mesmo possa apresentar-se em sua alteridade e obtenha assim a possibilidade de confrontar sua verdade objetiva com as próprias opiniões prévias (GADAMER,1997: 335s.).

Apoiando-nos na hermenêutica, estamos assumindo uma postura inequivocamente humanista na abordagem da literatura, postura esta para a qual já aponta a frase de Sartre que colocamos em epígrafe a este texto. De fato, como diz o autor de *O existencialismo é um humanismo*, “o que fizeram do homem são as estruturas, os conjuntos significantes que as ciências humanas estudam. O que ele faz é a própria história, a superação real dessas estruturas numa práxis totalizadora” (SARTRE, sd: 136). A literatura é uma peça fundamental da construção dessa história e, como tal, inscreve-se nesse intervalo entre “o que se fez do homem” e “o que ele faz do que fizeram dele”. Dito de outro modo, a literatura é um exercício de liberdade.

Das aporias de um tema à elaboração de conceitos operacionais

Uma primeira forma de abordagem da relação entre literatura e homoerotismo constrói-se pelo viés temático. Trata-se de identificar, circunscrever e analisar temas e subtemas homoeróticos nos textos literários. Um bom exemplo do potencial heurístico e também dos limites desse tipo de estudo é o livro de Wolfgang Popp, *Männerliebe: Homosexualität und Literatur*, de 1992.

Popp parte de estudos anteriores ao seu e faz uma rápida análise de como procuraram circunscrever os *tópoi* “amizade masculina”, “eros entre homens” ou “sexualidade entre homens”. Das obras que resenha, têm particular interesse as de Hans Dietrich Hellbach e Volker Ott, pela maneira como buscam delimitar o homoerotismo como tema. Hellbach distingue “amizade masculina”, “amor de amigos” e “homossexualidade”. O “amor de amigos”, em que o desejo é sublimado espiritualmente, seria uma configuração

intermediária entre a “mera” amizade e a homossexualidade propriamente dita e constitui o objeto sobre o qual se centra o estudo de Hellbach, publicado em 1931. Volker Ott, por sua vez, propõe o conceito de “homotropia” para descrever a atração entre parceiros do mesmo sexo, seja ela de natureza sexual (homossexualidade), erótica (homoerotismo) ou pessoal (homofilia).

Essas tentativas de classificação são importantes para o projeto do próprio Wolfgang Popp, na medida em que lhe interessa explorar a longa tradição literária de estreitas amizades masculinas — que ele faz remontar à epopéia de *Gilgamesh* — e discernir o possível caráter homossexual das mesmas. Assim, conclui pela distinção de quatro formas de articulação entre amizades masculinas e homossexualidade na literatura: a amizade como forma de transfiguração de um desejo não realizado; a amizade como forma camuflada de apresentação da homossexualidade num contexto social adverso; a amizade provocativamente ligada à homossexualidade

num contexto de tematização explícita de existências marginais; a amizade como forma duradoura de aliança entre homens num contexto utópico.

Como se percebe facilmente, essas classificações dependem, em última análise, do par opositivo amizade/ homossexualidade, cujos pólos são entendidos primeiramente como unidades discretas para depois se articularem de diferentes maneiras. Ainda que Popp, ao longo de seu livro, consiga levantar aspectos muito interessantes acerca da homossexualidade perspectivada como tema literário (sobretudo, em relação a subtemas específicos, como estereótipos de masculinidade, relações interétnicas, subjetividade etc.), fica clara a necessidade de conceitos operacionais mais rentáveis que aqueles por ele empregados. Para superar as aporias a que a oposição entre amizade e homossexualidade conduz, dois conceitos são particularmente relevantes: homoerotismo e homossociabilidade.

O homoerotismo, tal qual o estamos entendendo a partir do trabalho pioneiro de Jurandir Freire Costa (Cf. COSTA, 1992: 21ss), é um conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos. Trata-se, pois, de um conceito capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades *gays* contemporâneas, ou ainda tanto relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição, por exemplo.

O conceito de homoerotismo é muito útil, por vários motivos. Em termos de história e crítica da cultura, tem a vantagem de não impor nenhum modelo pré-determinado, permitindo assim que se respeitem as configurações que as relações entre homens assumem em cada contexto cultural, social ou

peçoal específico. Em termos de crítica literária, é de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos. Pensemos, por exemplo, no relacionamento entre Quintanilha e Gonçalves, em “Píades e Orestes”, de Machado de Assis, ou entre Sebastião e Jorge, em *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. O próprio fato de a palavra só existir na forma de substantivo abstrato (homoerotismo) ou de adjetivo (homoerótico/a) impede a atribuição arbitrária de uma identidade ou de uma tipologia previamente construída aos personagens em questão. Assim, o conceito de homoerotismo presta-se bem melhor que o de homossexualidade àquilo que Dennis Allen lucidamente postulava como tarefa da crítica literária em relação ao assunto de que nos ocupamos:

Creio que o exame da relação entre homossexualidade e escritura não deve incidir sobre as modalidades de codificação ou de incorporação de uma homossexualidade pré-existente. Será preciso, pelo contrário, verificar como o texto define e descreve (e, portanto,

'cria') a homossexualidade da qual ele fala. O procedimento de interpretação literária sugerido aqui (...) é menos direto do que parece. Pois a própria escritura desempenha um papel na economia discursiva de que falei (ALLEN, 1994: 20).

Ainda que se possa alegar que a adoção de “homoerotismo” no lugar de “homossexualidade” possa representar algum tipo de perda política, pois estaríamos nos descartando de um termo marcado por uma forte carga estigmatizante e, por isso mesmo, mais apto a formas de resistência, através da reapropriação e do reinvestimento semântico, parece-nos que, em termos de crítica literária, a abertura dada pelo conceito de homoerotismo é imprescindível para qualquer trabalho que não se atenha exclusivamente a uma forma específica e bem delineada de relação ou identidade homoerótica, como a pederastia grega, a sodomia medieval ou as identidades *gays* contemporâneas.

O conceito de homosociabilidade, divulgado a partir da obra de Eve Kosofsky Sedgwick, por sua vez, pretende nomear e articular num todo coerente a extensa rede de

práticas sociais intragenéricas, através das quais se regulam os laços de solidariedade e colaboração, por um lado, ou de rivalidade e competição, por outro, entre aqueles indivíduos que se identificam como pertencentes ao mesmo gênero. As relações entre homosociabilidade e homoerotismo são bastante complexas e mudam de um contexto cultural para outro, além de se diferenciarem nitidamente, consoante se trate de um ou outro gênero. Na sociedade antiga, havia uma clara continuidade entre a homosociabilidade masculina, enquanto estrutura a serviço da dominação patriarcal, e o homoerotismo, ao passo que, na sociedade moderna, se supõe um corte insuperável entre ambos. A análise de obras literárias, sobretudo de meados do séc. XVIII até as primeiras décadas do séc. XX, mostra que esse corte é muito menos profundo do que parece e, na verdade, haveria uma continuidade básica entre a homosociabilidade masculina e o homoerotismo também no mundo moderno, a ponto de se poder falar coerentemente em

desejo homossocial, como faz Sedgwick. Segundo ela, essa continuidade seria uma peça fundamental na estruturação de todo o sistema de gênero, conforme veremos mais adiante.

Como se percebe facilmente, os conceitos de homoerotismo e homossociabilidade reconfiguram radicalmente a questão das relações entre amizade masculina e homossexualidade. O conceito de homossociabilidade é mais abrangente e complexo que o de amizade, assim como o de homoerotismo o é em relação ao de homossexualidade. A conjugação de ambos permite abarcar um amplo espectro de relações entre homens e situar o homoerotismo em suas dinâmicas de contigüidade e diferença com outras formas de relações masculinas, liberando-nos das compartimentações falaciosas do discurso homofóbico, cujos mecanismos discursivos são, assim, em parte desnudados.

Acerca do emprego de “homossexual” como termo designativo de uma identidade, parece-nos coerente circunscrevê-lo, pelo menos em termos de crítica literária e de história da cultura, ao período que vai desde sua criação e difusão a partir da medicina, em meados do séc. XIX, até a emergência dos movimentos de liberação homossexual, nos anos 60 e 70 do séc. XX: *grosso modo*, ao período compreendido entre 1869 e 1968, conforme postula Dominique Fernandez (Cf. FERNANDEZ, 1992: 232). A partir daí seria mais apropriado empregar “gay”.

Essa distinção entre “homossexual” e “gay” fundamenta-se nas profundas transformações advindas com os movimentos de liberação que se desenvolveram na esteira da revolução sexual, de maio de 68 e de Stonewall, principalmente, e que determinaram o surgimento, nas principais metrópoles do Ocidente, de uma identidade *gay*, entendida como um estilo de vida multidimensional estruturado a partir de uma opção homossexual. Nesse momento, a

“homossexualidade” extravasa os limites da categoria “orientação sexual” para abarcar hábitos de consumo, opções políticas, perspectivas culturais etc. etc. — enfim, todo um estilo de vida, que se distingue conscientemente, assumidamente, do da maioria heterossexual. Para nomear essa nova forma de vida, com tudo o que ela implica em termos de novas problemáticas e perspectivas, pode ser útil contrapor “*gay*” a “homossexual”, sem, no entanto, enrijecer essa oposição, o que não faria sentido até porque as realidades culturais são sempre extremamente dinâmicas e permeáveis entre si.

Essa distinção pode ser muito rentável quando se pensa na produção cultural e, em particular, na produção literária. Quando se pensa em autores como André Gide ou Julien Green, por um lado, e Cyril Collard ou Alan Hollinghurst, por outro, percebe-se claramente o deslizamento da idéia de “condição” homossexual para a de “estilo de vida” *gay*, no cerne da problemática identitária. Passa-se, assim, de uma postura de autodefesa a uma de

auto-afirmação, do questionamento da legitimidade da própria existência à afirmação inequívoca da mesma ou à superação decidida de semelhante problemática como não pertinente ou até absurda.

Tem razão, pois, Gregory Woods quando afirma que só se poderia falar em literatura *gay*, em sentido estrito, a partir da emergência de uma identidade *gay* nos anos 60 e 70 (Cf. WOODS, 1998: 9). No entanto, ele mesmo nos lembra que desde o final do séc. XIX, sobretudo através da compilação de antologias, procedeu-se à “criação” de uma tradição literária que não apenas remontaria aos primórdios da literatura ocidental como ainda reivindicaria para si obras e autores de outras literaturas, constituindo assim uma extensa e diversificada literatura *gay* (no sentido amplo de literatura homoerótica). Sobre os limites dessa literatura, Woods afirma consistentemente que, se é fácil dizer onde ela começa — a saber, onde autores abertamente *gays* falam de suas experiências de vida como *gays* —, não é possível dizer onde acaba, pois

inúmeras configurações entre autor, leitor, temática e perspectiva são sempre possíveis (Cf. WOODS, 1998: 12).

Um outro conceito importante é o de *queer*. Esse conceito, empregado no âmbito daquilo que se vem chamando de teoria *queer*, inscreve-se num amplo movimento de questionamento da identidade *gay* e de alguns aspectos dos *gay and lesbian studies*. O termo *queer*, que significa “estranho” (e na linguagem comum é empregado como injúria para homossexual), foi reapropriado para designar um modelo que se propôs como alternativa a *gay*, pois “enquanto *gay* parece apoiar-se num discurso clássico que crê nas categorias e busca respeito e integração no sistema social, *queer* nasce com uma vocação mais rebelde, como uma autêntica afirmação da excentricidade” (MIRA, 1999: 601). Nesse sentido, situa-se num contexto pós-*gay*, muito sensível, por exemplo, à avassaladora mercantilização da cultura *gay* e ao império dos estereótipos de beleza, juventude,

consumo e adequação de comportamentos que a atravessam.

Como se vê, o conceito de *queer* — enquanto modelo não identitário, antiassimilacionista e performático — conjuga aspectos políticos e epistemológicos radicais, fortemente influenciados pelas correntes pós-estruturalistas e, em particular, por Deleuze e pela desconstrução. Se o conceito de *gay* e o projeto político e cultural que ele expressa — com ênfase na primazia do sujeito, na integração social e na confiança na razão — ainda se inscrevem com clareza no âmbito da modernidade, o conceito de *queer*, ao questionar aqueles pressupostos, revela-se inequivocamente pós-moderno. As inúmeras críticas que suscitou, não obstante o imenso prestígio de autoras como Eve Kosofsky Sedgwick e Judith Butler, incidem, sobretudo, na despolitização que o projeto de dissolução da identidade *gay* acarreta — como se a opressão homofóbica não fosse uma realidade brutal extremamente bem articulada — e na des(homo)sexualização implicada na amplitude

do conceito, que pretende abarcar quaisquer práticas eróticas excêntricas ou desviantes em relação aos “regimes de normalidade”.

Um dos méritos da teoria *queer* e do trabalho de Eve Kosofsky, em particular, foi o de submeter a uma crítica profunda a noção de “orientação sexual”, que está na base do conceito de homossexualidade, mostrando sua fragilidade como instrumento analítico (Cf. SEDGWICK, 1998: 112ss). No entanto, a esse respeito, não estamos diante de uma novidade absoluta da teoria *queer*, pois outros pesquisadores já haviam questionado, há mais tempo e a partir de outros marcos teóricos, não apenas a fixidez do conceito de homossexualidade, mas ainda sua aplicabilidade a muitos contextos específicos. É o caso de Jeffrey Weeks, que enfatiza a necessidade de se distinguir com clareza comportamentos, papéis e identidades no estudo do homoerotismo, pois um “comportamento homossexual não gera automaticamente, nem mesmo necessariamente, uma identidade

homossexual” (WEEKS, 1990: 196), e também de George Chauncey, que, em seu estudo sobre as classes operárias em Nova York na passagem do séc. XIX para o séc. XX, constatou que “os indivíduos tinham uma identidade de *gênero* mais que uma identidade sexual ou mesmo uma sexualidade e pensava-se que o comportamento sexual de alguém estivesse necessariamente determinado por sua identidade de *gênero*” (CHAUNCEY, 1998: 102, grifos do original).

Um conceito que, apesar de não provir diretamente da teoria *queer*, é passível de ser recontextualizado em seu âmbito de maneira bastante produtiva é o de *camp*. Conforme escreve Alberto Mira, *camp* é “um dos conceitos centrais da cultura *gay* e ao mesmo tempo um dos mais difíceis de definir” (MIRA, 1999: 147). *Camp* designa ao mesmo tempo uma atitude, uma subcultura e um olhar fundamentalmente parodísticos sobre as questões de gênero, poder e sexualidade. Trata-se de ver e ridicularizar distinções, hierarquias e estereótipos, dando a impressão

de os estar aceitando e eventualmente até reforçando. Nesse sentido, o *camp* tanto é uma retórica (como em alguns filmes de Almodóvar, por exemplo) quanto uma forma de ler (passível de ser aplicada, por exemplo, à figura de Carmem Miranda). No dizer de Denilson Lopes, “o *camp* se situa num espaço de deriva entre categorias” e, como tal, pode ser “um instrumental precioso para a intervenção dos homossexuais, dos estudos *gays* e lésbicos na delimitação de subjetividades contemporâneas” (LOPES, 1997: 97). Em termos de crítica literária, o conceito de *camp* pode ser útil para a análise de obras como *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig, por exemplo.

As distinções que apresentamos entre homoerotismo, homossexualidade, homossociabilidade, *gay*, *queer* e *camp* parecem-nos ser fundamentais para a construção de perspectivas críticas sérias e conseqüentes no domínio da literatura. É imprescindível percebermos que não estamos diante de rótulos, mas sim, de conceitos

elaborados a partir de diferentes marcos teóricos e posicionamentos políticos. Como conceitos, sua natureza é fundamentalmente operacional: trata-se de instrumentos de análise e não de denominações às quais corresponderiam referentes fixos e estáveis. Com isso, superamos completamente qualquer forma ingênua de compreensão da relação entre literatura e homoerotismo em perspectiva temática, como se se tratasse apenas de verificar como a literatura *representa* uma realidade pré-existente fixa e bem delimitada. Pelo contrário, não só o texto literário constrói a “homossexualidade da qual ele fala”, conforme vimos com Dennis Allen, como a própria crítica literária, a partir das especificidades do(s) texto(s) de que está se ocupando, deve escolher o instrumental mais adequado à construção do seu próprio objeto e às operações hermenêuticas às quais pretende submetê-lo posteriormente.

Um olhar em busca de uma voz

Depois de termos discutido a questão dos conceitos operacionais, é preciso levantar o problema das perspectivas segundo as quais o leitor — e o crítico é um leitor — pode abordar o texto literário. Esse problema mostra-se particularmente agudo nos casos em que o texto não tematiza explicitamente o homoerotismo.

Wolfgang Popp trata dessa questão específica num capítulo intitulado “Máscara e sinal”, em que estuda, entre outros, um autor como Hans Christian Andersen, cuja experiência como homossexual poderia ser lida na “diferença” e “marginalidade” de vários de seus heróis, como o Soldadinho de Chumbo ou o Patinho Feio. Popp pergunta como ler de maneira coerente e metódica esses “disfarces” do homoerotismo e os eventuais índices disseminados ao longo do texto, intencionalmente ou não, em vista de um possível leitor “sintonizado” com a mesma problemática do autor e, assim, supostamente capaz de decodificá-los de maneira plena.

De acordo com a perspectiva temática que preside a sua obra, Popp equaciona essa questão em termos de uma disjuntiva metodológica: ou nos baseamos nos dados biográficos do autor e, a partir deles, lemos a mensagem “cifrada” do texto, ou, em vista das estratégias textuais, inferimos uma suposta homossexualidade que através delas se expressaria (Cf. POPP, 1992: 350). De qualquer forma, conclui Popp, permanecemos no terreno da incerteza e da especulação.

Uma vez mais, defrontamo-nos com a necessidade de um instrumental teórico mais elaborado, para equacionarmos de maneira produtiva a relação entre leitor e obra, independentemente do grau de explicitação textual do homoerotismo. Para tanto, a hermenêutica pode ser um excelente ponto de apoio: o conceito gadameriano de “fusão de horizontes” dá conta precisamente desse “encontro” entre leitor e obra no ato de leitura.

Para Gadamer, a tarefa da hermenêutica não é a de construir um método para se ter

acesso a um suposto “verdadeiro sentido” do texto, mas sim a de refletir sobre as condições do próprio processo interpretativo. Seguindo a teoria heideggeriana do “círculo hermenêutico”, Gadamer vê a interpretação como um movimento que, partindo de uma pré-compreensão do texto, decorrente do caráter necessariamente situado do sujeito humano, confronta essa mesma pré-compreensão com os dados textuais, o que gera uma nova compreensão e uma nova aproximação interpretativa e assim por diante.

Esse processo pode ser descrito como “fusão de horizontes”. É importante observar, porém, que o conceito gadameriano de horizonte é também um conceito operacional: os horizontes não existem como entidades autônomas, mas estão sempre se fazendo dinamicamente dentro de uma tradição cultural comum, sem a qual não pode haver nenhum processo interpretativo propriamente dito:

Na realidade o horizonte do presente está num processo de constante formação, na medida em que estamos obrigados a pôr à prova constantemente todos os nossos preconceitos.

Parte dessa prova é o encontro com o passado e a compreensão da tradição da qual nós mesmos procedemos. O horizonte do presente não se forma, pois, à margem do passado. Nem existe um horizonte do presente em si mesmo, nem há horizontes históricos aos quais se devesse ter acesso. *Compreender é sempre o processo de fusão desses supostos 'horizontes para si mesmos'*. (...) Todo encontro com a tradição realizado com consciência histórica experimenta por si mesmo a relação de tensão entre texto e presente. A tarefa hermenêutica consiste em não ocultar essa tensão numa assimilação ingênua, mas em desenvolvê-la conscientemente. Esta é a razão pela qual o comportamento hermenêutico está obrigado a projetar um horizonte histórico que se distinga do do presente. A consciência histórica é consciente de sua própria alteridade e por isso destaca o horizonte da tradição com relação ao seu próprio (GADAMER, 1997: 376ss, grifo do original).

O pensamento de Gadamer abre perspectivas riquíssimas para o entendimento do processo de constituição de uma tradição interpretativa *gay* da literatura e, para além dela, de uma cultura *gay*. O horizonte do presente plasma-se na interrelação com o do passado, no interior de uma tradição em que se cruzam tanto os discursos homofóbicos quanto os homófilos. Assim, a tensão entre leitor e texto não deve ser superada de maneira superficial, por qualquer estratégia de

acomodamento, mas, pelo contrário, deve ser sustentada conscientemente. É em função dessa tensão que o leitor revê seus próprios preconceitos e toma consciência da própria alteridade, ao projetar um suposto horizonte histórico diferente do seu. Várias questões centrais para o debate sobre literatura e homoerotismo — como a da existência de uma cultura e de uma literatura *gay*, por exemplo — podem ganhar novas e instigantes configurações a partir dessa perspectiva. No âmbito deste item, porém, vamos ater ao problema da interpretação de textos *stricto sensu*.

O conceito de horizonte explicita-se na teoria da recepção como *horizonte de expectativas* com as quais o leitor se aproxima da obra literária. Essas “expectativas” podem ser tanto de caráter intraliterário, como os pressupostos sobre os gêneros literários ou sobre os registros de linguagem, quanto de caráter extraliterário, como “o mundo vital prático do leitor individual ou dos grupos de leitores” (SCHMELING, 1984: 72). Assim, o

processo interpretativo constrói-se sempre a partir de uma situação histórica e existencial concreta e de uma série de pressupostos acerca da própria literatura. É esse complexo horizonte de expectativas do leitor que, confrontado com o texto, desencadeia uma configuração específica do mesmo, sempre num tipo de redução perspectivista, como, a partir da fenomenologia, postula Ingarden.

Isso não quer dizer evidentemente que quaisquer leituras sejam igualmente possíveis ou legítimas. Não se trata de fazer a apologia daquilo que Umberto Eco chama de “superposição da *intentio lectoris*” (ECO, 1999: 14), mas sim de reconhecer o caráter situado de toda leitura e de descartar a falácia da busca de um “sentido original verdadeiro” para os textos. Mais ainda: é preciso reconhecer que os próprios textos já trazem em si mesmos diferentes possibilidades de interpretação, pois, como escreve Manuel Frias Martins,

(...) a interpretação do mundo por parte do autor não deve ser vista como estando centrada numa unidade racional abrangente, mas sim como sendo uma *articulação dos próprios estratos de*

possibilidades interpretativas em conflito. É este o segmento verdadeiramente constitutivo daquela polivalência semântica que o leitor reconhece e a crítica amplifica para além da materialidade propriamente lingüística por que o texto exhibe o envolvimento do autor com o mundo (MARTINS, 1995: 168 (grifos do original).

Os “estratos de possibilidades interpretativas em conflito” provêm da própria cultura, em suas múltiplas e conflitantes textualizações, e se constroem no texto a partir de uma série de pontos de indeterminação (Cf. INGARDEN, 1979: 288ss) ou de vazios e negações (Cf. ISER, 1979: 91), com os quais o leitor se defronta e que o incitam a tomar uma posição ativa, preenchendo-os a partir de seu próprio horizonte de expectativas. Aí está o fundamento teórico para a construção de leituras positivas de obras como *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, ou *O Barão de Lavos*, de Abel Botelho, não obstante a presença efetiva de estratos de discursos homofóbicos em ambos os romances. Essa participação do leitor na configuração do texto não se dá, porém, de maneira indiscriminada ou aleatória,

mas deve seguir as “indicações” que o próprio esquema do texto proporciona. Resulta daí aquilo que Ingarden chama de uma “concretização” do texto literário. No caso dos romances citados, uma leitura *gay* construiria concretizações que não apenas denunciariam as estruturas literárias e culturais homofóbicas (como a patologização ou a criminalização, por exemplo), mas ainda tentariam “sintonizar” vozes mais positivas, que também se fazem presentes nos dois textos.

Assim, é perfeitamente legítimo que o leitor ou o crítico *gay* proponha concretizações de determinadas obras que privilegiem estratos de possibilidades interpretativas em sintonia (positiva ou negativa) com suas próprias experiências de vida e de leitura. Isso vale tanto para obras que tematizam abertamente o homoerotismo, quanto para aquelas em que essa tematização é ambígua, como é o caso dos sonetos de Shakespeare, ou ainda para aquelas que não o explicitam, como se dá com os contos de Andersen acima citados ou com A

confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro, por exemplo.

Essa questão se desdobra numa outra muito interessante: seria possível depreender, num contexto cultural determinado, um estilo literário *gay* independentemente de explicitação do homoerotismo como tema? Alguns autores respondem peremptoriamente que não: “se a leitura da homossexualidade num texto, enquanto conteúdo (latente) ou estilo, é, pois, uma construção do discurso, trata-se de uma construção que deriva, nesse caso, não do autor, mas do crítico” (ALLEN, 1994: 22).

Uma vez mais, é preciso munirmo-nos de um aparato conceitual adequado para não cairmos no aleatório ou no opiniático, pois, como escreve, com grande acuidade crítica, Alberto Mira, é preciso incluir “a negação da homossexualidade como um traço próprio das identidades homossexuais em ambientes adversos” (MIRA, 1999: 344). Alguns conceitos como os de código, de segredo ou de

“armário”, pensados no âmbito de uma teoria da cultura e da literatura homoerótica, podem ser extremamente rentáveis nessa tarefa em que o olhar *gay* contemporâneo busca ouvir no passado as vozes de sua própria tradição.

Da crítica literária à teoria da cultura

O aprofundamento das questões referentes à relação entre literatura e homoerotismo conduz inevitavelmente a uma reflexão acerca da cultura. Assim, por exemplo, o conceito de código implica o de comunidade discursiva (Cf MIRA. 1999: 187s) e o de literatura *gay* “pressupõe a existência de uma cultura *gay* articulada”, de que participariam tanto a instância enunciativa quanto o leitor implícito (MIRA, 1999: 452s.).

Acerca das relações entre literatura e cultura são particularmente esclarecedoras as seguintes colocações de José Manuel Cuesta Abad:

O espaço da cultura no qual se depositam as visões de mundo (...) é um sistema pré-estruturado simbolicamente, de maneira que os

repertórios axiológicos e ideológicos que serão recriados pelas obras estéticas procedem de um vasto domínio de textualizações que transmitem uma imagem da realidade já interpretada. O que o texto literário converte em problema (desabitua, desfamiliariza, desestrutura etc.) é justamente a interpretação 'já dada' do mundo objetivo, da sociedade e da subjetividade, ao mesmo tempo que, por sua faculdade analítica e pela coerência formal, submete a expressividade lingüística a uma 'crítica' semelhante acerca de suas possibilidades comunicativas (CUESTA ABAD, 1991: 243s).

Ou seja, a literatura explora criticamente as diferentes textualizações culturais que, em si, já são interpretações da realidade e o faz precisamente através daquilo que a constitui enquanto literatura, a saber, o intenso trabalho formal de desfamiliarização da linguagem. Eis por que não se pode aceitar o apagamento da distinção entre textos literários e não-literários, reduzindo-se acriticamente uns e outros a "produtos culturais" indiferenciados, pois a maneira segundo a qual a literatura, por um lado, e, por exemplo, a publicidade, a cultura de massa ou os *slogans* de torcidas de futebol, por outro, se relacionam com a cultura é radicalmente distinta: num caso, temos uma obra que já é em si mesma uma prática crítica

aos padrões ideológicos e aos vetores axiológicos de uma dada cultura, no outro, temos textos que simplesmente (re)produzem essas mesmas ideologias e axiologias. A obra literária é necessariamente uma interpretação crítica das textualizações da cultura, de que a publicidade, o programa de televisão ou a quadrinha pornográfica são manifestações sintomáticas.

Assim, é claro que se podem analisar aspectos da construção da masculinidade heterossexual (e correlativamente da homossexualidade) tanto nos *slogans* de torcidas de futebol — como Eduardo Archetti fez, com brilho invulgar (Cf. ARCHETTI, 1998) — quanto nos romances de Eça de Queirós, por exemplo. A diferença está em que, no segundo caso, é a própria obra analisada que desnuda os mecanismos ideológicos e os processos sociais de construção do masculino e de seu *outro*, mecanismos e processos estes que aparecem “naturalizados” e, portanto, revalidados nos *slogans* das torcidas. Deste modo, a atividade do crítico literário ou do

crítico de arte distingue-se sensivelmente, inclusive em termos metodológicos, da do crítico de outros “produtos culturais”: cabe a este último analisar as textualizações da cultura em que esses produtos se inscrevem, ao passo que ao primeiro compete mostrar como a obra literária ou a obra de arte — através dos procedimentos estéticos que as constituem como tal — recriam em termos críticos aquelas mesmas textualizações, propiciando assim a abertura de uma multiplicidade de significados possíveis e uma percepção muito mais rica e diversificada dos processos sociais e das dinâmicas culturais envolvidas. Não é preciso lembrar que alguns “produtos culturais” — a música popular, a telenovela e a própria literatura de massa, como a literatura pornográfica ou a literatura policial, por exemplo — apresentam diferentes graus de aproximação ou afastamento em relação à literatura propriamente dita, tal qual a estamos considerando aqui, e, consoante esses graus, admitirão uma ou outra forma de análise.

Nesse sentido, sustentar a pertinência da distinção entre literatura e não-literatura é absolutamente imprescindível para o desenvolvimento de uma *teoria crítica* da cultura — inclusive da cultura *gay* —, já que a grande literatura, é com toda a certeza, um dos instrumentos mais importantes de tomada de consciência da humanidade acerca de sua própria história e da possibilidade de construí-la de maneira diferente. Semelhante instrumento torna-se mais relevante ainda, no caso daqueles grupos — como os *gays*, os negros ou os judeus — que historicamente foram vítimas preferenciais de processos de marginalização, sujeição e perseguição. Para esses grupos, abrir mão da literatura é abandonar um instrumento precioso de conscientização e resistência ao monologismo inerente ao discurso do poder hegemônico.

Por isso, concordamos com Eduardo Grüner quando ele afirma que a substituição da teoria crítica da cultura pelos estudos culturais

(...) é o sintoma da substituição de uma tentativa de *colocar em crise* as hegemonias culturais em seu conjunto pela observação etnográfica das dispersões e fragmentações político-sociais e discursivas produzidas pelo capitalismo tardio e expressas em sua 'lógica cultural', como Jameson rotulou o assim chamado 'pós-modernismo' (GRÜNER, 1998: 26s, grifo do original).

Felizmente, a partir dos estudos sobre literatura e homoerotismo vêm se desenvolvendo diversas abordagens críticas da cultura, que são não apenas muito instigantes, mas ainda extremamente produtivas para a compreensão tanto da literatura e da cultura *gay* quanto das dinâmicas históricas, sociais e culturais mais amplas, em que elas se inserem.

A esse respeito, porém, cabe fazer uma advertência preliminar, de extrema importância: cumpre distinguir cuidadosamente entre *conceitos operacionais*, como os que se encontram nos *gay studies* e na teoria *queer*, com recurso aos quais a análise das funções simbólico-discursivas do homoerotismo abre caminho para uma compreensão aprofundada da literatura e da cultura, e *conceitos heurísticos*, de que alguns autores costumam

lançar mão no âmbito de suas respectivas teorizações e cuja finalidade pode ser completamente alheia à interpretação do homoerotismo enquanto realidade sócio-cultural. Assim, quando René Girard afirma que “toda rivalidade sexual é (...) estruturalmente homossexual” (GIRARD, 1978: 358) ou quando Raymond Abellio diz que a guerra é de “essência homossexual” ao passo que a revolução seria de “essência heterossexual” (ABELLIO, 1965: 419s), independentemente do possível valor ou da acuidade crítica dessas formulações, estamos diante de conceitos *heurísticos* de homossexualidade, que pouco ou nada dizem acerca das práticas sociais e vivências pessoais efetivas a partir das quais o homoerotismo se articula enquanto discurso. Neste trabalho, não nos deteremos em semelhantes teorias. Tampouco nos ocuparemos de obras em que a crítica da cultura não esteja em estreita relação com a crítica literária, como é o caso do livro — de resto, excelente — de Daniel Harris, *The Rise*

and Fall of Gay Culture. Interessam-nos sobretudo aqueles teóricos que, em função da crítica literária, procuraram pensar o homoerotismo como realidade discursiva, em conexão com uma perspectiva *gay* ou *queer* da cultura.

Hans Mayer, por exemplo, em sua obra *Os marginais*, de 1975, estuda as representações literárias das mulheres, dos homossexuais e dos judeus, no contexto do fracasso do projeto de igualdade do Iluminismo no mundo burguês. Mostra como, nele, a igualdade passou a ser entendida, sobretudo, em termos de *norma*, o que condena irremediavelmente qualquer diferença a um estatuto de marginalidade e monstruosidade, cuja mera existência se converte assim numa transgressão. Mais ainda, mostra como a sociedade burguesa não consegue pensar esses indivíduos marginalizados senão reduzindo-os artificialmente a coletividades, isto é, considerando-os única e exclusivamente a partir do ponto de vista de sua negatividade frente à norma social.

Como se vê, Mayer levanta uma das questões culturais e políticas mais sérias com que se defrontam os *gays* e que até hoje perpassa todos os debates acerca da existência ou da conveniência de se constituírem “comunidades” diferenciadas, bem como acerca do estatuto das posturas separatistas ou assimilacionistas enquanto estratégias de luta pela igualdade de direitos e contra a homofobia. Em última análise, nesses debates estão em jogo não apenas os métodos de luta, mas ainda os próprios objetivos de qualquer forma de mobilização ou de ativismo *gay*. Estão em jogo também dois modelos diferentes de democracia: um, baseado na tradição republicana francesa, que faz do cidadão individualmente considerado o eixo central da ordem democrática, e outro, influenciado pelo multiculturalismo norte-americano, que apóia essa ordem na idéia de convivência de diferentes “comunidades” no seio da sociedade geral, caracterizando aquilo que Frédéric Martel chama de “tentação comunitária” das democracias modernas.

Essa questão dos objetivos da militância *gay* também foi abordada, a partir de uma perspectiva marxista não-ortodoxa, pelo crítico italiano Mario Mieli, em sua obra pioneira *Elementi di critica omosessuale*, de 1977. Para ele,

a luta homossexual revolucionária não tem como objetivo conseguir a tolerância social para os *gays*, mas liberar o desejo homoerótico em todos os seres humanos (pois) enquanto houver pessoas 'normais' que 'aceitam' os homossexuais, a espécie não terá reconhecido o próprio desejo homossexual profundo, não se terá dado conta de sua presença universal e sofrerá irremediavelmente as conseqüências dessa amputação que é repressão. (MIELI, 1978: 63)

Segundo Mieli, para a consecução desse objetivo, a fixação de uma identidade é uma etapa necessária como estratégia de resistência à opressão homofóbica, mas essa identidade deve evoluir no sentido de uma máxima abertura e radicalidade, a fim de se liberarem “as tendências recônditas do desejo (pois) se é tanto mais *gay* quanto mais se é consciente daquilo que se deseja e se age de acordo com isso” (MIELE, 1978: 189).

Leo Bersani retoma essas questões e, em contraste com a teoria *queer*, mais particularmente com algumas colocações de Eve Kosofsky Sedgwick, defende abertamente uma postura identitária, ainda que não-essencialista. Para ele,

a desejável transgressão social da condição *gay* - sua aptidão para impugnar as estruturas opressivas - não depende do negar uma identidade como tal mas sim de explorar os vínculos entre uma sexualidade específica, uma mobilidade psíquica e uma política potencialmente radical (BERSANI, 1998: 69).

Em sua prática crítica, Bersani encontra alguns “gloriosos precedentes” desse caráter questionador e desestabilizador do homoerotismo em autores como Gide, Proust e Genet, nos quais se poderia verificar não a reivindicação de tolerância social, mas sim a “escolha politicamente inaceitável e politicamente indispensável de uma existência fora da lei” (BERSANI, 1998: 89).

Um outro texto fundamental, em que a crítica literária se constitui em íntima articulação com uma teoria da cultura, é o livro de Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence*:

Augustine to Wilde, Freud to Foucault, originalmente publicado em 1991. Nessa obra, extremamente densa e complexa, Dollimore discute o caráter fluido e instável do homoerotismo e as diversas tentativas filosóficas, literárias e científicas de dar-lhe fixidez, aprisionando-o numa narrativa coerente e impondo-lhe um esquema classificatório. Essa discussão parte da constatação de um paradoxo no cerne mesmo da cultura moderna: o da centralidade simbólica do homoerotismo para a própria cultura heterossexual que obsessivamente o repudia, de forma a se estabelecer uma relação em que “sua marginalidade cultural (está) em proporção direta a seu significado cultural” (DOLLIMORE, 1996: 26).

Esse paradoxo pode ser entendido a partir do conceito de reinscrição transgressiva, através do qual Dollimore procura dar conta de vários aspectos da presença do homoerotismo na literatura e na cultura, do Renascimento até hoje. Aceitando que “a discriminação é a essência da cultura”, Dollimore entende a

dinâmica da perversão como a “amedrontadora interconexão pela qual o antitético está no interior daquilo a que se opõe e é, em parte, por ele produzido” (DOLLIMORE, 1996: 24 e 33). A reinscrição transgressiva é uma estratégia de intensificação da proximidade e da conversibilidade entre o *outro* e o *mesmo* e, assim, tem um imenso potencial desestabilizador dos discursos hegemônicos, com suas classificações e seus limites, conforme se vê em várias obras literárias, pois precisamente devido à integração entre subjetividade e sexualidade na cultura ocidental, “o desejo desviante torna-se também recusa de certos tipos de subjetividade” (DOLLIMORE, 1996: 339). Essa é a chave da leitura através da qual Dollimore constrói análises lúcidas e brilhantes de uma série de autores, como Shakespeare, Gide, Wilde ou Genet por exemplo.

O pensamento de Eve Kosofsky Sedgwick constitui um outro momento excepcional de articulação entre crítica literária e teoria da cultura. O uso que nele se

faz dos conceitos de homosociabilidade e de desejo homosocial pressupõe uma interpretação bastante sofisticada e complexa da cultura moderna. Segundo essa interpretação, o homoerotismo masculino deve ser situado no contexto do sistema de gênero como um todo e em função das estratégias de dominação heteropatriarcal, de que os vínculos homosociais são elementos nucleares. Estudando o romance inglês no período compreendido entre meados do séc. XVIII e meados do séc. XIX, a autora afirma que

(...) o padrão emergente de amizade, proteção, designação, rivalidade e hetero e homossexualidade masculinas estava numa relação íntima e móvel com as classes; e (...) nenhum elemento daquele padrão pode ser entendido fora de sua relação com as mulheres e com o sistema de gênero como um todo (SEDGWICK, sd: 1).

Idéias análogas encontramos também em autores como Leo Bersani (BERSANNI, 1998: 45) e George Chauncey, para o qual “o controle da homossexualidade não é senão um aspecto do controle da heterossexualidade” (CHAUNCEY, 1998: 107). Essas perspectivas

têm sido amplamente confirmadas por estudos recentes sobre o masculino, como os de George L. Mosse e Pierre Bourdieu, por exemplo, e abrem pistas muito ricas e instigantes para as pesquisas sobre literatura e homoerotismo, pois situam a este no próprio cerne da cultura moderna, conforme havíamos visto com Jonathan Dollimore e encontramos claramente expresso pela própria Eve Kosofsky:

(...) muitas das mais importantes articulações do pensamento e do conhecimento na cultura ocidental do séc. XX como um todo estão estruturados – na realidade, fraturados – por uma crise crônica, agora endêmica, de definição homo/ heterossexual, nomeadamente masculina, que data do fim do séc. XIX (SEDGWICK, 1990: 1).

Como se vê, para nossa autora, a questão do homoerotismo é central não apenas para a análise das relações sociais, mas ainda para a compreensão dos regimes epistêmicos e das grandes articulações do pensamento, no arco que vai do séc. XIX ao séc. XX. Cabe lembrar que é precisamente através da análise de textos literários de autores como Tennyson,

Henry James ou Proust, que Eve Kosofsky consegue construir e sustentar uma visão tão abrangente, complexa e instigante do homoerotismo na cultura moderna. Isso se deve tanto ao potencial semântico multidimensional inerente à grande obra literária, em seu processo de assimilação e problematização constantes das textualizações culturais, quanto pelo papel singular que o homoerotismo masculino ocupa no cânone literário ocidental. De fato, conforme afirma Gregory Woods, ao contrário do que se dá com as mulheres ou com outros grupos minoritários, o homoerotismo masculino está amplamente representado no eixo central da melhor literatura canônica (Cf. WOODS, 1998: 11).

Aliás, para a compreensão dessa centralidade cultural do homoerotismo masculino, é muito significativo o fato de Eve Kosofsky partir da teoria feminista e estar preocupada prioritariamente com a situação das mulheres no sistema patriarcal, mas chegar a tratar a questão *gay* por ter concluído

ser ela uma peça fundamental para a articulação de todo o sistema de gênero e, portanto, para uma adequada perspetivação das questões que dizem respeito às mulheres. É curioso observar que, num contexto completamente diferente, uma outra pesquisadora, Eva Cantarella, trabalhando o tema da condição feminina na Antigüidade clássica, também sentiu a necessidade de desenvolver um percurso análogo ao de Eve Kosofsky Sedgwick e acabou se ocupando, sobretudo, do homoerotismo masculino (Cf. CANTARELLA, 1992: 7). Esses dois exemplos mostram o quanto o homoerotismo masculino é um ponto de articulação indispensável à análise e compreensão aprofundada da cultura ocidental.

Até um autor como Leo Bersani que, mesmo reconhecendo a solidez da argumentação de Sedgwick e sem pretender contestá-la, questiona o caráter *desgayzante* dessa perspectiva que “arranca de uma vez nossas peles sexuais marginais e nos ressitua distintos e desencarnados, no coração mesmo

da empresa epistemológica” (BERSANNI, 1998: 81), apóia seu próprio projeto político, crítico e cultural no estudo cuidadoso de autores canônicos de porte de Gide, Proust e Genet, como vimos.

Esse vínculo entre o estudo da grande literatura e a elaboração de complexas e sofisticadas teorias da cultura pode ser ilustrado também com um exemplo próximo a nós: é evidente que uma apresentação minimamente satisfatória do homoerotismo na obra de um autor como Fernando Pessoa requer a elaboração de toda uma ampla teorização acerca do papel simbólico-discursivo do homoerotismo no contexto das vanguardas estético-literárias dos anos 10 e 20, sem o que dificilmente se conseguirá dar conta, de maneira produtiva, da riqueza e complexidade da perspectivação do mesmo na poesia e na prosa pessoanas.

Ao lado do conceito de homosociabilidade, é fundamental para a articulação teórica do pensamento de

Sedgwick o conceito de “armário”. Com ele, reportamo-nos a uma das “estruturas mestras na construção das identidades homossexuais desde o séc. XIX”, conforme escreve Alberto Mira (MIRA, 1999: 83). O “armário” é entendido em termos performáticos, como tendo seu início a partir do

(...) ato de fala de um silêncio – não um silêncio particular, mas um silêncio que intermitentemente faz crescer a particularidade em relação ao discurso que o circunda e que o constitui como diferente (SEDGWICK, 1990: 3).

O “armário” é assim uma estrutura que esconde e ao mesmo tempo expõe o homoerotismo, na medida em que o aprisiona numa economia discursiva em que o silêncio e a fala, o jogo entre dizer e não dizer, saber e não saber, implícito e explícito, apontam para complexas configurações entre identidade, subjetividade, verdade, conhecimento e linguagem, que atravessam todo o tecido cultural da modernidade e têm profundas ressonâncias na vida social e pessoal. Daí advém a imensa rentabilidade hermenêutica desse conceito, nessa região fascinante que é

a da intersecção da crítica literária com a teoria da cultura.

Essa possibilidade de, partindo-se da crítica literária, se chegar a interpretações abrangentes da cultura, brilhantemente explorada por Jonathan Dollimore ou Eve Kosofsky Sedgwick, é, na verdade, a atualização no nível teórico de um potencial inerente à própria leitura da obra literária, na medida em que nesta se apreende a realidade de um mundo virtual, que “tem o poder de regressar ao mundo do leitor e de provocar um redescritção” (VALDÉS, 1995: 345) mais ou menos profunda do mesmo.

Em perspectiva hermenêutica, essa dinâmica da redescritção do mundo do leitor no processo interpretativo aponta para um tipo de conhecimento da realidade em que a compreensão do outro é inseparável do conhecimento de si mesmo. Como escreve Manuel Frias Martins,

(...) a razão mais profunda e eventualmente a mais secreta da interpretação literária surge menos como o lugar onde eu comodamente reproduzo um saber partilhado, e mais como o

lugar de onde eu conscientemente enuncio um saber de mim como sujeito que se sabe em busca de um sentido para o lugar de onde se enuncia no presente como protagonista da crítica literária. (MARTINS, 1995: 258s)

Deste modo, estudar a relação entre literatura e homoerotismo implica estar consciente do lugar a partir do qual se busca construir um sentido para os textos e para o próprio mundo em que se vive. A abordagem dos textos literários que, de algum modo, se reportam ao homoerotismo pode e deve abrir-se a uma visão abrangente da realidade histórico-social e cultural na qual esse homoerotismo é ou foi colocado em discurso, na medida mesma em que é ou foi vivido. Ao trabalhar com a literatura — o único sistema cultural que tem “a capacidade de representação de todos os outros sistemas” (MARTINS, 1995: 266) —, o crítico literário defronta-se de maneira particularmente incisiva com um aspecto fundamental da epistemologia das ciências humanas, que Georges Gusdorf enuncia nos seguintes termos: “A compreensão da realidade humana,

qualquer que seja o aspecto considerado, deve (...) apreendê-lo na perspectiva do fato humano total” (GUSDORF, 1974: 492).

Construindo um cânone e uma tradição

Em vista do que ficou dito nos itens anteriores, podemos nos perguntar em que sentido seria possível falar com propriedade em cultura homossexual ou cultura *gay*. Encontramos uma resposta bastante razoável em Alberto Mira:

(...) cultura homossexual é o amplo corpus de textos que se inspiram na experiência homossexual num momento dado – e que, portanto, requerem um conhecimento de certos códigos de construção da homossexualidade e freqüentemente uma empatia ou identificação com uma perspectiva homossexual (MIRA, 1999: 21).

Essa formulação, na sua aparente simplicidade, tem o mérito de chamar a atenção para o fato de que o acesso a qualquer cultura supõe o conhecimento de certos códigos e não necessariamente, a vivência pessoal de determinadas experiências, pois, como argumenta o autor,

para se apreciar *Romeu e Julieta*, ou os sonetos de Petrarca, por exemplo, não é necessário viver a heterossexualidade, mas sim, conhecer alguns códigos por ela enformados.

Assim, a cultura homoerótica — que, na perspectiva que estamos assumindo, incluiria o que poderíamos chamar de cultura homossexual e de cultura *gay* — também pode ser identificada e apreciada como tal por um público não exclusivamente *gay*. Ao mesmo tempo, muitas obras somente serão reconhecidas como pertencentes a essa cultura, na medida em que se dominem determinados códigos que nelas se fazem presentes. Eis por que um crítico de porte de Ángel Sahuquillo pôde estruturar seu trabalho sobre García Lorca, a partir de uma isotopia básica entre a poesia lorquiana e a cultura homoerótica. Desse modo, entende que muitos símbolos usados pelo poeta transcendem a dimensão pessoal e se enraízam numa experiência coletiva, que se projeta nos planos semântico e semiótico (SAHUQUILLO, 1991:

24s). Nesse sentido, o acesso a essa cultura é imprescindível para uma compreensão mais ampla dos textos do poeta.

A essa visão, poderíamos acrescentar uma perspectiva crítica mais incisiva, segundo a qual a “cultura é a ‘hora crítica’ do histórico. (...) Sua própria gênese e nome estariam marcados (...) por uma *genuína intenção de contra-história* (por um fabular-se nesse itinerário)” (CASULLO, 1998: 47s). Nesse sentido, a cultura homoerótica abrange todo esse vasto conjunto de textos e textualizações através dos quais, tanto em perspectiva homófila quanto em perspectiva homofóbica, se procurou articular discursivamente as experiências homoeróticas na sua imensa diversidade. A cultura homoerótica apresenta, pois, uma pluralidade ideológica e axiológica cuja amplitude marca essa mesma diversidade através da qual as experiências históricas de vivência homoerótica puderam pensar e dizer tanto as suas especificidades e limites concretos, quanto os seus projetos e as suas utopias. Na cultura homoerótica, portanto,

incluem-se — e dialogam entre si — tanto a história quanto a contra-história do homoerotismo, em tudo o que possam ter de positivo e de negativo.

Como vimos com Gadamer, é somente no interior de uma tradição que se cria esse “horizonte do presente”, como lugar hermenêutico a partir do qual nos conscientizamos de nossa própria alteridade, no momento mesmo em que nos defrontamos com o passado e o interpretamos. Essa noção gadameriana de tradição pode nos ajudar muito a entender o processo de formação de uma cultura homoerótica e, em particular, de uma “literatura *gay*”, entendida em sentido amplo. Nesse sentido, a perspectiva hermenêutica parece-nos bem mais produtiva que aquelas baseadas na desconstrução, como a de Scott Bravmann, por exemplo. Trabalhando a partir do conceito de metanarrativa, Bravmann vê a *história* fundamentalmente como um *texto*:

Quero propor (...) que se comece a pensar sobre ‘a construção do homossexual moderno’ não

como um 'fato', mas como uma tomada de posição, fundamentalmente como uma narrativa, com sérias implicações para a abordagem histórica de temas específicos. Ao invés de serem simplesmente a descrição de um processo histórico, são esses mesmos relatos do passado que ajudam a 'fazer' ou a 'construir' a ficção do homossexual moderno (BRAVMANN, 1997: 9).

O uso da palavra "ficção", inclusive no título da obra, aponta para a concepção de história do autor. A história nada mais seria que um texto, um discurso que se articula. Ora, estaríamos, assim, no âmbito do mais radical culturalismo, isto é, da "autocontraditória idéia de uma determinação 'em última instância' das relações sociais e da subjetividade por parte da cultura pensada como pura contingência" (GRÜNER, 1998: 28).

Parece-nos que, desse modo, o projeto antimetafísico da desconstrução acaba — paradoxalmente — preso nas próprias malhas do dualismo metafísico que ele quer rejeitar, pois, nesse caso, queiramos ou não, estamos trabalhando implicitamente com o par opositivo ficção/realidade. A hermenêutica de Gadamer, ao contrário, partindo da noção heideggeriana

de *Dasein*, como expressão da condição humana no mundo — esse “estar-aí” numa rede de relações com o mundo e com os outros —, propõe uma visão muito mais integrada do processo dialético de construção de identidades e alteridades no âmbito de uma tradição cultural, segundo Heidegger, o círculo hermenêutico “exprime a *estrutura prévia* existencial própria da presença” (HEIDEGGER, 1998: 210). Assim, a interpretação é um processo existencial de tomada de consciência da própria identidade por parte do sujeito no momento mesmo em que este se abre à alteridade da tradição que o constitui e que não se reduz, de forma alguma, a uma ficção discursiva.

Em termos de história da literatura *gay*, foi Gregory Woods o autor que, até agora, mais extensamente explorou essa perspectiva, ainda que de maneira implícita. Usando instrumentalmente as categorias de apropriação e de recepção, Woods apresenta uma visão bastante produtiva de “formação” de uma tradição literária e de um cânone *gay* a

partir do final do séc. XIX, sobretudo através da prática de antologização de textos, conforme já indicamos acima. Nesse sentido, a construção das identidades homossexual e *gay* é inseparável do processo de leitura e interpretação das obras literárias chamadas a construir uma “história da literatura *gay*”.

Através dessa abordagem da questão, assistimos ao processo de surgimento, no âmbito da cultura homoerótica, daquilo que Antonio Candido chama de “sistema literário”, ou seja, um conjunto de relações que envolvem autores, obras e público, no qual a produção e circulação de obras literárias deve ser perspectivada de tal forma, que os fatores sociais não sejam pensados como “externos” às obras em questão, mas como fator(es) da própria construção artística” (CANDIDO, 1976: 7). Como escreve José Guilherme Merquior, trata-se de “surpreender o social na imanência mesma do valor literário” (MERQUIOR. 1979: 123).

No entanto, pelo fato de Woods estar trabalhando a constituição de uma tradição que atravessa várias épocas, culturas e sociedades distintas, o sistema literário para o qual sua obra aponta apresenta inúmeras características peculiares em relação a um sistema literário nacional, como o estudado por Antonio Candido, por exemplo. Sua constituição é, por assim dizer, transversal à de outros sistemas literários, o que lhe dá um caráter bastante heterogêneo. Ora, é precisamente a heterogeneidade da tradição assim (re)construída que permite a Woods escrever uma *história* da literatura *gay*, que se caracteriza não por uma uniformidade de critérios historiográficos, mas antes pela pluralidade de linhas — temáticas, estéticas, cronológicas, culturais e até geográficas — segundo as quais o autor vai expondo um percurso histórico e vai explorando suas distintas configurações. Nesse sentido, seu projeto de uma “história da literatura” é muito mais ambicioso e instigante que os repertórios bibliográficos de Sharon Malinowski e de Axel

Schock, que uma coletânea de ensaios, como a de David William Foster, ou que antologias críticas como a de Wayne R. Dynes e Stephen Donaldson, por mais úteis que possam ser. Não obstante se poder discordar de um ou de outro aspecto de seu trabalho, a obra de Woods parece-nos ser um ponto de referência que de maneira nenhuma se pode negligenciar.

Em relação a essa questão da constituição de um cânone literário homoerótico (ou, na terminologia de Woods, de uma literatura *gay*), encontramos algumas idéias muito interessantes também em trabalhos menos extensos e abrangentes. Num texto já antigo sobre “homossexualidade na literatura”, Martin Green propõe um uso do termo “homossexual” que não se refere apenas às práticas sexuais de certas pessoas, mas que poderia ser empregado no sentido amplo de

(...) um modelo cultural da sensibilidade (que diz respeito ao sentido de humor, à preferência por determinados pintores, o entusiasmo ou a indiferença, o amor ou a aversão pelo ritual ou pela liturgia, a escolha dos jogos, dos grupos e

das diversões dessas pessoas), mesmo que a pessoa em questão não o seja (GREEN, 1985: 283).

Essa formulação é interessante tanto pelos aspectos que ela capta quanto pela patente inadequação e fluidez de categoria de sensibilidade, à qual ela recorre. De fato, Green percebe que o homoerotismo é uma prática social a partir da qual se pode constituir tanto uma tradição cultural quanto um estilo de vida, que, até certo ponto, podem se tornar “independentes” daquelas mesmas práticas e vivências sexuais ou afetivas que os geraram. No entanto, o conceito de sensibilidade mostra-se inadequado à apreensão desse fenômeno em toda a sua riqueza, devido ao alto grau de psicologização que implica. Conforme vimos anteriormente, é necessário um aparato teórico-conceitual mais sofisticado para se dar conta dos possíveis limites de um cânone literário homoerótico ou de uma literatura *gay*.

Encontramos duas tentativas muito interessantes de se encaminhar um possível

equacionamento dessa problemática, num número monográfico da revista espanhola *Stylistica*, dedicado à cultura homossexual. A partir de uma perspectiva psicanalítica, Margarita Moreno e Jorge Jiménez Barrientos escrevem que

(...) o inespecífico do objeto ao qual se dirige o desejo humano impõe o trabalho de fixá-lo, de construí-lo. Sustentamos que a construção de um corpo homossexual é o ponto de partida do que na atualidade se vem denominando literatura homossexual. (MORENO, JIMÉNEZ BARRIENTOS, 1995-96: 33)

A proposta dos autores é, a um tempo, fascinante e extremamente polêmica, na medida em que o conceito de “corpo homossexual”, com toda a certeza, não é nada pacífico. No entanto, independentemente da posição que se assuma, não há dúvida de que estamos diante de uma proposta muito instigante, cuja rentabilidade analítica concreta precisaria ser testada em vários estudos monográficos específicos para que se pudesse ajuizar conscientemente de seu valor e de seus limites. Na perspectiva dos autores, esse encaminhamento teórico seria capaz de

responder inclusive à pergunta acerca da existência ou não de uma estilística *gay*. A resposta que dão é francamente positiva, pois a construção do “corpo homossexual” implicaria a opção por procedimentos retóricos específicos.

Uma outra tentativa de colocar a questão do cânone e da história literária nos vem de María Ángeles Toda Iglesia. Para ela, alguns romances publicados a partir dos anos 90 do séc. XIX podem ser considerados propriamente “romances homossexuais”

(...) não apenas porque tratem de maneira mais ou menos aberta do tema ou porque pressuponham em distinto grau uma cumplicidade com um possível leitor homossexual, mas porque neles já aparece uma série de *leit motifs* recorrentes no romance homossexual a partir de então. (TODA IGLESIA, 1995-96: 85)

Como se vê, a autora trabalha implicitamente a partir do conceito de sistema literário, o que lhe permite apreender no próprio texto — enquanto motivos temáticos, traços estilísticos e elementos estruturais — sua dinâmica social de produção e recepção.

Com isso, abre caminho para uma leitura tanto sincrônica quanto diacrônica da literatura homoerótica.

Até aqui, neste item, estivemos tratando sempre da literatura homoerótica como um todo (que Woods também chama de literatura *gay*) sem distinguirmos, no interior dela, uma literatura homossexual, por um lado, e uma literatura *gay stricto sensu*, por outro. Essa distinção, diga-se de passagem, tem sido objeto de alguns dos debates mais curiosos no âmbito dos *gay studies*. Dominique Fernandez, por exemplo, a propósito do contraste entre uma e outra, tece uma crítica radical à mercantilização da cultura *gay* contemporânea e ao que ele considera o baixo nível da literatura que se vem produzindo em seu bojo:

Valeu a pena lutar com tanta energia para que a vida homossexual tivesse acesso à literatura, se o resultado devia ser essa cultura subalterna, reservada àqueles que, não se importando com a qualidade literária de uma obra, desde que esta fale deles e de seus problemas, não abrem um livro *gay* com a ambição de encontrar algo diverso do que há em sua revista especializada, na qual as colunas de anúncios são lidas mais

avidamente que os artigos de fundo?
(FERNANDEZ, 1992: 222)

Como vemos, nesse posicionamento de Dominique Fernandez está implícito o problema da construção da literatura *gay* como uma literatura de gueto, uma literatura marginal, que se dirige exclusivamente a uma minoria bem caracterizada em seus hábitos de consumo, em função dos problemas que lhe são específicos, e o faz a partir de uma lógica de segmentação de mercado. Não obstante o radicalismo com que Fernandez se exprime, sua postura tem o mérito de mostrar que tão importante quanto o problema da qualidade literária dos textos produzidos é o de se saber de onde se está falando e para quem. Na perspectiva de um sistema literário, essas questões são indissociáveis, conforme vimos. Voltaremos a esse tópico no próximo item, a propósito da crítica literária.

Uma visão bastante equilibrada dessa questão pode ser encontrada em Edmond White. Reportando-se a uma intervenção de Edward Albe, segundo o qual os escritores

homossexuais teriam sido mais bem sucedidos literariamente, quando eram obrigados ao disfarce e a tentar passar mensagens subreptícias, White procura apresentar o problema em toda a sua complexidade. Para tanto, ressalta a importância do acesso por parte das gerações mais jovens a uma literatura que apresente a vida *gay* de maneira positiva e natural, bem como a novidade que esse processo constitui para o próprio fazer literário (Cf. WHITE, 1995: 275ss).

Essa polêmica aponta para o fato de que a literatura homossexual — ou o que podemos chamar assim — fazia parte indiscutivelmente da literatura canônica, daquilo que alguns críticos de língua inglesa chamam de *mainstream literature*, em contraste com uma *gay oriented literature*, a qual, nas palavras de Wayne R. Dynes, admite muitas gradações desde “uma literatura de alta qualidade (...) até uma literatura semipornográfica” (DYNES, 1994: XIII).

Uma vez mais, encontramos em Alberto Mira uma oportuna descrição das diferenças entre literatura homossexual e literatura *gay*:

A literatura *gay* exige uma voz homossexual, um ponto de vista homossexual na narração. Ao mesmo tempo, e isso é uma das características que com maior nitidez separa os textos homossexuais anteriores a Stonewall dos textos *gays*, pressupõe-se a existência de uma cultura *gay* articulada e com um significado político; a identidade *gay* é vista como um fato consumado e, ao mesmo tempo, como um projeto compartilhado (...) Entende-se, além disso, que enunciação e leitor estão dispostos a aparecer como *gays* no mundo. O uso de códigos próprios da literatura do armário, na qual o autor homossexual tentava estabelecer um tipo de comunicação secreta com certos leitores, oculta ao olhar heterossexista, é substituído por um sistema referencial no qual se exibem as marcas da identidade. Não se trata de defender explicitamente a homossexualidade frente ao mundo, mas de partir da mesma como um estilo de vida. Nesse sentido, não se pode dizer que os textos *gays falam* de homossexualidade (...) (MIRA, 1999: 452, (grifo do original)).

A distinção entre literatura homossexual e literatura *gay*, portanto, não se reduz simplisticamente a uma oposição entre literatura erudita e literatura de massa, ou entre literatura canônica e não-canônica, nem tampouco à tematização implícita ou explícita

do homoerotismo, ainda que todas essas questões sejam pertinentes para a análise de obras literárias específicas. Com Alberto Mira, entendemos que essa distinção se baseia propriamente em características intrínsecas às obras e às experiências que nelas se configuram. Na verdade, estamos diante de dois *estilos* diferentes, se empregarmos esse termo na rica acepção que lhe dá Luigi Pareyson: “uma espiritualidade que se faz modo de enformar” (PAREYSON, 1974: 36).

Ainda em relação à problemática do cânone e da história literária, cabe destacar algumas perspectivas críticas exploradas de forma muito interessante em obras recentes. Joseph Bristow, por exemplo, analisa a literatura homoerótica inglesa posterior a 1885, mostrando como esta se constrói a partir do repúdio ao estereótipo de afeminamento (com graves e misóginas implicações de ordem moral) associado ao homoerotismo na cultura hegemônica (Cf. BRISTOW, 1995). Robert Aldrich, por sua vez, estuda a profunda atração que a paisagem e a cultura dos povos

do Mediterrâneo vêm exercendo desde o séc. XVIII, no imaginário homoerótico dos povos do centro e do norte da Europa (Cf. ALDRICH, 1993). Já Víctor Fowler explora a extensa presença homoerótica na literatura cubana (Cf. FOWLER, 1998). Esses trabalhos ilustram três diferentes possibilidades de abordagem monográfica da história literária: a análise de uma problemática característica através das obras de um período e de uma cultura bem delimitados; o estudo de um *topos* literário, a partir do qual se podem aproximar autores e obras muito diferentes entre si; a exploração da presença do homoerotismo num cânone determinado, no caso vertente, no cânone de uma literatura nacional. Outras obras recorrem à literatura meramente como fonte de informações biográficas, históricas, psicológicas ou sociais, como é o caso dos trabalhos de Anne Péricaud, Neil Miller e Jonathan Fryer.

Um dos problemas mais sérios de qualquer projeto de história literária é, com certeza, o dos critérios segundo os quais não

de ser avaliados autores e textos do passado ou mesmo do presente. Uma obra que, a nosso ver, incorre gravemente no erro de — enrijecendo-se numa axiologia discutível, supostamente representativa de uma identidade *gay* contemporânea — julgar os textos literários de que se ocupa a partir de critérios morais é o livro de Christopher Robinson, *Scandal in the Ink: Male and Female Homosexuality in Twentieth-century French Literature*, de 1995.

Robinson avalia muitas das obras de que trata em termos do que ela poderia significar para um leitor heterossexual e para um leitor *gay*. Esse apelo constante à figura de um possível leitor — que potencialmente seria um recurso crítico e mesmo historiográfico legítimo e até interessante — é contaminado lamentavelmente por uma perspectivação simplista acerca da postura hipotética de cada tipo de leitor invocado em relação a valores e padrões de comportamento. Assim, por exemplo, Robinson faz a seguinte crítica ao

sadomasoquismo no romance *Roy*, de Roger Peyrefitte:

O tema da submissão sexual voluntária ao poder (...) implica a aceitação da validade daqueles mesmos princípios hierárquicos que caracterizam a sociedade heterossexual e que um pederasta está em teoria, buscando subverter. (ROBINSON, 1995: 159)

Ou então, fazendo um balanço do tratamento literário desse mesmo tema da pederastia:

Quanto mais de perto a vemos, mais claro fica que a literatura pederástica francesa do séc. XX é sobre o poder: trata-se de controle social, sexual e textual. Um ramo dela apresenta a tentativa do escritor de substituir a estrutura de poder patriarcal comum por outra na qual o pederasta detém o poder (ROBINSON, 1995: 171).

Essas e outras posturas, que supostamente apareceriam nas obras literárias analisadas, são recusadas em nome de um hipotético leitor *gay* para o qual “a mutualidade e o equilíbrio são os elementos-chave de uma representação genuinamente *gay* do desejo” (ROBINSON, 1995: 253).

O livro de Robinson é um bom exemplo dos descaminhos a que a recusa de um padrão

literário de valor pode conduzir². Ao atribuir o valor dos textos aos interesses de um suposto grupo específico de leitores, Robinson acaba tão-somente erigindo suas próprias concepções e preconceitos em critério absoluto de avaliação. Se, numa obra de crítica literária, isso já seria muito discutível, numa obra de história da literatura, torna-se completamente desastroso, pois um procedimento elementar do conhecimento histórico é a busca da inteligibilidade própria de cada época e de cada contexto.

Pela constituição de um paradigma crítico

O percurso que fizemos através dos temas tratados nos itens anteriores mostra

² “Grupos minoritários que buscam emancipar-se dos valores da maioria precisam estar preparados para encarar a literatura sem preconceitos acerca do ‘valor’ ou da ‘importância’ dos escritores. O valor de um texto para uma dada leitura é necessariamente reduzido se o texto estiver baseado num discurso negativo sobre aquele grupo: O *Mercador de Veneza* é intrinsecamente ofensivo para um público judeu, assim como a misoginia histórica de Baudelaire n’*As flores do mal* o é para uma leitura feminina.” (ROBINSON, 1995, p. X).

cabalmente a relevância e a pertinência de se proceder a uma séria reflexão de caráter teórico-metodológico, a fim de se dar consistência crítica aos estudos sobre literatura e homoerotismo que, de maneira tão auspiciosa, se iniciam no meio universitário brasileiro.

Evidentemente, não se trata de delinear teoricamente um projeto crítico que só depois, num segundo momento, se levaria à prática. Isso seria fantasioso e contraproducente, pois, conforme adverte Georges Gusdorf, uma dificuldade essencial das ciências humanas está no fato de que nelas “a elaboração da epistemologia não pode preceder o desenvolvimento do conhecimento, mas acompanha sua aquisição” (GUSDORF, 1974: 477). Deste modo, o debate cujo início estamos propondo deve acompanhar as nossas práticas críticas e nelas se apoiar.

No atual contexto cultural e acadêmico, a apresentação de um projeto como este

implica dar uma resposta clara a uma questão que Pierre Gisel formula nos seguintes termos:

Deve-se abandonar (...) o projeto da razão e, particularmente, o projeto moderno? Essa será a questão, crítica, dirigida por Habermas aos protagonistas da pós-modernidade e da desconstrução (GISEL, 1996: 21).

Nossa resposta a ela ficou patente nas páginas anteriores. De fato, estamos propondo um projeto de crítica literária que se baseia em alguns parâmetros teóricos e em determinados procedimentos metodológicos bastante precisos e que, no geral, está em consonância com a teoria crítica da cultura de que falamos, dentre os autores que citamos, Eduardo Grüner e Nicolás Casullo. Semelhante postura implica pensar a crítica literária, na sua especificidade, em constante relação com a totalidade do sistema sócio-cultural em que as obras literárias se inscrevem, pois acreditamos, com Grüner, que é preciso

(...) recuperar a pergunta pelas relações entre os *fragmentos* (culturais, sociais, textuais, de gênero, de identidade, etc.), a que são tão afeitos os estudos culturais, e a totalidade, uma categoria cuja desvalorização atual *em abstrato* é

(...) um sintoma de barbárie teórica e ideológica.
(GRÜNER, 1998: 29).

Assim, não se deve pensar o homoerotismo de maneira solipsista, mas sim integrado numa ampla e complexa rede de textualizações culturais, como o sistema de gênero, os regimes epistêmicos e os projetos identitários, cujo significado só pode ser apreendido no âmbito dos sistemas socioeconômicos e das estruturas de poder — entendidos como totalidades articuladas — em que aquela rede se inscreve. Só assim fica patente a centralidade social e cultural de algumas das configurações que o homoerotismo assume em contextos históricos específicos. Eis por que a crítica literária que dele se ocupa pode e deve abrir-se a uma verdadeira e própria teoria da cultura, conforme vemos nos melhores autores.

A literatura, por sua vez, já é em si mesma um ato crítico, pois, conforme escreve George Steiner, “estético significa (...) interações concentradas e seletivas entre as restrições do observado e as ilimitadas

possibilidades do imaginado” (STEINER, 1998: 23). Nesse sentido, os processos sociais e as dinâmicas culturais não são elementos “externos” às obras literárias, mas pelo contrário, o próprio material a partir do qual elas se constituem como objetos estéticos. Acreditamos ainda que quaisquer que sejam os métodos adotados pela crítica, não se pode descuidar o momento hermenêutico. Para a construção de uma crítica literária e de uma teoria da cultura *gays*, a hermenêutica é uma articulação indispensável, pois “a interpretação é um conhecimento no qual o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime” (PAREYSON, 1974: 189). Deste modo, a hermenêutica é um instrumento precioso para captar a dialética em que o processo de construção e delimitação das identidades *gays* contemporâneas se mostra indissociável da tentativa de se ouvirem as vozes da tradição que nos constitui. A tarefa crítica é, nessa perspectiva, o reconhecimento de nossa própria alteridade frente a essa tradição.

Essa tomada de consciência acerca de nós mesmos, que o processo hermenêutico proporciona, é a melhor garantia de respeito à identidade e à verdade do outro, cuja diferença em relação a nós não buscamos anular, mas, antes, sustentar. Um bom exemplo da fecundidade desse procedimento no âmbito da crítica *gay* temos no livro de Ellis Hanson, *Decadence and Catholicism*, no qual se estudam as relações entre decadentismo, catolicismo e homoerotismo e se busca entender por que tantos escritores homossexuais, no período que vai do final do séc. XIX ao início do séc. XX, se converteram a uma Igreja cujo discurso oficial repudia o homoerotismo de forma tão veemente.

Ao interpretar de forma cuidadosa as opções estético-literárias e os percursos existenciais dos autores estudados, sobretudo em termos de intersecção de discursos estéticos, teológicos e eróticos, Hanson mostra-se capaz de entender que, surpreendentemente, a Igreja pôde ser vista pelos decadentistas como “um teatro para a

articulação do desejo e da identidade homossexuais” (HANSON, 1997: 25). Independentemente de concordarmos ou não com essa assertiva, é preciso reconhecer que se trata de um magnífico exemplo da rentabilidade analítica de uma postura hermenêutica que procura ouvir a alteridade em sua verdade própria e, ao mesmo tempo, se esforça por tornar patente a inteligibilidade que lhe é intrínseca.

Postulamos também que as práticas críticas que se ocupam da relação entre literatura e homoerotismo não devem ser pensadas como um discurso de, sobre e para minorias, pois, nesse caso, se corre o risco — que vimos denunciado, com diferentes nuances, por autores como Celia Amorós, Mario Mieli e Dominique Fernandez — de se fazer o jogo do poder hegemônico, em seu projeto de compartimentação da sociedade a partir da lógica inerente à segmentação do mercado.

Pelo contrário, parece-nos que uma contribuição imprescindível — que só a academia pode dar — à luta contra a homofobia e pela igualdade de direitos é precisamente a de mostrar, com competência e seriedade, a centralidade cultural do homoerotismo para a civilização ocidental e, em particular, para o mundo moderno. A consecução desse projeto só é possível, a nosso ver, se a atividade crítica se detiver sobre os grandes ícones do pensamento, da arte e da literatura dessa civilização. O exemplo dos críticos estrangeiros é eloqüente: os grandes projetos críticos e teóricos que nos apresentam se baseiam no estudo acurado de autores como Proust, Henry James, Genet ou Thomas Mann, como vimos. Aí estão, portanto, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso ou Néilson Rodrigues, por exemplo, a desafiar a nossa argúcia intelectual e a nossa acuidade crítica.

Para que essa empresa possa ser levada a sério e possa impor-se no meio acadêmico, como alternativa válida, é preciso que se tenha

muita clareza acerca do estatuto epistemológico do discurso que se está produzindo. Ou seja, cumpre articulá-lo claramente dentro de paradigmas teóricos cujo rigor científico seja inquestionável. Só assim nosso discurso poderá se impor como pertinente e relevante, na medida mesma em que puder dar conta das exigências metodológicas de uma área do saber bem definida. Não podemos permitir que a importância política dos estudos sobre o homoerotismo sirva para desculpar a inconsistência teórica ou metodológica de quem quer que seja. Nesse caso, estaríamos promovendo um verdadeiro desserviço à luta pela a igualdade de direitos.

Finalmente, é preciso prestar uma atenção toda particular a duas advertências que nos vêm de Antoine Compagnon — uma, de caráter metateórico, e outra, de caráter metodológico. A primeira delas encarece a necessidade de coerência na escolha do instrumental teórico e do aparato conceitual de que se pretende lançar mão, pois

a teoria da literatura é uma lição de relativismo, não de pluralismo: por outras palavras, muitas respostas são possíveis, mas não compossíveis, aceitáveis, mas não compatíveis; ao invés de se adicionarem numa visão total e mais completa, excluem-se, pois não chamam de literatura nem qualificam de literário a mesma coisa; não abordam diferentes aspectos do mesmo objeto, mas diferentes objetos. (COMPAGNON, 1998: 25)

A segunda, de caráter metodológico, afirma que

uma interpretação é preferível a uma outra por tornar o texto mais coerente e mais complexo. Uma interpretação é uma hipótese cuja capacidade de dar conta do maior número de elementos do texto é posta à prova (COMPAGNON, 1998: 97).

Essas duas colocações parecem-nos constituir critérios seguros para a avaliação do grau de pertinência epistemológica, coerência metodológica e relevância hermenêutica de qualquer proposta concreta de crítica literária. A conjugação de ambas com um posicionamento político conseqüente pode propiciar o enquadramento teórico-metodológico necessário ao desenvolvimento de uma crítica literária *gay* que seja, a um tempo, rigorosa, produtiva e libertária.

Referências bibliográficas:

- ABELLIO, Raymond. *La structure absolue: essai de phémoménologie génétique*. Paris: Gallimard, 1965.
- ALDRICH, Robert. *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and the Homosexual Fantasy*. Londres/ Nova York: Routledge, 1995.
- ALLEN, Dennis. Homosexualité et littérature. *Franco-Italica*, serie contemporanea, Alessandria, n. 6, 1994, p. 11 – 27.
- AMORÓS, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. 2 ed. Barcelona: Anthropos, 1991.
- ARCHETTI, Eduardo P. “Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina” in BALDERSTON, Daniel, GUY, Donna J. (eds.). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998, p. 291 – 312.
- BERSANI, Leo. *Homos*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

- BRAVMANN, Scott. *Queer Fictions of the Past: History, Culture, and Difference*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- BRISTOW, Joseph. *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*. Nova York: Columbia University Press, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CANTARELLA, Eva. *Secondo natura: la bissexualità nel mondo antico*. 2º ed. Roma: Editori Riuniti, 1992.
- CASULLO, Nicolás. *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998.
- CHAUNCEY, George. "Genres, identités sexuelles et conscience homosexuelle dans l'Amérique du XX siècle" in ERIBON, Didier (ed.). *Les études gay et lesbiennes: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998, p. 97 – 107.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- CUESTA ABAD, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura: el sujeto del texto*. Madri: Visor, 1991.
- DYNES, Wayne R. "Introduction to Gay Male Literature" in MALINOWSKI, Sharon (ed.). *Gay & Lesbian Literature*. Detroit/ Londres: St. James Press, 1994.
- _____, DONALDSON, Stephen (ed.). *Homosexual Themes in Literary Studies*. Nova York/ Londres: Garland, 1992 (Studies in Homosexuality VIII).
- DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- EASTHOPE, Antony. *Literary into Cultural Studies*. Londres/ Nova York: Routledge, 1996.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ERIBON, Didier. "Traverser les frontières" in _____ (ed.). *Les études gay et lesbiennes: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998, p. 11 – 25.

_____. *Réflexions sur la question gay*. Paris: Fayard, 1999.

FERNANDEZ, Dominique. *Il ratto di Ganimede: la presenza omosessuale nell'arte e nella società*. Milão: Bompiani, 1992.

FOSTER, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991.

FOWLER, Víctor. *La maldición: una historia del placer como conquista*. Havana: Letras Cubanas, 1998.

FRYER, Jonathan. *André & Oscar: Gide, Wilde and the Gay Art of Living*. Londres: Allison & Busby, 1999.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. 7 ed. Salamanca: Sígueme, 1997.

GIRARD, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset, 1978.

GISEL, Pierre. "La postmodernité: mise en place et enjeux" in _____, EVRARD, Patrick (eds.). *La théologie en postmodernité*. Genebra: Labor et Fides, 1996, p. 11-23.

GREEN, Martin. "La homosexualidad en la literatura" in STEINER, George, BOYERS, Robert (orgs.). *Homosexualidad: literatura y política*. Madrid: Alianza, 1985, p. 282-300.

GRÜNER, Eduardo. "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek" in JAMESON, Frederic, ZIZEK, Slavoj. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998, p. 11 – 64.

GUSDORF, Georges. *Introduction aux sciences humaines*. Paris: Ophrys, 1974.

HANSON, Ellis. *Decadence and Catholicism*. Cambridge (Mass.)/ Londres: Harvard University Press, 1997.

HARRIS, Daniel. *The Rise and Fall of Gay Culture*. Nova York: Hiperion, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 7 ed. Petrópolis,: Vozes, 1998, 2 vols.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor" in LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor*. textos

- de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.
- LOPES, Denilson. Manifesto *Camp*. *Gragoatá*, nº 3. Niterói, 1997, 93-103.
- MALINOWSKI, Sharon (ed.). *Gay & Lesbian Literature*. Detroit/ Londres: St. James Press, 1994.
- MARTEL, Frédéric. *La rose et le noir*: les homosexuels en France depuis 1968. Paris: Seuil, 1996.
- MARTINS, Manuel Frias. *Matéria negra*: uma teoria da literatura e da crítica literária. 2 ed. rev. Lisboa: Cosmos, 1995.
- MAYER, Hans. *Les marginaux*: femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne. Paris: Albin Michel, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. “O texto como resultado (notas sobre a teoria crítica em Antonio Candido)” in AAVV. *Esboço de figura*: homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 121-131.
- MIELI, Mario. *Elementi di critica omosessuale*. 2 ed. Turim: Einaudi, 1978.

- MILLER, Neil. *Out of the Past: Gay and Lesbian history from 1869 to the Present*. Nova York: Vintage, 1995.
- MIRA, Alberto. *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Tempestad, 1999.
- MORENO, Margarita, JIMÉNEZ BARRIENTOS, Jorge. La construcción del cuerpo homosexual masculino en la literatura. *Stylistica*, nº 4. Sevilla, 1995-96, p. 33-41.
- MOSSE, George L. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford/ Nova York: Oxford University Press, 1996.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica: teoria della formatività*. 3 ed. Florença: Sansoni, 1974.
- PÉNICAUD, Anne. "Parcours littéraires: vive l'homosexualité" in LACROIX, Xavier (dir.). *L'amour du semblable: questions sur l'homosexualité*. Paris: Cerf, 1995, p. 11-56.
- POPP, Wolfgang. *Männerliebe: Homosexualität und Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1992.

- ROBINSON, Christopher. *Scandal in the Ink: Male and Female Homosexuality in Twentieth-century French Literature*. Londres: Cassell, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. "Entrevista para *L'Arc*" in COELHO, Eduardo Prado (org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. São Paulo: Martins Fontes, sd.
- SCHMELING, Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona/ Caracas: Alfa, 1984.
- SCHOCK, Axel. *Die Bibliothek von Sodom: das Buch der schwulen Bücher*. Frankfurt: Eichborn, 1997.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nova York: Columbia University Press, sd.
- _____. *Epistemology of the Closet*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1990.
- _____. "Construire des significations queer" in ERIBON, Didier (ed.). *Les études gay et lesbiennes: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998, p. 109 – 116.

STEINER, George. *Tolstoj o Dostoevskij*: il confronto tra la concezione epica e la concezione tragica dell'esistenza. Milão: Garzanti, 1995.

_____. *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos* ? Barcelona: Destino, 1998.

TODA IGLESIA, María Ángeles. That horrible, horrible fate of mine!: el héroe homosexual en el Decadentismo. *Stylistica*, nº 4. Sevilha, 1995-96, p. 85-91.

VALDÉS, Mario. “Da interpretação” in ANGENOT, Marc *et alii* (org.). *Teoria literária*. Lisboa: Dom Quixote, 1995, p. 335-349.

WEEKS, Jeffrey. “Inverts, Perverts and Mary-Annes: Male Prostitution and the Regulation of Homosexuality in England in the Nine teenth and Early Twentieth Centuries” in DUBERMAN, Martin *et alii* (eds.). *Hidden from History: Reclaiming the Gay & Lesbian Past*. Nova York: Meridian, 1990, p. 195-211.

WHITE, Edmund. *The Burning Library*. Nova York: Vintage, 1995.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1998.

Identities problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959)

"E aquela era a hora do mais tarde. O céu
vem abaixando.

Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor
talvez até ache mais do que eu, a minha
verdade."

Guimarães Rosa

A hora do mais tarde... O objetivo deste texto é investigar, ao longo de quase oito décadas, algumas das estratégias através das quais narrativas portuguesas e brasileiras procuraram conhecer, reconhecer e dizer o amor entre homens, antes que a revolução sexual dos anos 60 viesse modificar radicalmente práticas e linguagens, abrindo caminho para a(s) identidade(s) **gay(s)** contemporânea(s). Aceitando, com Jurandir Freire Costa, que "vocabulários diversos criam

ou reproduzem subjetividades diversas. E, conforme a descrição de nossas subjetividades, interpretamos a subjetividade do outro como idêntica, familiar ou como estranha, exótica e até mesmo desumana" (COSTA, 1992, p. 14), interessa-nos detectar as diferentes configurações discursivas segundo as quais os perfis e os sentidos do homoerotismo masculino vieram sendo pensados e problematizados no espaço ficcional de língua portuguesa, desde o final do séc. XIX até o limiar dos anos 60.

Como ponto de partida, cabe explicitar alguns pressupostos teóricos que fundamentam a metodologia adotada. Rejeitamos liminarmente qualquer visão de uma suposta identidade homossexual essencialista e pré-determinada, de caráter trans-histórico e transcultural. Eis por que não falamos de **representação** do homoerotismo na literatura, mas sim de configurações literárias do mesmo. Ou seja, postulamos que é na linguagem e através dela que as experiências se fazem enquanto tais no

momento mesmo em que se dizem. É, pois, no espaço histórico e social da(s) linguagem(ns), que procuraremos detectar as diferentes experiências homoeróticas que chegaram a se configurar nas narrativas estudadas. Como escreve Dennis Allen,

J'estime que l'examen de la relation entre homosexualité et écriture ne doit pas porter sur les modalités d'encodage et d'in-corporation d'une homosexualité pré-existante. Il faudra au contraire vérifier comment le texte définit et décrit (et donc 'crée') l'homosexualité dont il parle. (ALLEN, 1994, p. 20)

Procuramos também empregar o termo homoerotismo, de preferência a homossexualismo, por várias razões: em primeiro lugar, por não estar marcado pelo contexto médico-legal e psiquiátrico que forjou a noção de "homossexual" na segunda metade do séc. XIX; além disso, pelo fato de "eros" ser um conceito muito mais abrangente que "sexo", o que permite integrar ao objeto de estudo uma gama muito mais variada, matizada e rica de emoções, sensações, idéias e vivências; em terceiro lugar, para passar ao largo da problemática noção de orientação

sexual, em seus vários desdobramentos e, sobretudo, em contraste com a noção de opção sexual; e, finalmente, para evitar a falaciosa transformação de um adjetivo (homossexual) em substantivo (o homossexual), como se práticas sexuais pudessem definir, caracterizar e nomear aprioristicamente um **tipo** de pessoa, independentemente do meio social e do momento histórico em que ela vive e atua, bem como das inúmeras variáveis psicológicas, culturais, étnicas, políticas, religiosas etc. que plasmam a sua existência e sua autocompreensão¹.

Essa opção não quer dizer que estejamos ignorando ou minimizando a complexa questão das identidades e das subculturas, no contexto atual dos estudos culturais². Pelo contrário. Simplesmente,

¹ Sobre essa questão, um bom ponto de partida é o texto de John Boswell, "Hacia un enfoque amplio. Revoluciones, universales y categorías relativas a la sexualidad." (BOSWELL, 1985, p. 38-74). Apesar de um pouco antigo, não perdeu sua atualidade e relevância.

² Sobre a existência de uma cultura gay, cf. PIETRANTONI, 1998, p. 12-13; MAGGI, 1998, p. 14-16; e ainda a revista

sustentamos que o homoerotismo não leva **necessariamente** à constituição de uma identidade ou de uma subcultura específica. Como bem assinala Jeffrey Weeks,

Much recent work has stressed the vital importance of distinguishing among behavior, role, and identity in any sociological or historical approach to the subject of homosexuality. Cross-cultural studies, as well as studies of schoolboy sex play, prison homosexuality, and sex in public places, show that homosexual behavior does not give rise automatically, or even necessarily, to a homosexual identity. Homosexual roles and identities are historically constructed. (WEEKS, 1990, p. 196)

Essas considerações abrem duas perspectivas extremamente importantes para o nosso estudo. A primeira delas nos levaria a sublinhar o caráter histórico e contingente da própria noção de identidade e do papel que esta desempenha na cultura ocidental. Num ensaio brilhante, o professor inglês Jonathan Dollimore, comparando André Gide a Oscar Wilde — e valorizando decididamente a

Stylistica nº 4, 1995-96 (Monográfico sobre Cultura Homossexual).

envergadura crítica do pensamento aparentemente frívolo do segundo desses autores —, aponta para o papel central que a idéia de um "eu autêntico" desempenha na cultura moderna do Ocidente. No espaço cultural da modernidade, marcado pelo processo de secularização, esse suposto "eu autêntico" passa a ocupar o antigo lugar de Deus, convertendo-se na instância decisiva para a fundamentação do verdadeiro, do real (e/ou natural) e do moral, "categories which correspond to the three main domains of knowledge in Western culture: the epistemological, the ontological, and the ethical" (DOLLIMORE, 1996, p. 39). O fato de os diferentes movimentos libertários (feminista, negro ou **gay**, p. ex.), num primeiro momento, terem recorrido precisamente a essa noção de autenticidade, para fundamentar suas próprias reivindicações e lutas nos campos social, político e cultural³, não nos

³ Como expressão paradigmática dessa postura, leiam-se as seguintes palavras de Mario Mieli: "La dura persecuzione dell'omosessualità ha indotto noi gay a vincolarci strettamente

deve levar a nenhuma forma de sacralização essencialista e a-histórica da própria noção de identidade e do seu valor cultural e político⁴.

Assim, chegamos à segunda perspectiva de que falávamos acima. Num estudo como o nosso, não podemos nem devemos aplicar retrospectivamente as identidades **gay** (entendida aqui como a daqueles homens que se definem primariamente em função de um estilo de vida multidimensional, estruturado a partir de uma opção afetiva e/ou sexual homoerótica) e **queer** (marcada ainda, além disso, por uma opção cultural e política radical "centrada sobre a re-significação dos valores e significações da cultura dominante", consoante

alla nostra identità di omosessuali: per difenderci, per affermarci, dovevamo anzitutto saper resistere, saper essere omosessuali. Per questo il movimento gay ha particolarmente enfatizzato la tematica dell'identità omosessuale". (MIELI, 1977, p. 189)

⁴ A obra de Frédéric Martel, *Le rose et le noir* (MARTEL, 1996) é imprescindível para o debate político contemporâneo, em que ao "direito à diferença", pedra de toque do multiculturalismo norte-americano, contrapõe-se a reivindicação de um "direito à indiferença", cujo fundamento é a ideia de cidadão, conforme a tradição republicana francesa.

as palavras de Dennis Allen) às experiências homoeróticas configuradas nos textos que estaremos analisando⁵. O que nos cabe é procurar entender outras formas históricas — e, no nosso caso, literárias — de apreensão e compreensão dessas experiências, em suas especificidades e contexturas próprias. Como escreve George Chauncey Jr.,

(...) we need to begin paying more attention to other social forms of homosexuality — other ways in which homosexual relations have been organized and understood, differentiated, named, and left deliberately unnamed. We need to specify the particularity of various modes of homosexual behavior and the relationships between those modes and particular configurations of sexual identity. (CHAUNCEY Jr., 1990, p. 315)

Isso posto, vamos aos textos.

Entre o inefável e o nefando

Em 1906, Machado de Assis publica o volume de contos *Relíquias de Casa Velha*, ao qual antepôs o belíssimo canto do amor

⁵ Uma obra relativamente recente que, a nosso ver, incorre gravemente nesse erro é o livro de Christopher Robinson, *Scandal in the Ink* (ROBINSON, 1995)

conjugal que é o soneto "A Carolina". Um dos contos do volume, intitulado "Pílades e Orestes", apresenta um enredo curioso: dois amigos, Quintanilha e Gonçalves, que poderíamos descrever como de classe média acomodada, nutrem um profundo e sólido afeto um pelo outro, numa verdadeira comunhão de vida, até que o primeiro deles se enamora de uma parenta, Camila; depois de muita hesitação, Quintanilha conta ao amigo seu interesse pela moça e, diante da enigmática e fria reação de Gonçalves, conclui que este também deveria amá-la; então, numa decisão súbita, Quintanilha simplesmente desiste do casamento planejado em prol do companheiro, que vem efetivamente a desposar Camila.

A união de Quintanilha e Gonçalves é descrita em termos fortes:

A vida que viviam os dois, era a mais unida deste mundo. Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam alguma visita, passeavam ou acabavam a noite no teatro.

.....

A união dos dois era tal, que uma senhora chamava-lhes os 'casadinhos de fresco', e um letrado, Pílades e Orestes. (MACHADO DE ASSIS, 1952, p. 125 e 128)

No entanto, essa relação tem um quê de melancolia e sofrimento, não sendo totalmente simétrica:

"Eles riam, naturalmente, mas o riso de Quintanilha trazia alguma coisa parecida com lágrimas: era, nos olhos, uma ternura úmida. Outra diferença é que o sentimento de Quintanilha tinha uma nota de entusiasmo, que absolutamente faltava ao de Gonçalves; mas, entusiasmo não se inventa. É claro que o segundo era mais capaz de inspirá-lo ao primeiro do que este a ele. (Idem, *ibid.*, p. 128s)

Por isso, diz-nos o narrador que Quintanilha não era inteiramente feliz e também que "uma pancadinha no ombro ou no ventre, com o fim de aprová-lo ou só acentuar a intimidade, era para derretê-lo de prazer. Contava o gesto e as circunstâncias durante dois e três dias" (Idem, *ibid.*, p. 129).

Dois aspectos chamam imediatamente nossa atenção em "Pílades e Orestes": em primeiro lugar, o caráter inefável da relação entre Quintanilha e Gonçalves, não apenas no discurso que o narrador dirige ao leitor, mas

sobretudo no discurso dos próprios personagens. O momento mais eloquente desse silêncio, que percorre todo o conto, é aquele em que Quintanilha expõe a Gonçalves seus planos de casamento com Camila:

— Você aprova, Gonçalves?

Gonçalves empalideceu, — ou, pelo menos, ficou sério; nele a seriedade confundia-se com a palidez. Mas, não; verdadeiramente ficou pálido.

Aprova? repetiu Quintanilha.

Após alguns segundos, Gonçalves ia abrir a boca para responder mas fechou-a de novo, e fitou os olhos 'em ontem', como ele mesmo dizia de si, quando os estendia ao longe". (Idem, *ibid.* p. 133)

No emudecimento de Gonçalves e na incompreensão do próprio Quintanilha, temos o silenciamento não apenas de uma fala, mas da própria experiência do mútuo afeto que ambos viviam e que não tinha outra linguagem para se pensar e expressar senão a da amizade. O narrador, por sua vez, dispõe de alguns recursos expressivos a mais que seus personagens, mas tampouco consegue nomear diretamente a singularidade da amizade de Quintanilha e Gonçalves. Desses recursos, dois são particularmente significativos: a

alusão à cultura greco-romana e a comparação com o amor paterno. As duas estratégias — e sobretudo a primeira — desempenharam historicamente um importante papel nos esforços para se pensar e dizer com dignidade o homoerotismo.

No final do séc. XIX/início do séc. XX, os elementos homoeróticos das culturas antigas são tomados como verdadeiros modelos a partir dos quais se procura plasmar uma nova linguagem que rompa o silenciamento da própria experiência, como vemos, com elegante ironia, nesse conto. Na ausência de outro referencial cultural, volta-se ao passado, em busca de formas para se pensar o presente e eventualmente planejar o futuro... A alusão ao amor paterno, por sua vez, é outro recurso, empregado com muita sutileza pelo narrador machadiano, nesse mesmo sentido de procurar dizer o indizível. Tendo o cuidado de observar que os personagens "eram quase da mesma idade", assim justifica o narrador tão inesperada comparação: "A idéia da paternidade nascia das maneiras com que o

primeiro tratava o segundo; um pai não se desfaria mais em carinhos, cautelas e pensamentos" (Idem, *ibid.*, p. 123).

Não obstante esses esforços por encontrar uma linguagem apta a enunciar a especificidade do afeto de Quintanilha e Gonçalves, mantém-se, até o final do conto, o silenciamento da experiência dos dois amigos. Morto Quintanilha, o narrador pode tentar ainda, numa última ironia, tornar eloqüente o próprio silêncio: "Orestes vive ainda, sem os remorsos do modelo grego. Pílates é agora o personagem mudo de Sófocles. Orai por ele!" (Idem, *ibid.*, p. 138). Cabe mencionar de passagem que esse silenciamento é de tal ordem, que ainda em 1959 um crítico do porte de Astrojildo Pereira pôde analisar longamente o texto machadiano em apreço, sem se dar conta do caráter homoerótico da relação dos dois personagens, que ele descreve como "dois amigos como se fossem dois irmãos", comparação esta que absolutamente não aparece no conto do escritor fluminense e

altera-lhe profundamente o alcance (PEREIRA, 1959, p. 211).

O segundo aspecto digno de nota a esse respeito, em Machado de Assis, e que se vincula estreitamente ao processo de silenciamento que acabamos de apontar, é o meio social em que se passa a história, uma classe média urbana com instrução superior e pacatos e comedidos hábitos burgueses. Pelo menos no âmbito das literaturas de língua portuguesa do final do séc. XIX/início do séc. XX, trata-se, nesse particular, de uma exceção. Em geral, o homoerotismo aparece configurado como índice de extremo refinamento ou revoltante aviltamento do personagem, mas não como uma possibilidade de vida, entre outras, para pessoas comuns provenientes dos estratos médios da sociedade. Daí a ausência de uma linguagem socialmente aceita, que fosse apta a dar conta dos sentimentos de Quintanilha e Gonçalves. Na verdade, são as estéticas decadentistas e naturalistas as que primeiro conseguirão *dizer* literariamente o homoerotismo no arco

temporal que estamos considerando. As configurações que lhe dão estão inequivocamente marcadas pelos seus respectivos códigos, como requinte ou abjeção, nos termos acima apontados e que exemplificaremos a seguir. Nesse sentido, sublinhem-se o pioneirismo e a independência literária de Machado de Assis, em sua maneira de perspectivar o homoerotismo fundamentalmente como essa relação **afetiva**⁶ não nomeável que, no entanto, habita o espaço trivial da existência cotidiana de pessoas comuns.

Em contraposição direta ao que estamos observando em "Pílades e Orestes", poderíamos mencionar o romance *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha⁷. Nele, o homoerotismo aparece num contexto bem

⁶ A esse respeito, observe-se o contraste marcante entre a perspectiva machadiana e a do célebre relatório do chefe de polícia de Paris, François Carlier, publicado em 1887, segundo o qual a "pederastia" estava necessariamente ligada à prostituição. Cf. FERNANDEZ, 1992, p. 38ss.

⁷ Sobre o homoerotismo em *Bom-Crioulo*, cf. ANTELO, 1997, p.9-21, CRUZ, 1997, p. 47-67.

específico, em que as relações de hierarquia e poder de uma sociedade escravocrata assumem um caráter nitidamente sadomasoquista. O romance flagra esse processo no ambiente da marinha, através do envolvimento afetivo e sexual de Amaro, o Bom-Crioulo, um ex-escravo "muito alto e corpulento (...) com um formidável sistema de músculos", com Aleixo, grumete de quinze anos, "o belo marinheirito de olhos azuis (...) com um arzinho ingênuo de menino obediente" (CAMINHA, 1983, p. 15 e 21s.). Bom-Crioulo envolve, corteja, defende e educa Aleixo em sua nova vida, espicaçado pelo desejo de possuí-lo, desde a primeira vez que o vira. Consumado, ainda no navio, o "delito contra a natureza", Amaro vai tomando nova consciência de si, à medida que o relacionamento com Aleixo vai se estabilizando, num quarto alugado de um bairro pobre do Rio de Janeiro:

(...) 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 procurava 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 castigo. (...) Se os brancos faziam, quanto mais os negros! É que nem todos têm força para resistir: a natureza pode mais que a vontade humana... (Idem, *ibid.*, p. 32)

Esse trecho é extremamente interessante enquanto perspectivação naturalista do desejo homoerótico no contexto de uma sociedade marcada pelo racismo. Trata-se de um instinto natural mas que, ao mesmo tempo, é um castigo, um opróbrio, um ato grosseiro, baixo, ao qual, no entanto, não escapam sequer os supostamente "superiores" brancos. De qualquer forma, é algo vil e aviltante. Nesse particular, parece ser menos grave o ato em si, que o seu desdobramento numa relação afetiva e social: "'aquilo' ameaçava ir longe". No que diz respeito aos

papéis sexuais, há uma clara definição dos mesmos: trata-se de uma relação pederástica — eco tardio de uma pretensa Antigüidade greco-romana — nitidamente caracterizada a partir da própria descrição física dos personagens. Bom-Crioulo é inequivocamente um homem "viril"; para ele, o que está em jogo é simplesmente o objeto de satisfação do seu desejo, que se desloca da mulher para o adolescente, e não sua auto-identificação.

Convém ainda atentar para a ambigüidade do conceito de natureza no texto de Caminha: o homoerotismo é simultaneamente "contra a natureza" e imposto por ela. No primeiro caso, temos o discurso filosófico, jurídico e até teológico da tradição; no segundo, o discurso científico, moderno para a época. Entre ambos, o naturalismo de Caminha não consegue resolver os próprios problemas éticos que levanta. "Não havia jeito, senão ter paciência"...

Do ponto de vista da construção da narrativa, o "problema" ou nó dramático do

romance surgirá quando Aleixo, seduzido pela senhoria, sentir a sua própria virilidade despertada e, em conseqüência, afastar-se de Bom-Crioulo e do papel passivo que lhe cabia na relação com o negro. Portanto, a própria estruturação do romance depende de uma particular configuração do homoerotismo enquanto pederastia, conforme apontamos acima. Semelhante configuração, como vimos, dá conta da idéia naturalista de instinto, compatibilizando-a com a identidade masculina tradicional. Nesse sentido, o homoerotismo não seria tanto um problema para o sujeito quanto para o objeto do desejo pederástico. Por outras palavras, não se vê uma identidade pederástica autônoma em relação ao modelo de identidade masculina convencional. Para o pederasta, o problema estaria apenas na continuidade da relação, frente a uma (previsível) futura insubmissão do jovem amado, no momento em que este também quisesse assumir a identidade masculina.

Já o romance *O Barão de Lavos* (1891), do escritor português Abel Botelho, apresenta

não somente muitos pontos de contacto com *Bom-Crioulo*, impregnados que estão ambos os textos dos códigos naturalistas então vigentes, como também algumas diferenças notáveis. Trata-se, uma vez mais, de uma relação pederástica: nesse caso, entre um aristocrata casado, o barão, e Eugênio, um jovem prostituto, para quem o amante monta casa. A diferença étnica entre Amaro e Aleixo é substituída pela de classe social, como se vê.

Observa-se n'*O Barão de Lavos* a mesma inconsistência entre a afirmação do instinto como força irresistível da natureza, contra a qual a consciência moral do barão tenta infrutiferamente lutar, e a condenação ética do comportamento ditado pelo mesmo instinto, que se apregoa inexorável. O texto justapõe expressões como "instintos pederastas", "vício secreto", "alma latrinária", "turbulências fatais de sodomita", "bulimia sensual" e inúmeras outras desse jaez e de similares efeitos retóricos, com a finalidade de mostrar-nos o mundo interior do protagonista. Ao contrário de *Bom-Crioulo*, porém, *O Barão de Lavos* explora

amplamente a idéia da degeneração moral do personagem central como sintoma da degenerescência física de sua família. Nesse sentido, procura-se resolver a inconsistência da condenação ética acima apontada, num sistema fechado, absolutamente sem saída, em que o moral é um subproduto do físico.

Curiosamente, o romance também se volta com freqüência para elementos da cultura clássica e renascentista, numa espécie de arqueologia do "vício" do barão. O efeito resulta interessante, na medida em que se pode perceber como que um embrião de um discurso nobilitante do homoerotismo, disseminado pelo discurso dominante e avassalador da degeneração física e moral. Desses elementos clássicos, o mais importante e significativo é um quadro que representa Ganimedes⁸, obra pela qual o barão tem grande apreço e que o acompanha até os

⁸ Acerca da importância do mito de Ganimedes como forma de se pensar e dizer e homoerotismo no Renascimento, cf. SASLOW, 1989.

últimos graus da sua decadência humana e social, como um último fio de dignidade de sua (auto) imagem, em acelerado processo de decomposição.

Em relação à pederastia propriamente dita, o romance de Abel Botelho também segue um caminho inverso ao daquele seguido pela obra de Adolfo Caminha. No contexto da idéia de degeneração, o barão paulatinamente vai passar do papel ativo para o passivo, o que é visto como mais um índice de sua decadência física e moral:

A plenitude de vida, a arrogância genital, a evolução orgânica ao máximo, próprias dos 32 anos, mantinham no barão ainda fortes e dominantes as tendências naturais da virilidade. Ele tinha por enquanto junto do efebo os mesmos apetites de penetração e de posse que o homem sente de ordinário para com a mulher. Todavia, em raros momentos de vertigem, ao contacto da sua carne com aqueloutra virilidade impetuosa e fresca, percorria-lhe os músculos, fugidio, breve, um movimento efeminado; falcava-lhe no espírito uma pregustação de prazer que tivesse por base a passividade, o abandono; entrava de supurar-lhe da vontade uma solicitação em escorço de se entregar, de ser possuído, gozado, de ser femeado em suma. O que era, a um tempo, corolário do seu temperamento, e sinal patognômico do finalizar duma raça inútil, do agonizar duma família que vinha assim desfazer-

se, podre das últimas aberrações e das últimas baixezas, na pessoa do seu representante derradeiro. (BOTELHO, 1982, p. 92)

Nesse sentido, pode-se falar de uma *identidade* autônoma — ainda que extremamente negativa — do pederasta/sodomita em *O Barão de Lavos*, ao passo que em *Bom-Crioulo*, como vimos, se está muito próximo do modelo convencional de identidade masculina, que não chega a ser propriamente questionado. No romance brasileiro, o desejo homoerótico volta-se todo para o objeto; no romance português, ele reflui sobre o sujeito, desintegrando-o. Nessa perspectiva, há claramente em *O Barão de Lavos* uma **condição homoerótica**, de caráter acentuadamente trágico, que não se observa em *Bom-Crioulo*.

No entanto, assim como no romance de Adolfo Caminha observamos a presença simultânea de conceitos de natureza não somente diferentes, mas até antagônicos, no de Abel Botelho o mesmo se dá em relação às idéias de condição trágica, vício ou

degenerescência física e moral. Nessa caracterização polifacética do personagem, com acentuado predomínio da idéia de degeneração, podemos perceber a concorrência dos diferentes discursos que na época procuravam dar conta do homoerotismo⁹. Como escreve María Ángeles Toda Iglesia,

Para evitar que el recién definido 'problema homosexual' se interprete a la luz de las teorías de moda sobre la degeneración física y moral, los teóricos defensores de la homosexualidad (como André Raffalovich o J.A. Symonds) intentan matizar cautelosamente el concepto hasta definir la homosexualidad como una condición innata, inevitable, pero no degenerativa o patológica, y no como un vicio voluntario. No obstante, la idea de 'condición' no sólo conlleva la de identidad, sino que la carga de un matiz de 'sino trágico' que será uno de sus rasgos más obsesivos. (TODA IGLESIA, 1995-96, p. 86)

Cabe ressaltar, porém, que, em termos de desdobramento do enredo, o aspecto fundamental da decadência do barão é de ordem econômica. Como conseqüência de sua

⁹ De resto, já Óscar Lopes chamara a atenção para as "oscilações e incoerências" nos romances de Abel Botelho e, em particular, n'*O Barão de Lavos*, bem como para a presença de certos laivos decadentistas que perpassam seu naturalismo (LOPES, 1987, p. 167ss).

obsessão erótica, ele descarta a administração de seu patrimônio e acaba na miséria, e é esta que propriamente destrói seu casamento e sua ligação com Eugênio. Na ótica do romance — e sobretudo na da sociedade burguesa, cujo discurso médico e jurídico criou a figura do "homossexual" —, a decadência do barão é total...

Ainda no quadro do naturalismo, *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, apresenta, através de um personagem completamente secundário dentro do enredo, uma configuração do homoerotismo distinta das até aqui consideradas. Referimo-nos ao Albino, morador do cortiço que o narrador apresenta nos seguintes termos:

Fechava a fila das primeiras lavadeiras, o Albino, um sujeito afeminado, fraco, cor de espargo cozido e com um cabelinho castanho, deslavado e pobre, que lhe caía, numa só linha, até ao pescocinho mole e fino. Era lavadeiro e vivia sempre entre as mulheres, com quem já estava tão familiarizado que elas o tratavam como a uma pessoa do mesmo sexo; em presença dele falavam de coisas que não exporiam em presença de outro homem; faziam-no até confidente dos seus amores e das suas infidelidades, com uma franqueza que não

revoltava, nem comovia. Quando um casal brigava ou duas amigas se disputavam, era sempre Albino quem tratava de reconciliá-los, exortando as mulheres à concórdia. Dantes encarregava-se de cobrar o rol das colegas, por amabilidade; mas uma vez, indo a uma república de estudantes, deram-lhe lá, ninguém sabia por que, uma dúzia de bolos, e o pobre-diabo jurou então, entre lágrimas e soluços, que nunca mais se incumbiria de receber os róis.

E daí em diante, com efeito, não arredava os pezinhos do cortiço, a não ser nos dias de carnaval, em que ia, vestido de dançarina, a passear à tarde pelas ruas e à noite dançar nos bailes dos teatros. Tinha verdadeira paixão por esse divertimento: ajuntava dinheiro durante o ano para gastar todo com a mascarada. E ninguém o encontrava, domingo ou dia de semana, lavando ou descansando, que não estivesse com a sua calça branca e engomada, a sua camisa limpa, um lenço ao pescoço, e, amarrado à cinta, um avental que lhe caía sobre as pernas como uma saia. Não fumava, não bebia espíritos e trazia sempre as mãos geladas e úmidas". (AZEVEDO, sd, p. 42s)

Nessa caracterização do personagem, está patente uma mudança muito significativa do perfil atribuído ao homoerotismo: este deixa de ser manifestação de uma **perversão** para se tornar sintoma de uma **inversão** sexual. O discurso teológico e jurídico cede lugar, definitivamente, ao discurso médico.

Por todos os prismas pelos quais ele possa ser analisado — físico, psicológico, social, profissional etc. —, o Albino comporta-se como uma mulher e quase chega a ser reconhecido como tal, pelo menos no pequeno mundo em que vive. Estamos longe da beleza ligeiramente afeminada do efebo da relação pederástica, como vimos nos romances de Adolfo Caminha e Abel Botelho. No caso do lavadeiro d'*O Cortiço*, o seu caráter feminino não é circunstancial nem temporário, mas sim um dado definitivo e definidor de sua personalidade. Tampouco se trata do resultado de um olhar masculino que, voltando-se para a beleza de um adolescente, o tome como objeto do desejo, passível de receber o mesmo tipo de investimento erótico que uma mulher, como é o caso de Aleixo e Eugênio. O afeminamento de Albino não tem nada a ver com a beleza de um efebo e, mais que o desejo dos homens, é capaz de despertar as reações homofóbicas mencionadas no trecho transcrito.

Em síntese, podemos dizer que, em *Bom-Crioulo*, *O Barão de Lavos* e *O Cortiço*,

temos uma galeria de personagens complementares na configuração do homoerotismo como algo abjeto e aviltante, capaz de suscitar não somente desprezo e repugnância, mas ainda reações violentas. No quadro da literatura finissecular em língua portuguesa, podemos dizer que, com a exceção notável de Machado de Assis, esse perfil naturalista do homoerotismo, marcado pelo escândalo, contrastará com a configuração decadentista do mesmo, em que a assimilação social e literária de seu caráter transgressor se dará por uma via estetizante e a-histórica, conforme veremos a seguir.

Triangulações do desejo

Anteriormente às obras referidas no item precedente, Fialho d'Almeida já publicara, no volume *Contos* (1881), "O funâmbulo de mármore", um texto redigido quatro anos antes, muito interessante para o estudo das configurações do homoerotismo, agora em chave decadentista e não mais naturalista.

Trata-se da história improvável de uma **contessina** florentina rica, livre e excêntrica, obcecada pela beleza masculina de um artista de circo, com quem vivera um tórrido caso de amor, e que, como escultora que era, uma vez morto o amante, logra plasmar suas formas perfeitas numa estátua de mármore. O texto é pródigo na descrição do desejo por essa figura masculina, no contexto de uma relação em que a diferença de classe e de costumes é um atrativo a mais:

Sentia-lhe as mãos grosseiras, calejadas do trapézio, a voz rouca, o hálito alcoolizado, um cheiro a charuto que se metia pelas mucosas dentro. Gostava porém de o agarrar pela cintura, de lhe pender do pescoço nu com todo o peso do corpo, de se entregar com um grande soluço dilacerante, vergada para trás, cabelos soltos e a túnica rasgada de alto a baixo, com a folha dum punhal. (...) O espetáculo de um corpo fortemente criado embriagava-a de uma aspiração criminoso e de uma animalidade fatal: queria-o! (FIALHO D'ALMEIDA, 1971, p. 210)

Finda a história, com a morte da **contessina** ao pé da estátua do funâmbulo, o narrador se permite acrescentar "uma palavra de confiança". Nessa sua intervenção, explica-nos que a **contessina** não é uma

mulher "de verdade", mas uma alegoria do artista em seu afã de perseguir a beleza:

Se quiserem ver passar por instantes a contessina, tal como a sonhamos, vão a um atelier onde se curve um escultor sobre a pedra ou sobre o tronco, ou observem um poeta que febrilmente escreve os alexandrinos do seu poema. Em qualquer dos três, poeta, pintor ou escultor, pousou o beijo da contessina. Não é uma mulher, meus caros, mas o sopro abrasado que passa e se extingue, depois de haver criado também o seu funâmbulo de mármore. (Idem, *ibid.*, p. 215)

Esse conto, de um autor que em vários de seus textos apresenta minuciosas descrições da beleza masculina (corpos atléticos, estatuária clássica etc.)¹⁰, aponta para um procedimento freqüentemente trilhado em narrativas da época que estamos considerando e que pode ser descrito como um

¹⁰ Muito curiosas e sintomáticas as seguintes observações do professor Álvaro Júlio da Costa Pimpão: "Indiferente aos juízos da opinião pública, Fialho exaltarà, para si, a beleza masculina, ou melhor, insexuada, mas expressa em fórmulas de máscula anatomia" e, em nota, "(...) a despeito de uma afirmação que me foi feita, recuso-me a ver qualquer paralelo estético entre Fialho e Oscar Wilde ou André Gide" (PIMPÃO, 1945, p. 55).

processo de triangulação do desejo¹¹. Uma figura interpõe-se entre sujeito e objeto do desejo, aparentemente desfazendo-lhe o caráter homoerótico, que uma leitura menos superficial pode, no entanto, facilmente recuperar. No caso vertente, não se vê por que o desejo do artista, ao contrário do da própria **contessina**, haveria de ser exclusivamente estético, sem nenhum componente erótico em relação a seu objeto.

A inverossimilhança da figura da **contessina** aponta precisamente para a extrema fragilidade da leitura alegórica proposta pela "palavra de confiança" do narrador. Por outro lado, a alegoria sugerida mostra como, nesse contexto decadentista, se desenvolve uma configuração do homoerotismo a partir precisamente dessa figura romântica do artista como ser de exceção, ao qual todas

¹¹ A obra clássica a esse respeito é de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (GIRARD, 1980).

as extravagâncias e excessos são permitidos em nome da arte¹².

Aceito o caráter homoerótico desse conto, nos termos em que o estamos situando, cabe observar que nele também já está latente um tema que terá, a seguir, uma longa fortuna literária, a saber, "o homossexualismo como transgressão social, demolição das barreiras entre as classes e, portanto, verdadeira libertação do indivíduo" (FERNANDEZ, 1992, p. 41).

Outro texto, igualmente curioso em seu apagamento do componente homoerótico através desse processo de triangulação, é o conto "O homem das fontes", do volume *Serão inquieto* (1910), de Antônio Patrício. Respira-se nele a mesma ambiência rara e sofisticada, de luxo e arte, quimera e inverossimilhança, que apontamos no conto anterior, mas ainda bem mais intensa que naquele. O personagem-narrador fala-nos de seus sucessivos encontros com Harry Young, um rapaz rico,

¹²Cf. TODA IGLESIA, Ob. cit., p. 87.

enigmático e extravagante, obcecado por desenhar fontes, e que planeja um fantástico "palácio da água". Ao longo da narrativa, aparecem observações profundamente ambíguas sobre o tipo de atração entre os dois rapazes:

Muitas vezes me lembrava dele, eu que também adoro as fontes, com uma simpatia persistente, cúmplice. (...) Se ao menos pudesse conviver com ele e canalizar tão belas qualidades p'ra qualquer coisa de viável, de fecundo! Queria evitar que a sua vida se partisse como uma lufada de vento quebraria aquela arquitetura em pratos d'água, como um sistema arterial de sonho. Mas é esta a primeira noite que falamos e é decerto a última também. E depois, como poderia desviá-lo, por que paixão substituir esta paixão, este culto das fontes religioso?... (PATRÍCIO, 1979, p. 61 e 73)

Simultaneamente, toda a longa descrição das fontes, que é o tema que os aproxima, tem inúmeras marcas de sensualidade, num contexto de profunda solidão dos dois personagens. Ao explicar por que gosta das fontes e não do mar, Harry Young — "aquela criatura que uma espécie de loucura poética instalara de vez no meu espírito, (atraindo-me) como p'ra um ser afim, um quase irmão" —

conta ao narrador a história de seu pai, homem "ruivo e forte", de "uma beleza viril", cuja vida entra em total decadência física e moral, quando trocou a vida no mar pelo casamento.

Há, pois, no conto de Antônio Patrício um forte componente homoerótico na atração que o narrador sente por Harry Young, o que é ainda reforçado pela história do pai deste último, em que a mulher aparece como perdição de um homem, ao afastá-lo do ambiente exclusivamente masculino da vida de bordo. No entanto, trata-se de um desejo que não chega a superar a mediação totalmente inverossímil do "palácio quimérico da água", projetado pelo personagem para nele habitar com uma evanescente *miss Fountain*, "se a encontrar um dia". A triangulação do desejo, como se vê, é uma estratégia para dizer e simultaneamente ocultar o homoerotismo, nesse mundo evanescente de sensibilidades raras e situações inverossímeis ou insólitas.

Aplicam-se a esse conto, com perfeição, as seguintes palavras de Hans Mayer:

"L'existence du marginal homosexuel dans la société bourgeoise du XIX^e siècle n'est concevable que comme existence esthétique. (...) Dans tous les cas, il s'agit d'une mimesis esthétique de la réalité. Renoncer au jeu lui-même n'est d'aucun profit. Trouver une identité en s'acceptant comme tel ne change rien à la relation de l'homosexuel avec son entourage". (MAYER, 1994, p. 277s)

É, portanto, através da mediação estética das fontes, num caminho que parte da contemplação e reprodução gráfica de fontes italianas renascentistas e barrocas para perder-se em projetos delirantes e inverossímeis, que os personagens de Antônio Patrício conseguem *configurar* suas existências marginais e carentes, dando-lhes um sentido e um lugar, por mais fluido e cambiante que este seja, num mundo decididamente a-histórico.

Nas literaturas de língua portuguesa, o texto que melhor consegue desenvolver essa perspectiva, sempre dentro do contexto decadentista, é *A confissão de Lúcio* (1914), de Mário de Sá-Carneiro. Trata-se de uma novela em que o narrador-personagem, condenado por um assassinato que ele

sustenta não ter cometido, busca reconstituir os fatos supostamente vividos por ele. A história que nos conta é a de um triângulo amoroso, aparentemente banal, que se estabelece entre ele próprio, sua amante Marta e o marido desta, Ricardo.

No entanto, uma série de indícios pontilham o texto de ambigüidades várias em relação à circulação do desejo erótico entre os três parceiros. Há todo um clima de alucinação, mistério e incerteza que perpassa o discurso do personagem-narrador, até que, no final, Lúcio presencia Ricardo assassinar Marta e, no mesmo momento, dá-se conta de que, na verdade, Ricardo é que fora morto, enquanto Marta desaparecera por completo, sendo ele, Lúcio, o provável criminoso:

... Quando pude raciocinar, juntar duas idéias, em suma: quando despertei deste pesadelo alucinante, infernal, que fora só a realidade, a realidade inverossímil — achei-me preso num calabouço do Governo civil, guardado à vista por uma sentinela... (SÁ-CARNEIRO, 1982, p. 158)

A confissão de Lúcio sintetiza em linhas vigorosas uma determinada configuração do

homoerotismo a que os códigos decadentistas dão forma. Trata-se de uma realidade de tal forma refinada e transgressora — a "realidade inverossímil" por excelência —, que não pode ser, de forma alguma, dita ou percebida na esfera do cotidiano, da linguagem comum e das relações sociais e pessoais prosaicas. Seu espaço não é o da vida social nem seu tempo é o tempo histórico, são antes um tempo e um espaço surreais, nos quais se abre um mundo de alucinações e sonhos, onde a arte confina com o crime, e no qual, só indiretamente, em sofisticadas triangulações e metamorfoses, o desejo homoerótico pode se tornar experiência.

Eros adolescente

O *Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, e "Frederico Paciência" (*Contos novos*, 1947), de Mário de Andrade, trazem um elemento novo ao painel que estamos traçando, ao enfocarem relações homoeróticas entre adolescentes, tendo como pano de fundo o ambiente escolar.

No romance de Pompéia, Sérgio, o protagonista, acaba envolvendo-se a contragosto com um colega do Ateneu, o Sanches, pelo qual sentia profunda repugnância. A relação entre ambos se desenvolve até que a explicitação do desejo sexual por parte do amigo, leva Sérgio a se afastar prudentemente.

O homoerotismo entre adolescentes aparece no romance como algo vil e asqueroso¹³ que, no entanto, é passível de uma certa explicação psicológica e social:

Depois que sacudi fora a tranca dos ideais ingênuos, sentia-me vazio de ânimo; nunca percebi tanto a espiritualidade imponderável da alma: o vácuo habitava-me dentro. Premia-me a força das coisas; senti-me acovardado. Perdeu-se a lição viril de Rebelo: prescindir de protetores. Eu desejei um protetor, alguém que me valesse, naquele meio hostil e desconhecido, e um valimento direto mais forte do que palavras.

¹³ "Só a voz, o simples som covarde da voz, rastejante, colante, como se fosse cada sílaba uma lesma, horripilou-me, feito o contato de um suplício imundo. Fingi não ter ouvido; mas houve intimamente a explosão de todo o meu asco por semelhante indivíduo e muito calmo, desviando apenas a vista, preteixi a falta de um lenço, que me endefluxara a friagem e... fui buscá-lo." (POMPÉIA, 1979, p. 41)

Se não houvesse olvidado as práticas, como a assistência pessoal do Rebelo, eu notaria talvez que pouco a pouco me ia invadindo, como ele observara, a efeminação mórbida das escolas. Mas a teoria é frágil e adormece como as larvas friorentas, quando a estação obriga. A letargia moral pesava-me no declive. E, como se a alma das crianças, à maneira do físico, esperasse realmente pelos dias para caracterizar em definitivo a conformação sexual do indivíduo, sentia-me possuído de certa necessidade preguiçosa de amparo, volúpia de fraqueza em rigor imprópria do caráter masculino. (POMPÉIA, 1979, p. 34s)

Observe-se como, no trecho transcrito, articulam-se os elementos físicos, psicológicos e sociais, como uma possível "explicação" para um comportamento que se supõe aprioristicamente como desviante. Na ótica do texto, haveria um "caráter masculino" paradigmático, que estaria *ao final* de um processo de evolução psicossomática, como objetivo a ser atingido. No percurso a ser seguido, porém, vários fatores podem ameaçar o desenvolvimento "normal" do rapaz e introduzir aberrantes desvios de conduta.

Dois aspectos, pelo menos, são particularmente relevantes na configuração que o homoerotismo apresenta em *O Ateneu*.

Em primeiro lugar, o caráter de "proteção" que a relação entre rapazes assume, no ambiente hostil da escola. Através dela, é toda a estrutura social, com suas hierarquias de classe, etnia e gênero, que plasma a relação homoerótica, como mímese degradada das relações masculino-feminino, patrão-empregado, branco-negro, numa sociedade de classes. O homoerotismo torna-se assim uma atualização tópica e, ao mesmo tempo, uma caricatura grotesca das relações sociais de poder. Em segundo lugar, cabe sublinhar o quanto a "explicação" do homoerotismo como resultante de um bloqueio de um processo evolutivo "normal", como vemos no romance, vai ao encontro de muitas das teorias psicológicas que então se forjavam e que haveriam de ter longa fortuna pelo séc. XX afora.

Na perspectiva de análise que estamos desenvolvendo, "Frederico Paciência", de Mário de Andrade, poderia ser considerado a antítese de *O Ateneu*. Toda a lembrança da escola e da relação entre Juca, o personagem-

narrador, e seu amigo Frederico é francamente positiva, banhada por uma luz meridiana e impregnada de um hálito de pureza:

Frederico Paciência era aquela solaridade escandalosa. Trazia nos olhos grandes bem pretos, na boca larga, na musculatura quadrada da peitaria, em principal nas mãos enormes, uma franqueza, uma saúde, uma ausência rija de segundas intenções.

.....

Admirava lealmente a perfeição moral e física de Frederico Paciência e com muita sinceridade o invejei. Ora, em mim sucede que a inveja não consegue se resolver em ódio, nem mesmo em animosidade: produz mas uma competência divertida, esportiva, que me leva à imitação. Tive ânsias de imitar Frederico Paciência. Quis ser ele, ser dele, me confundir naquele esplendor, e ficamos amigos. (ANDRADE, 1996, p. 76)

Mais importante ainda é o fato de, nesse conto, o homoerotismo ser configurado claramente como uma relação entre *homens*, em que a masculinidade — e não o afeminamento — é a base sobre a qual se constrói o companheirismo que se estabelece entre os dois parceiros:

Frederico Paciência estava maravilhoso, sujo do futebol, suado, corado, derramando vida. Me olhou com uma ternura sorridente. Talvez houvesse, havia um pouco de piedade. Me

estendeu a mão a que mal pude corresponder, e aquela despedida de costume, sem palavra, me derrotou por completo. Eu estava envergonhadíssimo, me afastei logo, humilhado, andando rápido pra casa, me esconder. Porém, Frederico Paciência estava me acompanhando!

.....

Diante de uma amizade assim tão agressiva, não faltavam bocas de serpentes. Frederico Paciência, quando a indireta do gracejo foi tão clara que era impossível não perceber o que pensavam de nós, abriu os maiores olhos que lhe vi. Veio uma palidez de crime e ele cegou. Agarrou o ofensor pelo gasnete e o dobrou nas mãos inflexíveis. Eu impassível, assustado. Foi um custo livrar o canalha. Forcejavam pra soltar o rapaz daquelas mãos endurecidas numa fatalidade estertorante. Eu estava com medo, de assombro. Falavam com Frederico Paciência, o sacudiam, davam nele, mas ele quem disse acordar!

.....

Eu vingara Frederico Paciência! Com a maior calma, peguei na minha mala que um colega segurava, nem disse adeus a ninguém. Fui embora compassado. Tinha também agora um sol comigo. Mas um sol ótimo, diferente daquele que me separa de meu amigo no caso do livro. Não era glória nem vanglória, nem volúpia de ter vencido, nada. Era um equilíbrio raro — esse raríssimo de quando a gente age como homem-feito, quando se é rapaz. Puro. E impuro. (Idem, *ibid.*, p. 77 e 81s)

No entanto, a desaprovação social do homoerotismo não permite que a relação entre

Juca e Frederico se aprofunde para além da amizade. Os próprios personagens começam a policiar qualquer forma física de expansão do amor que os unia:

Agora falávamos insistentemente de nossa 'amizade eterna', projetos de nos vermos diariamente a vida inteira, juramentos de um fechar os olhos do que morresse primeiro. Comentando às claras o nosso amor de amigo, como que procurávamos nos provar que daí não podia nos vir nenhum mal, e principalmente nenhuma realização condenada pelo mundo. Condenação que aprovávamos com assanhamento. Era um jogo de cabeças unidas quando sentávamos pra estudar juntos, de mãos unidas sempre, e alguma vez mais rara, corpos enlaçados nos passeios noturnos. E foi aquele beijo que lhe dei no nariz depois, depois não, de repente no meio duma discussão rancorosa sobre se Bonaparte era gênio, eu jurando que não, ele que sim. — Besta! — Besta é você! Dei o beijo, nem sei! parecíamos estar afastados léguas um do outro nos odiando. Frederico Paciência recuou, derrubando a cadeira. O barulho facilitou nosso fragor interno, ele avançou, me abraçou com ansiedade, me beijou com amargura, me beijou na cara em cheio dolorosamente. Mas logo nos assustou a sensação de condenados que explodiu, nos separamos conscientes. Nos olhamos no olho e saiu o riso que nos acalmou. Estávamos nos amando de amigo outra vez; estávamos nos desejando, exaltantes no ardor, mas decididos, fortísimos, sadios. (Idem, *ibid.*, p. 82s)

E é essa lembrança, de um amor que poderia ter sido mas não foi, que impregna o discurso do narrador de uma melancolia suave e serena, na evocação da figura de Frederico Paciência. Ainda era a hora do mais tarde...

Homoerotismo e espiritualidade

No final da década de 50, a literatura brasileira produz dois grandes romances, extremamente complexos, nos quais o homoerotismo se faz presente com matizes acentuadamente distintos dos até aqui considerados. Referimo-nos a *Grande Sertão: Veredas* (1956; texto definitivo: 1958), de Guimarães Rosa, e *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso. Em ambos, a experiência homoerótica apresenta-se inequivocamente como uma forma de espiritualidade¹⁴.

¹⁴ Com Hans Urs von Balthasar, estamos entendendo espiritualidade "como la actitud práctica o existencial fundamental de una persona, consecuencia y expresión de su manera de entender la vida religiosa o, más generalmente, la vida éticamente comprometida. Es la tónica, por así decirlo, de su actividad y estado habitual en virtud de sus

Na *Crônica*, o personagem Timóteo vive recluso em seu quarto, na Chácara dos Meneses, vestido com roupas femininas, acreditando estar possuído pelo espírito de Maria Sinhá, uma antepassada de hábitos viris e transgressores. Sua presença, sua própria existência, é um constante agulhão a espicaçar o orgulho e a hipocrisia daquela casa habitada pela morte, em lento mas inexorável ritmo de decomposição, do qual o câncer que corrói Nina, personagem que é o centro de todos os ódios e amores dos outros personagens, é não apenas uma vigorosa

concepciones y opciones últimas" (BALTHASAR, 1985, p. 283). Nessa perspectiva, a espiritualidade se caracteriza como abertura à totalidade do ser enquanto totalidade absoluta, na medida mesma em que "a exigência e pretensão do espírito à verdade implica o absoluto" (Idem, *ibid.*, p. 284). Como movimento de unificação do múltiplo e do disperso sob o signo do absoluto, a espiritualidade é simultaneamente eros, anamnese e antecipação. Seu impulso fundamental é "fazer-se totalidade de fundo e conteúdo em todo o relativo" (Idem, *ibid.*, p. 285), convertendo a referência ao absoluto numa decisão que desencadeie a ação objetiva. Para além de eros, como anseio pelo absoluto, e da ação, como adequação à realidade, a espiritualidade tem ainda uma terceira dimensão, de entrega, em que se deixa atuar e possuir pela verdade absoluta.

metonímia, mas o anúncio como que palpável do fim de uma classe social, a oligarquia escravagista, e de seu respectivo universo de sentidos e valores.

O comportamento de Timóteo tem um caráter transgressor, que vai muito além do âmbito da mera satisfação pessoal, projetando-se conscientemente como denúncia e anúncio:

O Sr. Timóteo levantou-se e, com este movimento, o vestido desenlaçou-se em majestosas pregas.

Houve tempo — disse ele quase de costas para mim — houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo o mundo. Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não me era possível continuar: por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem da coragem que não tive. Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas aí de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos.

Silenciou, dominado pela emoção. Depois, mais baixo, como se o dissesse apenas para si próprio:

— Foi a isto que eles reduziram o meu gesto, Betty. Transformaram-no na mania de um prisioneiro, e estas roupas, que deveriam constituir o meu triunfo, apenas adornam o sonho de um homem condenado. Mas um dia, está ouvindo? — um dia eu me libertarei do medo que me retém, e mostrarei a eles, ao mundo, quem na verdade eu sou. Isto acontecerá no instante exato em que o último dos Meneses deixar pender o braço num gesto de covardia. Só aí terei forças para gritar: 'Estão vendo? Tudo o que desprezam em mim, é sangue dos Meneses!' (CARDOSO, 1996, p. 56s)

Na seqüência de seu diálogo com a criada Betty, Timóteo explicita ainda mais o sentido espiritual de sua postura, numa linguagem que ecoa textos fundadores do cristianismo, muito particularmente o Evangelho de São João:

— São coisas muito altas para mim, Senhor Timóteo. Em todo caso, se para o senhor a felicidade consiste nisto...

Com um movimento quase de violência voltou-se para mim, enquanto uma sombra descia à sua face:

— Não, Betty, não é de felicidade que se trata. Não afrontaria ninguém se fosse apenas por causa da felicidade. Mas é da verdade que se trata — e a verdade é essencial a este mundo. (Idem, *ibid.*, p. 58)

Mais que nenhum outro personagem das literaturas de língua portuguesa, Timóteo

encarna o homoerotismo como transgressão, isto é, inversão e deslocamento de valores e sentidos. Concebida como forma de espiritualidade e, portanto, alçada à condição de verdade absoluta do personagem, a experiência homoerótica unifica todo um mundo disperso, convertendo-se simultaneamente em eros universal, anamnese e antecipação profética do novo. No entanto, o sistema de poder social e cultural defende-se continuamente, ao tentar enquadrar a transgressão num esquema qualquer, disciplinando-a e privando-a de seu impacto contestador. Como escreve Hans Mayer,

Mais au cours du même processus social, de la Renaissance à la fin de l'Ancien Régime, où l'on s'efforçait de passer sous silence, sinon de soumettre à la répression, tout transgresseur existentiel reconnu comme tel, une évolution se dessina qui domestiqua par la notion de 'compréhension' les marginaux volontaires, les transgresseurs du savoir et du sentiment, rabaissant du même coup leur particularité au rang de manie, de spleen, de maladie nerveuse. (MAYER, 1996, p. 23)

Eis por que, em meados dos anos 70, um autor revolucionário como Mario Mieli colocava

a questão política do homoerotismo nos seguintes termos:

La lotta omosessuale rivoluzionaria non ha come obiettivo il conseguimento della tolleranza sociale per i gay, bensí la liberazione del desiderio omoerotico in ogni essere umano: finché vi saranno persone 'normali' che 'accettano' gli omosessuali, la specie non avrà riconosciuto il proprio desiderio omosessuale profondo, non si sarà resa conto della sua universale presenza e soffrirà senza rimedio delle conseguenze di questa rimozione che è repressione. Noi omosessuali rivoluzionari, oggi, seduciamo gli altri a imitarci, a venire con noi, affinché tutti insieme si giunga al sorvertimento della Norma che reprime l'(omo)erotismo. (MIELI, 1977, p. 63s)

É precisamente contra esse tipo de enquadramento e domesticação do homoerotismo, denunciado por Hans Mayer e Mario Mieli, que Timóteo luta. Na cena em que vai ao velório de Nina, carregado numa rede por três negros — autêntica paródia da sociedade escravocrata —, finalmente ele consegue o seu "triunfo", conforme reconhece o irmão Valdo:

Acho, e afirmo isto sem nenhuma hesitação, que tudo ainda estaria salvo se Timóteo não houvesse descido da rede. Sua entrada poderia ser extraordinária, mas poderia muito bem significar apenas a entrada de um homem

doente. Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo o mundo reunido naquela sala. Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam — um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido — quando, em que época, em que bailes — e que agora, cor desbotada de malva, esgarçava-se em remendos colados às pressas, e de fazendas de tons e panos diferentes. Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e de colares — pulseiras e colares que eu não sabia de onde havia desenterrado, mas que evidentemente eram jóias de família, conservadas em arcas e baús, entre linhos e sedas estrangeiras, miradas e remiradas pelos parentes cobiçosos, e que agora resplandeciam, puras, sobre aquele corpo que tantos julgavam marcado pela ignomínia. Lento, ele percorreu com o olhar a multidão fascinada que o fitava: ninguém ousava fazer um só gesto, nem pronunciar a mínima palavra. (CARDOSO, 1996, p. 542s)

Esse triunfo, porém, tem um preço e este é muito alto: a total entrega do personagem à *sua verdade*, num processo que atinge as proporções de um autêntico martírio, isto é, de um impávido testemunho. Na *Crônica*, o homoerotismo não é um caminho fácil, mas sim uma espiritualidade dilacerante, feita de exílio,

renúncia e indignação. Daí a sua força extraordinária de interpelação e de denúncia.

Pois bem, foi num desses momentos, precisamente, que eu o vi — minha mão tremeu, e abaixei a cortina precipitadamente. Havia-o visto — e era o único ser vivo entre as flores. Nina, era um homem, louro, moço, embriagado de si mesmo e da existência como um frágil deus pagão. Reconhece-o agora, consegue situá-lo nesta lonjura em que se encontra, pode revê-lo, Nina, tal como depois tivemos tantas vezes de reinventá-lo para a nossa sede, a nossa impaciência e a nossa saudade? Era um homem, e a mão temerosa que abaixou a cortina voltou a suspendê-la, trêmula, emocionada de todas as surpresas deste mundo. Era um homem, e eu que julgava tê-lo visto tão próximo à minha janela, descobri que olhava não para mim, mas para a imagem que via na janela junto à minha — e esta janela era a sua, Nina. Guardei o segredo, e se agora o devolvo, é num puro gesto de gratidão: foi essa descoberta, e a visão diária desse homem, a única coisa que me alimentou durante este longo exílio no meu quarto — meu único contato com o mundo, o único enredo, solitário e triste, de que participei desde que voluntariamente aceitei morrer para a piedade dos outros. Quantas vezes, ao desaparecer ele, e ao tombar de novo a cortina sobre minhas trevas, eu sentia que havia ficado em minhas mãos, e durante muito tempo ainda brilhava em minhas retinas, um pouco do louro que compunha o sol do amanhecer. (Idem, *ibid.*, p. 550s)

Esse amor mudo de Timóteo por André aproxima-o da outra grande *outsider* do

romance, Nina, a mulher que veio do Rio e mãe supostamente incestuosa. As atitudes transgressoras de ambos colocam-nos paradoxalmente no centro do universo decadente dos Meneses, cuja hipocrisia e vacuidade desmascaram violentamente. Simultaneamente, Timóteo e Nina são também sinais anunciadores de um mundo novo, livre de hierarquias e preconceitos.

Se na *Crônica*, o homoerotismo aparece com esse perfil de denúncia profética e testemunho antecipador de uma nova realidade prestes a se manifestar no processo de superação da figura caduca deste mundo — em perspectiva escatológica, portanto —, em *Grande Sertão*, ele adquire a configuração de um longo processo ascético que conduz ao conhecimento de si e do mundo e a uma união (de natureza mística, pode-se dizer) que só é possível na perda irremediável do próprio objeto de amor buscado com afinco.

No quadro iniciático de *Grande Sertão*, a paixão impossível por Diadorim é um caminho

que Riobaldo vai ter que aprender a trilhar, como passagem obrigatória para um "destino melhor":

De Diadorim não me apartava. Cobiçasse de comer e beber os sobejos dele, queria pôr a mão onde ele tinha pegado. Pois, por que? Eu estava calado, eu estava quieto. Eu estremecia sem tremer. Porque eu desconfiava mesmo de mim, não queria existir em tenção soez. Eu não dizia nada, não tinha coragem. O que tinha era uma esperança? Mesmo parava tempos no pensar numa mulher achada: Nhorinhá, a minha moça Rosa'uarda, aquela mocinha Miosótis. Mas o mundo falava, e em mim tonto sonho se desmanchando, que se esfiapa com o subir do sol, feito neblina noruega movente no frio de agosto.

A noite que houve, em que eu, deitado, confesso, não dormia; com dura mão sofreei meus ímpetos, minha força desperdiçada; de tudo me prostrei. Ao que me veio uma ânsia. Agora eu queria lavar meu corpo debaixo da cachoeira branca dum riacho, vestir terno novo, sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor."(ROSA, 1980, p. 240s)

Por outro lado, é somente na perda de Diadorim, que se abrirá para Riobaldo a possibilidade de compreender em profundidade seu próprio destino:

No que eu no meu destino não pensei. Diadorim, em sombra de amor, foi que me perguntou aquilo:

— 'Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principiada, algum dia pode que terá bom fim feliz?'

Ao que eu, abirado, reagi:

— 'Mano meu mano, te desconheço?! me chamo não é Urutu-Branco? Isto, que hei-de já, maximé!'

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que fosse sobrosso eu pensei. Assim ele acudia por me avisar de tudo, e eu, em quentes me regendo, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver. (Idem, *ibid.*, p. 381)

O desejo homoerótico, reconhecido e negado a um tempo, é para Riobaldo a concretização do impasse de viver e a abertura necessária para uma perspectiva transcendente. Como impossibilidade prática e teórica, diferentemente da *Crônica da casa assassinada*, o homoerotismo em *Grande Sertão* não pode ser uma forma unificadora de espiritualidade, mas tão-somente o momento de crise radical de sentidos, valores, e linguagens, num movimento absoluto de entrega, despojamento e abandono. Nesse

sentido, se na *Crônica* temos uma espiritualidade profética e martirial, em *Grande Sertão* temos uma espiritualidade do êxodo e da transfiguração.

Meio arrependido do dito, puxei outra conversa com Diadorim; e ele me contrariou com derresposta, com o pique de muita solércia. Me lembro de tudo. O que me deu raiva. Mas, aos poucos, essa raiva minou num gosto concedido. Deixei em mim. Digo ao senhor: se deixei, sem pejo nenhum, era por causa da hora — a menos sobra de tempo, sem possibilidades, a espera de guerra. Ao que, alforriado me achei. Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim — mesmo o bravo guerreiro — ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza — o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer — pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação — por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei: — ... Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de

seus olhos... —; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra trás, só assustado. — O senhor não fala sério! — ele rompeu e disse, se desprazendo. "O senhor" — que ele disse. Riu mamente. Arrepio como recaí em mim, furioso com meu patetear. — Não te ofendo, Mano. Sei que tu é corajoso... — eu disfarcei, afetando que tinha sido brinca de zombarias, recompondo o significado. Aí, e levantei, convidei para se andar. Eu queria airar um tanto. Diadorim me acompanhou. (ROSA, 1980, p. 436s)

A esse fugaz movimento de epifania da verdade, da *sua verdade*, Riobaldo reage imediatamente "recompondo o significado": o homoerotismo dá lugar à homossociabilidade da identidade masculina convencional, que dramatiza e elimina o desejo homoerótico, convertendo-o em motivo de chacota e pilhéria. Nessa conversão, o discurso obscurece a manifestação da verdade, reduzindo-a aos estreitos limites do razoável e do conhecido.

Quando Riobaldo puder novamente aceitar sem pejo seu amor por Diadorim, perceberá que "aquela era a hora do mais tarde"... O homoerotismo será por isso a sua "neblina", um caminho privilegiado para o

conhecimento de si e do mundo, através do dom, através da dor — Diadorim.

Referências bibliográficas

Obras literárias

ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. 16 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1996.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BOTELHO, Abel. *O Barão de Lavos*. Porto: Lello, 1982.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Ática, 1983.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2 ed. Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996.

FIALHO D'ALMEIDA. *Contos*. Lisboa: Clássica, 1971.

MACHADO DE ASSIS. *Relíquias de Casa Velha*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W.M. Jackson, 1952, 1º vol.

PATRÍCIO, Antônio. *Serão inquieto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu: crônica de saudades*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1979.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. 6 ed. Lisboa: Ática, 1982.

Obras de teoria e crítica

ALLEN, Dennis. Homosexualité et littérature. *Franco-Italica*, serie contemporanea, Alessandria, n. 6, p. 11-27, 1994.

ANTELO, Raul. Protocolos de leitura: o gênero em reclusão. *Gragoatá*, Niterói, n. 3, p. 9-22, 2º sem. 1997.

BALTHASAR, Hans Urs von. *Puntos centrales de la fe*. Madri: BAC, 1985.

BOSWELL, John. "Hacia un enfoque amplio. Revoluciones, universales y categorías relativas a la sexualidad" in STEINER, George e BOYERS, Robert(org.). *Homosexualidad: literatura y política*. Madri: Alianza, 1985.

- CHAUNCEY Jr., George. "Christian Brotherhood or Sexual Perversion? Homosexual Identities and the Construction of Sexual Boundaries in the World War I Era" in DUBERMAN, Martin et alii (eds.). *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Nova York: Meridian, 1990, p. 294-317.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- CRUZ, Décio Torres. Lovers in arms: literary portrayal of male love in the military. *Gragoatá*, Niterói, n. 3, p. 47-67, 2º sem. 1997.
- DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- FERNANDEZ, Dominique. *Il ratto di Ganimede: la presenza omosessuale nell'arte e nella società*. Milão: Bompiani, 1992.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1980.

- LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: INCM, 1987, vol. I.
- MAGGI, Armando. La rivoluzione culturale. *Babilonia*, Milão, n. 164, p. 14-16, marzo 1998.
- MARTEL, Frédéric. *Le rose et le noir: les homosexuels en France depuis 1968*. Paris: Seuil, 1996.
- MAYER, Hans. *Les marginaux: femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel, 1996.
- MIELI, Mario. *Elementi di critica omosessuale*. Turim: Einaudi, 1977.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- PIETRANTONI, Luca. Cultura gay ... che? *Babilonia*, Milão, n. 164, p. 12-13, marzo 1998.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Fialho: introdução ao estudo da sua estética*. Coimbra: Coimbra, 1945, vol. I.

ROBINSON, Christopher. *Scandal in the Ink: Male and Female Homosexuality in Twentieth-century French Literature*. Londres/Nova York: Cassell, 1995.

SASLOW, James M. *Ganimedes en el Renacimiento: la homosexualidad en el arte y en la sociedad*. Madri: Nerea, 1989.

TODA IGLESIA, María Ángeles. "That horrible, horrible fate of mine!": el héroe homosexual en el decadentismo. *Stylistica*, Sevilha, n. 4, p. 85-91, 1995-1996.

WEEKS, Jeffrey. "Inverts, Perverts, and Mary-Annes: Male Prostitution and the Regulation of Homosexuality in England in the Nineteenth and Early Twentieth Century" in DUBERMAN, Martin et alii (eds.). *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Nova York: Meridian, 1990, p. 195-211.¹⁵

Homossociabilidade masculina e homoerotismo na ficção de Eça de Queirós

Um dos méritos dos Estudos Gays e Lésbicos — que há cerca de vinte anos vêm se desenvolvendo, de maneira cada vez mais sistemática, sobretudo em centros universitários de países de língua inglesa — tem sido o de superar paulatinamente o estatuto de um discurso marcado por um viés identitário e periférico, um discurso de, sobre e para minorias, para aplicar ao estudo da história, da sociedade e da cultura, em geral, algumas das mais produtivas perspectivas teórico-metodológicas que, de modo tão instigante e inovador, vêm sendo construídas no âmbito de suas linhas de investigação.

Essa tendência ficou bastante clara no Colóquio realizado em junho de 1997, no Centro Georges Pompidou, em Paris, cuja finalidade explícita era propiciar ao público

francês um contacto mais próximo com o que se vem fazendo nessa área de pesquisa no mundo acadêmico anglo-saxão. Boa parte dos intervenientes ressaltou precisamente o caráter central dos estudos sobre o homoerotismo para a interpretação da cultura moderna do Ocidente e enfatizou a necessidade de se superar, a esse respeito, o que há de restritivo numa visão identitária e numa política de minorias. Essa abertura de perspectivas políticas e epistemológicas universalizantes pode ser sintetizada pelas palavras de Didier Eribon, segundo as quais,

Il faut vraiment n'avoir aucune idée de ce qui se fait dans le domaine des *Gay and Lesbian Studies* pour imaginer que leur intention serait de réduire des écrivains à leur homosexualité, alors qu'il s'agit d'essayer de voir comment, dans les textes littéraires, opèrent les catégories de la sexualité et comment elles sont liées aux autres registres (culturels, idéologiques et politiques)¹.

Em obra posterior, esse mesmo autor retomaria essa idéia em tom menos polêmico, mas numa formulação talvez mais incisiva, ao afirmar que os Estudos Gays e Lésbicos não

¹ ERIBON, 1998, p. 13 n.1.

são uma disciplina nova, mas sim a abertura de “l’ensemble des disciplines à des approches nouvelles et à des objets nouveaux”².

No que diz respeito à literatura, cabe lembrar ainda, com Gregory Woods, que o homoerotismo masculino não pode de forma alguma ser considerado um elemento marginal em relação à literatura canônica. Pelo contrário, ele constitui inequivocamente um dos eixos centrais da literatura ocidental, conforme se pode comprovar pela mera citação de nomes como Virgílio, Shakespeare, Proust, Whitman, Gide ou Thomas Mann, por exemplo.³

Mais ainda, o estudo do homoerotismo e, em particular, o questionamento tanto da noção de “homossexualidade” quanto da própria noção de “orientação sexual” vêm demonstrando a necessidade de se pensar de maneira coerente, para cada contexto cultural, a totalidade do sistema de gênero, cujo caráter

² ERIBON, 1999, p. 23.

³ WOODS, 1998, p.16.

relacional se evidencia cada vez mais.⁴ Assim, o estudo da “homossexualidade” mostra-se indissociável do estudo da “heterossexualidade” e, para além de ambas, do estudo abrangente do masculino e do feminino — sem esquecer suas relações com as classes e as etnias —, o que reconfigura radicalmente determinadas questões e problemas. Nessa perspectiva, por exemplo, não nos surpreendemos com a afirmação de George Chauncey de que “le contrôle de l’homosexualité n’est qu’un aspect du contrôle de l’hétérosexualité”⁵ ou ainda com as seguintes palavras de Eve Kosofsky Sedgwick acerca do contexto cultural do séc. XIX:

(...) the emerging pattern of male friendship, mentorship, entitlement, rivalry, and hetero-and

⁴“Tendo apenas uma existência *relacional*, cada um dos dois gêneros é produto do trabalho de construção diacrítica, ao mesmo tempo teórica e prática, que é necessário à sua produção como *corpo socialmente diferenciado* do gênero oposto (sob todos os pontos de vista culturalmente pertinentes), isto é, como *habitus* viril, e portanto não feminino, ou feminino, e portanto não masculino.” BOURDIEU, 1999,p.34 (os grifos são do original).

⁵CHAUNCEY, 1998, p.107.

homosexuality was in an intimate and shifting relation to class; and (...) no element of that pattern can be understood outside of its relation to women and the gender system as a whole.⁶

De fato, estudos recentes sobre o masculino vêm confirmar de maneira muito clara as posições pioneiras de pesquisadores como Chauncey ou Sedgwick. Assim, o professor George L. Mosse, da Universidade Hebraica de Jerusalém, chama a atenção para o fato de que o conceito moderno de masculinidade se disseminou de tal maneira na cultura ocidental nos sécs. XIX e XX, que se tornou praticamente invisível para historiadores e outros estudiosos. Enfatiza ainda o fato de que o apelo a um ideal de masculinidade tornou-se um verdadeiro lugar-comum da cultura moderna, endossado pelas mais diversas correntes políticas, científicas e pedagógicas, num amplo espectro sócio-cultural, não obstante diferenças étnicas ou sociais:

⁶ SEDGWICK, sd, p.1.

The ideal of masculinity was invoked on all sides as a symbol of personal and national regeneration, but also as basic to the self-definition of modern society. Manliness was supposed to safeguard the existing order against the perils of modernity, but it was also regarded as an indispensable attribute of those who wanted change.⁷

Nesse sentido, pode-se mesmo dizer que, no contexto de uma cultura secularizada, em que a referência a Deus perde boa parte — se não a totalidade — de sua eficácia simbólica, é a idéia de um “eu autêntico”, construído fundamentalmente em torno da identidade de gênero (e, em muitos contextos, da identidade nacional), que passa a ocupar o *locus* privilegiado de árbitro do que é verdadeiro, do que é real (e/ ou natural) e do que é moralmente legítimo, conforme nos lembra Jonathan Dollimore.⁸

A esse respeito, cabe ainda sublinhar dois aspectos centrais a todo o debate. Por um lado, o pressuposto, amplamente

⁷ MOSSE, 1996, p.3.

⁸ DOLLIMORE, 1996, p.39.

compartilhado no espaço cultural da modernidade, de que é a sexualidade que define “a verdade interior” dos indivíduos, consoante a intuição seminal de Foucault, sempre retomada por outros estudiosos⁹; por outro, a notável estabilidade das identidades de gênero que os indivíduos assumem como expressão fidedigna dessa sua suposta “verdade interior”, não obstante a patente arbitrariedade das mesmas, conforme se evidencia em qualquer estudo intercultural.¹⁰

Essa hipertrofia da identidade de gênero como núcleo estável da identidade social e lugar por excelência da verdade e autenticidade do sujeito deve ser analisada, a nosso ver, no quadro maior da percepção muito aguda que a modernidade tem de si mesma *inversamente* como perda da

⁹ Cf. HEILBORN, 1996, p.137s; ERIBON, 1999, p.177.

¹⁰ “De otro lado, la deconstrucción de los discursos y representaciones de género vigentes en la cultura occidental (y otras) han evidenciado la arbitrariedad inherente a tales construcciones pero no han conseguido explicar cómo estas devienen identidades estables.” FULLER, 1997, p. 13.

autenticidade e crise dos fundamentos. Acreditamos que o estudo da obra ficcional de Eça de Queirós possa ser ocasião para uma comprovação cabal da rentabilidade analítica dessa aproximação.

De fato, a questão formulada por Nicolás Casullo “Por qué la modernización occidental fue sentida y leída (...) como pérdida de la experiencia humana, de lo ético, de lo sensible, de lo virtuoso, de la autenticidad del ser consigo mismo?”¹¹ — pode nos servir precisamente como chave de leitura para a totalidade da obra romanesca queirosiana. Nesta, a inautenticidade do mundo moderno — e da sociedade portuguesa, em particular — é pensada e explorada com notável coerência, ao longo dos vários romances, como sendo sobretudo uma crise do masculino e de um conjunto de valores e práticas a ele ligados.

Nossa hipótese é a de que Eça de Queirós trabalha de maneira sistemática a

¹¹ CASULLO, 1998, p. 77.

“sexualização” de papéis e posições sociais em termos de identidade de gênero, concentrando sua atenção num ideal de masculinidade, do qual faz depender toda esperança de regeneração pessoal e nacional. Toda a sua obra romanesca, desde *O Crime do Padre Amaro* até *A Ilustre Casa de Ramires* ou de *Os Maias* até *A Correspondência de Fradique Mendes*, parece-nos poder ser lida coerentemente e produtivamente por esse ângulo.

Se aceitarmos, com Antony Easthope, que a transição do paradigma dos estudos literários para o dos estudos culturais se dá a partir do apagamento da distinção entre o que é literatura e o que não é, da dissolução de uma pretensa unidade dos textos literários e da relativização da questão do valor dos mesmos¹², não há dúvida de que este trabalho está inteiramente moldado pelo antigo paradigma dos estudos literários, a nosso ver apressadamente descartado. De fato,

¹² Cf. EASTHOPE, 1996.

desconfiamos de antemão da perspectiva fragmentadora e desagregadora que preside ao projeto dos estudos culturais e ao multiculturalismo que ele advoga e legitima, pois entendemos com Eduardo Grüner, na esteira de Jameson e de Zizek, que

La insistencia excluyente en los movimientos sociales y el multiculturalismo (...) entraña el peligro de um desarmante descuido del análisis del “sistema” como *totalidad articulada* (...). Por otra parte, tal insistencia en el multiculturalismo – entendido como la coexistencia híbrida y mutuamente “intraducible” de diversos “mundos de vida” culturales – puede interpretarse también “sintomáticamente” (...) como la forma negativa de la emergencia de su opuesto, de la presencia masiva del capitalismo como sistema mundial universal.¹³

Assim, o estudo da homossociabilidade masculina e do homoerotismo em Eça de Queirós não deve ser visto como uma opção mais ou menos criativa por um tema insólito ou pouco freqüentado, mas sim como um ato revelador de uma profunda convicção acerca do poder que a grande literatura tem de trazer à luz os mais recônditos processos históricos,

¹³ GRÜNER, 1998, p.38s (os grifos são do original).

sociais e culturais, ensejando assim um projeto crítico em cujo cerne se encontra uma postura que se pretende lucidamente humanista.

1- Aspectos da construção do masculino

Se, na esteira de Foucault, aceitarmos que o masculino “debe entenderse como un discurso, como una particular articulación de cuerpo, saber y poder”¹⁴, deparamo-nos imediatamente com o complexo problema das relações entre os discursos da identidade de gênero e da identidade sexual, em cada contexto cultural específico. A abordagem desse problema tem o mérito de pôr à mostra tanto o caráter compósito do conceito de “identidade sexual” quanto a sua fragilidade como instrumento analítico¹⁵. Revela, por outro lado, que ambos os discursos não são homólogos, apesar de serem passíveis de variadas formas de articulação entre si.

¹⁴ FULLER, 1997, p. 17.

¹⁵ Cf. SEDGWICK, 1998, p. 112 ss.

Ao estudar as práticas sexuais das classes trabalhadoras de Nova York na passagem do séc. XIX para o séc. XX, George Chauncey deparou-se com um padrão de articulação bastante distinto do que vigora atualmente nas sociedades européias e norte-americana, mas que apresenta muitas afinidades com práticas vigentes ainda hoje em alguns meios sociais da América Latina — e do Brasil, em particular¹⁶ —, a saber, a preponderância da identidade de gênero sobre a (algumas vezes até inexistente) identidade sexual:

Au tournant du siècle, dans le système culturel dominant qui gouvernait l'interprétation des comportements homosexuels, tout particulièrement dans la classe ouvrière, les individus avaient une identité de genre plutôt qu'une identité sexuelle ou même une sexualité, et l'on pensait que le comportement sexuel de quelqu'un était nécessairement déterminé par son identité de *genre* ([...] on avait une identité fondée sur son "sexe" plutôt que sur sa "sexualité", qui n'était pas conçue comme un aspect particulier de la personnalité mais comme un ensemble de pratiques et de désirs découlant

¹⁶ Cf. PARKER, 1998, p. 107 ss.

obligatoirement de la féminité ou de la masculinité de la personne).¹⁷

Assim, um procedimento metodológico que se impõe para o estudo de determinados contextos culturais, e que estamos assumindo neste texto, é o de se pensar a questão da identidade sexual — quando esta se coloca e nos termos em que se coloca —, *em função da* identidade de gênero. Por outras palavras, ao estudar Eça de Queirós, buscamos pensar a homossexualidade e a heterossexualidade como aspectos subsidiários, complementares e constitutivos da identidade masculina, que, esta sim, é o centro das preocupações de nosso autor.

A masculinidade moderna é, antes de tudo, um fenómeno ligado ao surgimento das classes médias e à sua visão de mundo, que se pretende a um tempo individualista e democrática. Em boa parte, trata-se de uma adaptação à sensibilidade da classe média e às exigências da vida moderna de elementos

¹⁷ CHAUNCEY, 1998, p. 101 s.

provenientes de modelos anteriores (como a coragem, a força, o sangue-frio e a generosidade, da aristocracia; a ética do trabalho e as virtudes familiares, da burguesia; e a estética corporal da Antigüidade clássica, tal qual recuperada e interpretada pelo séc. XVIII). Seu traço distintivo, porém, é o valor simbólico atribuído ao corpo e, nesse sentido de correspondência entre a aparência do corpo e a qualidade da alma, pode ser considerada um estereótipo.¹⁸ Como escreve George L. Mosse,

(...) physical appearance would now assume an importance it did not have earlier; not only comportment but looks mattered. Such an aesthetic of masculinity was crucial to the formation of a stereotype that (...) must be based upon visually-oriented perceptions.¹⁹

Assim, um elemento fundamental da masculinidade moderna, e que a opõe com nitidez aos antigos ideais aristocráticos, é fazer repousar no próprio corpo, e não em elementos exteriores a ele, como roupas ou

¹⁸ MOSSE, 1996, p. 5 ss e 192.

¹⁹ MOSSE, 1996, p. 19.

outras insígnias, o caráter distintivo de sua manifestação. Nisso, revela-se em parte sua vinculação com um certo ideal democrático, na medida em que de alguma forma “nivela” outras diferenças — de nascimento, posição, riqueza, poder, cultura etc. —, que passam a ser percebidas como secundárias diante da comunidade que se estabelece em função do caráter masculino compartilhado socialmente. Nesse sentido, ainda que a masculinidade seja fundamentalmente uma linguagem de dominação, ela apresenta mecanismos que têm o poder de “descentralizar las reglas autoritarias y recentralizar los sentimientos igualitarios elementales”.²⁰

Eça de Queirós recebe abertamente esse ideal de masculinidade. Pode-se dizer que há em sua obra, não obstante a ironia que a perpassa, uma verdadeira fascinação pelo masculino, inclusive em relação à beleza física, num perfeito testemunho da mencionada imbricação entre corpo e espírito. É o que se

²⁰ ARCHETTI, 1998, p. 302.

vê, por exemplo, no retrato do protagonista feito pelo narrador, àquela altura ingênuo e embasbacado, de *A Correspondência de Fradique Mendes*:

O que me seduziu logo foi a sua esplêndida solidez, a sã e viril proporção dos membros rijos, o aspecto calmo de poderosa estabilidade com que parecia assentar na vida, tão livremente e tão firmemente como sobre aquele chão de ladrilhos onde pousavam os seus largos sapatos de verniz resplandecendo sob polainas de linho. (...) Não sei se as mulheres o considerariam *beio*. Eu achei-o um varão magnífico –dominando sobretudo por uma graça clara que saía de toda a sua força máscula. Era o seu viço que deslumbrava.²¹

O aspecto físico do homem manifesta, pois, uma série de atributos morais que se reputa estarem ligados à masculinidade, tais como segurança, liberdade, tranquilidade, dinamismo e ordem, atributos estes cujas incidências sociais e políticas seria ocioso sublinhar.

Assim, não é de estranhar que se insinue um elemento não-masculino na descrição de

²¹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. II, p. 65 s (o grifo é do original).

Tancredo, o suposto príncipe italiano com quem foge Maria Monforte, mulher de seu amigo Pedro da Maia, o que leva este último ao suicídio e desencadeia todo o drama em *Os Maias*:

Era um homem esplêndido, feito um Apolo, de uma palidez de mármore rico: a sua barba curta e frisada, os seus longos cabelos castanhos, *cabelos de mulher*, ondedados e com reflexos de ouro, apartados à nazarena – davam-lhe realmente, como dizia a arlesiana, uma fisionomia de belo Cristo.²²

Nesse caso, não obstante o encanto que provoca nas mulheres, a beleza masculina de Tancredo não é genuína, está como que contaminada por um elemento que lhe rouba a autenticidade, como ficará patente na traição à amizade e à confiança de Pedro.

Um dos aspectos mais curiosos da masculinidade moderna decorre precisamente dessa dimensão corporal que lhe é inerente: por um lado, ela se pretende espontânea e instintiva, como se brotasse pronta e acabada da própria natureza, por outro, ela é

²² EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 1067 (grifo nosso).

claramente objeto de uma construção cultural elaborada através de um sofisticado processo pedagógico. Ambas as dimensões aparecem com nitidez na obra de Eça.

O exemplo mais completo da visão pedagógica da masculinidade temos na contraposição entre Carlos da Maia e Eusebiozinho, n'Os *Maias*. Enquanto o primeiro recebe, sob a supervisão de um preceptor inglês, uma educação moderna, baseada em exercícios físicos e numa rígida disciplina corporal, o segundo é educado à portuguesa, no contexto de um catolicismo piegas e sentimental e de uma cultura simultaneamente superficial, livresca e desatualizada. A masculinidade de Carlos e o afeminamento do Eusebiozinho aparecem assim, como conseqüências previsíveis da educação a que foram submetidos.

No entanto, n'A *Relíquia*, temos um processo inverso, que poderia ser descrito como uma “saudável reação da natureza”. Apesar da educação recebida em casa da tia e

da ligação homoerótica que mantivera com um colega de escola, o Crispim, na qual parecia ocupar uma posição feminizante, Teodorico tem uma reação — bastante inesperada, no contexto da narrativa — que fixa de maneira definitiva e inequívoca sua masculinidade, tanto para si quanto para os outros:

Um dia, um rapaz já de buço chamou-me no recreio *lambisgória*. Desafiei-o para as latrinas, ensangüentei-lhe lá a face toda, com um murro bestial. Fui temido. Fumei cigarros. O Crispim saíra dos Isidoros; eu ambicionava saber jogar a espada.²³

Essa atitude daquele que mais tarde seria conhecido como o Raposão aponta para um aspecto central da masculinidade moderna, que torna patente o caráter relacional da mesma: a masculinidade de um homem requer para se afirmar, antes de tudo, o reconhecimento *dos outros homens*. Daí a frequência com que, de maneira formal ou informal, são-lhe exigidas provas mais ou menos iniciáticas. Essas provas dramatizam precisamente a superação do *outro* da

²³ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 856 (grifo do original).

masculinidade, isto é, o feminino e seu poder corrosivo sobre a identidade masculina, e cumprem a função de tecer cumplicidades entre os homens que, assim, *se reconhecem* mutuamente.

Pesquisas recentes vêm sublinhando o caráter constitutivo da exclusão do feminino e do seu repúdio na construção da masculinidade. Na esteira de Judith Butler, escreve Norma Fuller:

(...) el sujeto se constituye a través de las fuerzas de exclusión y abyección. La primera produce un afuera constituyente del sujeto un afuera abyecto que sin embargo está dentro del sujeto como su propio repudio fundante. Esta no es una identificación enterrada dejada atrás en un pasado olvidado, sino una identificación que debe ser nivelada y enterrada una y outra vez, el repudio compulsivo por el cual el sujeto incesantemente sostiene su frontera.²⁴

Eis por que a identidade masculina é sempre percebida como ameaçada internamente, como algo sempre em perigo, que, por isso mesmo, precisa exorcizar

²⁴ FULLER, 1997, p. 22.

continuamente o afeminamento como abjeção, num processo constante de repúdio.

Não há dúvida de que a contraposição entre masculinidade e afeminamento é uma das constantes temáticas da obra de Eça de Queirós. N’A *Relíquia*, o humor esciano contrapõe a ridícula e interesseira afetação de afeminamento por parte do Raposão, no espaço doméstico da casa da titi, a sua “verdadeira” masculinidade, que só pode ser extravasada e vivida no espaço público. Em *A Cidade e as Serras* e, mais abertamente, n’A *Ilustre Casa de Ramires*, temos a passagem de um estilo de vida afeminado a outro inequivocamente masculino, como processo de regeneração pessoal e nacional encarnado pelos protagonistas respectivos, Jacinto e Gonçalo. No entanto, ao lado de *A Ilustre Casa de Ramires*, é em *O Crime do Padre Amaro* e n’Os *Maias* que Eça explora de maneira mais sistemática e complexa essa contraposição.

Em ambas as obras, o afeminamento aparece apenas incidentalmente ligado à

homossexualidade, através respectivamente dos personagens Libaninho e Charlie, o filho da Condessa de Gouvarinho. Cabe notar que, de maneira muito significativa, a homossexualidade de ambos é revelada apenas no final dos romances, através de conversa entre dois personagens heterossexuais: o padre Amaro e o cônego Dias, num caso, Carlos da Maia e João da Ega, no outro.

Muito mais importante, na perspectiva dos romances, é o afeminamento de homens heterossexuais, como o próprio padre Amaro, Pedro da Maia, Dâmaso ou Eusebiozinho. Aí está o problema e a fonte tanto de conflitos dramáticos, como nos dois primeiros casos, quanto de cenas cômicas ou patéticas, nos dois últimos.

N'O *Crime do Padre Amaro*, se o comportamento do Libaninho — seu modo de falar, de andar, sua gestualidade, seus gostos e interesses — são sempre apresentados como ridiculamente afeminados, na verdade o objeto

de denúncia da obra é o caráter de Amaro — sua “natureza efeminada” — que se manifesta numa moralidade duvidosa, caráter este que fora desenvolvido pela educação no seminário e mantido pelos hábitos clericais²⁵. Em contraposição a Amaro, temos, como exemplo de uma masculinidade menos corrompida, ainda que não isenta de defeitos, o João Eduardo. O drama do romance consiste precisamente em que Amaro suplante João Eduardo na disputa pelo afeto de Amélia: num certo sentido, Eça está denunciando a vitória do poder corruptor do afeminamento, sob o patrocínio obscurantista da Igreja, sobre o caráter virtuoso e moralizador da masculinidade moderna, como esteio de uma ordem social e cultural laica e progressista. Esse conflito, cabe lembrar, dá-se inteiramente dentro de um padrão heterossexual.

Já n’Os *Maias* a perspectiva regeneradora do romance repousa toda na esperança de que Carlos da Maia venha a ser

²⁵ Cf. EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 117.

efetivamente “muito mais homem” do que o seu pai, Pedro, consoante o voto formulado pelo Vilaça ao velho Afonso da Maia.²⁶ Em função disso, é que este último programa todo um esforço pedagógico, nos moldes do que se fazia à época na Inglaterra e em outros países do centro e do norte da Europa:

O primeiro dever do homem é viver. E para isso é necessário ser são, e ser forte. Toda a educação sensata consiste nisto: criar a saúde, a força e os seus hábitos, desenvolver exclusivamente o animal, armá-lo dum grande superioridade física. Tal qual como se não tivesse alma. A alma vem depois... A alma é outro luxo. É um luxo de gente grande...²⁷

A despeito de sua formulação aparentemente antitética, essa visão pedagógica de Afonso da Maia — que é, ele próprio, diga-se de passagem, um modelo de masculinidade, supostamente afim dos “varões esforçados das idades heróicas”²⁸ — corresponde, na verdade, ao mesmo ideal

²⁶ EÇA DE QUEIROS, 1997, vol. I, p. 1076.

²⁷ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 1082.

²⁸ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 1046.

masculino que encontramos n'A *Correspondência de Fradique Mendes*: “uma alma extremamente sensível, servida por um corpo extremamente forte”²⁹, o que, segundo o narrador d'A *Correspondência*, constitui um grande atrativo... para as mulheres.

A perspectivação do afeminamento na obra de Eça, massivamente num contexto heterossexual, é um curioso indício do fenómeno apontado e estudado por Joseph Bristow, segundo o qual somente a partir do processo de Oscar Wilde em 1895 é que se impôs ao senso comum a conexão entre comportamento afeminado e desejo homoerótico.³⁰

Por outro lado, acerca de um comportamento especificamente homossexual, é também muito curioso observar que, em pelo menos dois lugares de sua obra, Eça mostra personagens, cuja heterossexualidade

²⁹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol II, p. 104.

³⁰ Cf. BRISTOW, 1995, p.2.

exclusiva é inequívoca, serem acusados de homossexualidade.

N'Os *Maias*, quando João da Ega, endividado, resolve abandonar a vila Balzac e recolher-se à província, acaba sendo vítima de chantagem por parte de um policial que era amante da mãe do pajem que o servia. Segundo o policial, “seria fácil provar como na *villa* Balzac se passavam ‘coisas contra a natureza’, e que o pajem não era só para servir à mesa...”³¹. Assim também, em *O Conde de Abranhos*, num momento em que Alípio se indis põe politicamente com o governo, é vítima de várias acusações, entre as quais a de que “era dado em Coimbra a deboches contra a natureza”.³²

O registro desse tipo de calúnia em dois romances aponta para pelo menos três aspectos de vital importância para a temática que estamos estudando: em primeiro lugar, mostra a emergência da idéia de

³¹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol I, p. 1239.

³² EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. II, p. 1013.

heterossexualidade exclusiva como traço distintivo da masculinidade no contexto das classes médias européias no séc. XIX³³; indica ainda a consciência da instabilidade inerente à identidade masculina assim definida, de tal sorte que nenhum homem está ao abrigo de se ver “acusado” de homossexualidade com aparente verossimilhança; finalmente, essa mesma possibilidade aponta para a especificidade da discriminação anti-homossexual, por isso mesmo que se trata, ao contrário de todas ou quase todas as outras formas de discriminação, de um preconceito contra uma forma de comportamento que, portanto, é passível tanto de ser dissimulada quanto de ser desmascarada. Como escreve Leo Bersani, “a diferencia del racismo, la homofobia es en su totalidad una respuesta a una posibilidad interna”.³⁴ Em síntese, essas calúnias assacadas contra João da Ega e Alípio Abranhos mostram o quanto a repressão

³³ Cf. CHAUNCEY, 1998, p. 103.

³⁴ BERSANI, 1998, p.41.

à homossexualidade é, na verdade, uma forma de controle de todo o sistema de gênero e, através dele, de todo o corpo social, conforme vimos com Chauncey e Sedgwick.

Finalmente, cumpre atentarmos para uma cena de *A Capital*, que é o momento de mais clara explicitação do desejo homoerótico masculino em toda a obra de Eça de Queirós. No rol de suas sucessivas decepções com a vida lisboeta, não faltou a Artur Curvelo, num café do Rossio, a experiência de uma abordagem homossexual:

Um pigarro pertinaz, numa mesa do lado, fê-lo reparar num sujeito, que tomava um cabaz: era pequeno e grosso, trazia um xale-manta aos ombros, e a sua face redonda, barbeada, mole, tinha uma cor de pele de galinha: no seu olhar embaciado havia um langor mórbido e grotesco: sorriu para Artur, disse-lhe com vozinha fina:

– Má noite!

– Muito má.

O indivíduo, imediatamente, arrastou-se pela banquetta de palhinha, até junto de Artur, com um movimento derreado dos quadris, os olhos revirados, numa ternura chorosa.

– É servidinho dum cabaz?

Artur recusou. Aquela proximidade do velho embaraçava-o; tinha um hálito mau, alguma

coisa de pegajoso na pele, um roliço de pernas efeminado, – e nos seus olhos, duma cor indecisa que não deixavam Artur, errava uma luxúria turva, equívoca, flácida.

–Então por que não vai um cabazinho? – disse o homem mais baixo, chegando-se, roçando-se.

Artur, instintivamente, recusou, com nojo. O outro, teve um gestinho de quadris, tocou-lhe no joelho, e muito canalhamente:

–Não tenha medo, menino!

Artur compreendeu, ergueu-se, e com os punhos cerrados:

– Seu mariola!

–Então, menino, então! – dizia o outro tranquilamente.

Artur berrou pelo criado, atirou uma placa para a mesa, saiu furioso.³⁵

A descrição do velho é notável na acumulação de traços repulsivos, em que o físico e o moral se correspondem, como se o narrador de *A Capital* pretendesse nos dar nesse retrato decadente a antítese mesma do ideal de masculinidade que vimos nos outros romances, como uma imagem cristalizada do ambiente corrupto e degradado com que Artur Curvelo se depara em Lisboa.

³⁵ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. II, p. 794.

Apesar do tom avassaladoramente negativo e homofóbico que apresenta, essa cena é muito importante, na medida em que é o único momento da obra queirosiana no qual o homoerotismo masculino aparece diretamente como uma forma de sexualidade. A singularidade dessa cena pode ser lida como um sintoma do processo paulatino de incorporação da heterossexualidade como traço dominante do ideal masculino, o que acarreta a necessidade correspondente de construção sistemática e especular — também em termos de sexualidade — do *outro* que esse ideal repudia, mas do qual depende intrinsecamente para manter seus próprios contornos.

2- Limites e ambigüidades do desejo homosocial

A partir de um texto seminal de Eve Kosofsky Sedgwick³⁶, cuja publicação original data de 1985, o conceito de

³⁶ SEDGWICK, sd.

homossociabilidade se impôs como instrumento indispensável à análise da masculinidade e do homoerotismo masculino, particularmente no campo dos estudos literários. Com esse conceito, pretende-se nomear e articular num todo coerente toda a extensa rede de práticas sociais intragenéricas, através das quais se mantêm e se regulam os laços de solidariedade e colaboração, por um lado, ou de rivalidade e competição, por outro, entre aqueles indivíduos que se identificam como pertencentes ao mesmo gênero. De uma forma ou de outra, as relações homossociais sempre pressupõem e reforçam uma cumplicidade básica entre homens ou mulheres que, no contexto da teoria lésbica feminista que informa o pensamento de Sedgwick, será interpretada respectivamente em termos de manutenção ou resistência à dominação heteropatriarcal.

No âmbito dos estudos literários, o recurso ao conceito de homossociabilidade masculina é particularmente rentável, na

medida em que ajuda a superar as numerosas aporias a que a (falsa) dicotomia entre as noções de amizade e de homossexualidade leva na análise de textos literários³⁷. Os conceitos de homossociabilidade e de desejo homosocial, pelo contrário, enfatizam a *continuidade* básica entre os laços de solidariedade ou rivalidade entre homens e o homoerotismo, a despeito da negação enfática dessa continuidade em contextos culturais específicos. A esse respeito, cremos que os romances de Eça são particularmente ricos e reveladores das estratégias e ambigüidades da homossociabilidade masculina e de suas conexões possíveis com o homoerotismo.

De fato, mesmo numa leitura superficial da obra queirosiana, fica patente o papel central que determinadas duplas de amigos ou de rivais têm na estruturação do universo dos romances. Amaro e João Eduardo, Amaro e o cônego Dias, n' *O Crime do Padre Amaro*; Jorge e Sebastião, Basílio e Reinaldo, em *O Primo*

³⁷ Cf. POPP, 1992, p. 53 ss.

Basílio; Carlos da Maia e João da Ega, Carlos da Maia e Dâmaso, em *Os Maias*; José Fernandes e Jacinto, em *A Cidade e as Serras*; Gonçalo e Titó, n' *A Ilustre Casa de Ramires*; Alves e Machado em *Alves & Cia.*; ou o narrador e Fradique Mendes, n' *A Correspondência de Fradique Mendes* — todos esses pares de homens são muito importantes para o estudo da construção do masculino e de suas implicações. Na impossibilidade de uma análise exaustiva, limitar-nos-emos a apontar alguns elementos mais relevantes.

A relação entre Amaro e o cônego Dias é um exemplo clássico de homossociabilidade como estratégia política de perpetuação do poder masculino sobre as mulheres, reduzidas estas à condição de moeda de troca, em função da consecução dos objetivos e dos interesses dos homens. Quando o cônego Dias toma conhecimento da ligação entre Amaro e Amélia vai tirar satisfações com o rapaz, mas acaba tendo que se acomodar e aceitar a situação, uma vez que o jovem pároco da Sé também se mostra ciente do relacionamento

que o cônego mantinha com a S. Joaneira, mãe de Amélia. A disputa inicial acaba dando lugar a uma aliança que reforça ainda mais os laços de amizade entre os dois homens. É significativo que a homossexualidade do Libaninho seja motivo de pilhéria entre ambos, numa caracterização perfeita da homosociabilidade masculina como relação de poder que se constrói a partir da exclusão e interdição do homoerotismo e da sujeição das mulheres.

Já a relação entre Amaro e João Eduardo desnuda um outro aspecto do desejo homosocial. Como relação de rivalidade entre ambos, ela põe à mostra toda a admiração e inveja de Amaro pelos atributos físicos e sociais masculinos de João Eduardo, num contexto que não está isento de uma forte conotação erótica:

Comparou-se instintivamente com o outro que tinha um bigode, o seu cabelo todo, a sua liberdade! (...) O outro era um marido; podia dar-lhe o seu nome, uma casa, a maternidade; ele só

poderia dar-lhe sensações criminosas, depois os terrores do pecado!³⁸

.....
João Eduardo por fim era um homem; tinha a força dos vinte e seis anos, os atrativos dum belo bigode. Ela teria nos braços dele o mesmo delírio que tinha nos seus...³⁹

A relação entre Dâmaso e Carlos da Maia, que transita da amizade e admiração para a rivalidade aberta, também apresenta um componente profundo de desejo que, se não chega a exprimir-se tão claramente em termos eróticos, nem por isso é menos intenso. Dâmaso admira Carlos, dedica-se a ele, quer ser como ele. O dia em que, pela primeira vez, foi recebido no Ramalhete pareceu-lhe belo “como se fosse feito de azul e ouro. Mas melhor ainda foi a manhã em que Carlos, um pouco incomodado e ainda deitado, o recebeu no quarto, como entre rapazes...”.⁴⁰ Seu próprio quarto tem várias marcas da amizade que o unia ao neto de Afonso da Maia,

³⁸ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 164.

³⁹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 350.

⁴⁰ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol.I, p. 1170.

inclusive um retrato dele a cavalo, e deixa patente o sentimento de emulação que ele lhe inspirava.

Esse mesmo tipo de admiração e devotamento vamos encontrar entre o narrador e o personagem central de *A Correspondência de Fradique Mendes*. Nesse caso, o caráter erótico da atração do narrador por Fradique é expresso várias vezes com o recurso à interposição de uma figura feminina mais ou menos abstrata:

Gastei a noite preparando frases, cheias de profundidade e beleza, para lançar a Fradique Mendes! (...) E lembro-me de ter, com amoroso cuidado, burilado e repolido esta: “A forma de V. Ex^a é um mármore divino com estremecimentos humanos!”

De manhã apurei requintadamente a minha *toilette* como se, em vez de Fradique, fosse encontrar Ana de León (...).⁴¹

Num registro igualmente galhofeiro, vemos o homoerotismo insinuar-se também na relação entre Basílio e Reinaldo. Ao voltarem a Lisboa e chegarem ao hotel muito tarde,

⁴¹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. II, p. 64.

deparam-se com a situação de haver apenas um quarto disponível. Diante da tímida oferta do criado, Reinaldo exclama: “— Então havemos de dormir no mesmo quarto? Você pensa que o sr. d. Basílio é meu amante, seu devasso?”⁴².

No entanto, a dupla de amigos em que fica patente de maneira mais clara a continuidade fundamental entre a homossociabilidade e o homoerotismo talvez seja a de Jorge e Sebastião, em *O Primo Basílio*. Ambos vivem uma profunda amizade, que se iniciou na infância e não foi abalada sequer pelo casamento de Jorge e Luísa, não obstante o sofrimento que isso trouxe a Sebastião:

Cresceram. E aquela amizade sempre igual, sem amuos, tornou-se na vida de ambos um interesse essencial e permanente. Quando a mãe de Jorge morreu, pensaram mesmo em viver juntos, habitariam a casa de Sebastião, mais larga e que tinha quintal; Jorge queria comprar um cavalo; mas conheceu Luísa no Passeio, e daí a dois meses passava quase todo o seu dia na rua da Madalena.

⁴² EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 762.

Todo aquele plano jovial da *Sociedade Sebastião e Jorge* – chamavam-lhe assim, rindo – desabou, como um castelo de cartas. Sebastião teve um grande pesar.⁴³

Um aspecto importante a ressaltar é o silêncio do romance acerca da vida afetiva e sexual de Sebastião. Além dessa amizade com Jorge, nada mais se diz a esse respeito, ao passo que sobre o próprio Jorge, que nos é descrito como “robusto, de hábitos viris”⁴⁴, sabemos que, antes de casar-se com Luísa, mantinha uma relação regular com uma costureira, a Eufrásia.

Ora, a análise de um personagem como Sebastião que, diga-se de passagem, aparece sempre como extremamente digno e moralmente irrepreensível, levanta sérios e complexos problemas de ordem teórico-metodológica. De fato, que sentido haveria em atribuímos a ele uma identidade, um comportamento ou um desejo homossexuais, unicamente com base em sua amizade por

⁴³ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 531 (grifo do original).

⁴⁴ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 456.

Jorge e no silêncio acerca de sua vida afetiva e sexual? Não estaríamos assim mimetizando a opressão homofóbica, que vê a (homo)sexualidade como um segredo que precisa ser revelado e exposto à curiosidade geral?⁴⁵ De que natureza seria essa “verdade” do texto, afinal supostamente revelada, e o que ela acrescentaria à leitura de *O Primo Basílio*? Que tipo de saber se estaria produzindo? Como nos adverte Dennis Allen, a crítica literária freqüentemente confunde operações retóricas com procedimentos hermenêuticos, o que é particularmente verdadeiro nos estudos sobre literatura e homoerotismo.⁴⁶

A partir do conceito de homosociabilidade e de sua continuidade básica com o homoerotismo, podemos nos limitar, mais discretamente, a chamar a atenção para o fato de que o pressuposto da masculinidade heterossexual — de que os

⁴⁵ Cf. SEDGWICK, 1990, p. 67 ss.

⁴⁶ Cf. ALLEN, 1994, p. 23.

homens devem necessariamente se identificar com os outros homens em tudo, mas desejar apenas as mulheres — é menos absoluto e vinculante do que pode parecer à primeira vista, inclusive no contexto de amizades e rivalidades entre homens heterossexuais, conforme a obra de Eça de Queirós se compraz fartamente em nos mostrar.⁴⁷

3- Masculinidade, nacionalismo, colonialismo

Um dos aspectos centrais a toda a teorização sobre a masculinidade moderna e sobre a homossociabilidade consiste no estabelecimento de vínculos estreitos entre os discursos de identidade de gênero e de identidade sexual, por um lado, e as relações

⁴⁷ O mesmo raciocínio seria válido em relação a “José Matias”, um dos mais interessantes contos de Eça de Queirós, no qual o protagonista supostamente dedica uma intensa e funesta paixão a uma mulher casada, recusando-se peremptoriamente, porém, a unir-se a ela quando de sua viuvez, e acaba desenvolvendo um interesse equívoco pelo jovem e viril amante que ela vem a tomar depois de seu segundo casamento.

de poder, por outro, especialmente no contexto do nacionalismo e do colonialismo do séc. XIX e da primeira metade do séc. XX.

De fato, como escreve Robert W. Connell,

Dado que las formas de masculinidad son, en gran medida, un fenómeno colectivo, debemos reconocer el proceso indirecto pero poderoso de reorganización del sistema de género representado por la estructura institucional del imperialismo y el neocolonialismo. (...) La formación de las distintas expresiones de masculinidad y el significado del cuerpo de los hombres está tenazmente relacionada con la división racial de la sociedad global. La “raza” se entendía, y en gran medida se sigue entendiendo como una jerarquía de cuerpos, hecho que ha quedado inextricablemente combinado con la jerarquía de las distintas formas de masculinidad.⁴⁸

Assim, o acesso à masculinidade moderna não implica apenas a incorporação de um estereótipo ou a assunção de uma identidade, mas é também *necessariamente* inserção numa estrutura hierárquica de prestígio e poder. Essa relação íntima entre masculinidade e prestígio torna-se patente, por

⁴⁸ CONNELL, 1998, p. 82 s.

exemplo, no uso sistemático de metáforas cruzadas entre ambos os discursos⁴⁹. Não é casual, por exemplo, o fato de, em várias línguas, o modelo acabado de masculinidade *heterossexual* poder ser expresso vulgarmente como penetração (real) das mulheres, no âmbito privado, e, simultaneamente, penetração (metafórica) dos outros homens, no âmbito público.⁵⁰

Dessa forma, a construção da própria masculinidade requer algum tipo de desvalorização da masculinidade dos outros. Como escreve Michael S. Kimmel, no séc. XIX

(...) la principal forma en la cual los hombres intentaban demostrar que habían tenido éxito en lograr la masculinidad era mediante la problematización de otras formas de masculinidad, el posicionamiento de lo hegemónico contra lo subalterno, la creación del otro.⁵¹

Esse “outro” é não apenas o homem afeminado e o homossexual, como vimos, mas

⁴⁹ Cf. ORTNER, WHITEHEAD, 1997, p. 151 ss.

⁵⁰ Cf. DOLLIMORE, 1996, p. 303.

⁵¹ KIMMEL, 1998, p. 215.

também o membro de outra classe social, o estrangeiro, o judeu e *last but not least* o colonizado.⁵² Em alguns casos, pode ser até o adepto de outra religião.⁵³ Sobre todos eles pode incidir a pecha de afeminamento e, às vezes, a suspeita de homossexualidade.

Uma vez mais, encontramos na obra de Eça de Queirós um painel bastante diversificado e complexo desse processo. Acerca do caráter feminizante do catolicismo português, podemos dispensar qualquer exemplificação, tamanha é a disseminação dessa idéia ao longo dos diferentes romances. Mais fácil é apontar um contra-exemplo de dignidade masculina num sacerdote: o abade Ferrão, de *O Crime do Padre Amaro*.

No que tange às diferenças étnicas, chama a atenção a caracterização de um personagem judeu de *Os Maias*, o velho comerciante Abraão. Além de aspecto físico repulsivo (desdentado, barrete sujo), ele se

⁵² Para toda essa questão, cf. MOSSE, 1996.

⁵³ Cf. HILLIARD, 1982..

mostra subserviente ao extremo, tanto na linguagem quanto na postura física (“curvado em dois”) ao cumprimentar e ao despedir-se de Carlos da Maia⁵⁴, abrindo mão assim da postura ereta e altiva que é uma das características básicas do comportamento masculino, segundo o modelo hegemônico. No mesmo romance, cabe observar ainda o fato de, pelo menos duas vezes, se atribuírem a Pedro da Maia — que, como vimos, é apresentado como fraco, covarde, pouco homem — “olhos de árabe, negros e lânguidos”.⁵⁵

A relação com a identidade nacional portuguesa e com os outros povos europeus requer uma abordagem mais nuançada, uma vez que recebe tratamentos distintos de uma obra a outra. N’Os *Maias*, os ingleses — “aquela raça tão séria e tão forte”⁵⁶ — são indubitavelmente o grande modelo da

⁵⁴ Cf. EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 1145.

⁵⁵ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 1051 e 1366.

⁵⁶ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. I, p. 1047.

masculinidade moderna e de todas as virtudes a ela ligadas, modelo este que Portugal deveria imitar. Já em *A Cidade e as Serras*, inversamente, Jacinto alcança a plenitude da identidade masculina ao abandonar o ambiente corrupto da vida moderna de Paris, em prol dos valores portugueses tradicionais. O percurso desse personagem é bastante significativo, na medida em que se desenvolve sempre dentro do âmbito da heterossexualidade: trata-se da passagem de uma vida algo dissoluta aos valores do matrimônio e da família. No final do romance, ao ver que José Fernandes trazia da França “uma papelada (...) toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas, de parisianismo, de erotismo”, Jacinto lhe diz: “— Deita isso fora!”⁵⁷, naquela que é uma cena emblemática não apenas como síntese de todo o enredo do romance, mas ainda como cristalização de um modelo regenerador de masculinidade.

⁵⁷ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. II, p. 634 s.

Finalmente, temos a perspectiva de *A Ilustre Casa de Ramires*. Se n'Os *Maias* a regeneração nacional passa pela assimilação dos valores masculinos dos ingleses e, em *A Cidade e as Serras*, pela volta aos modelos portugueses tradicionais, n'*A Ilustre Casa de Ramires* ela passa pela renovação da empresa colonial, como forma de inserção vital no dinamismo interno da história portuguesa. E esse processo é inequivocamente o de superar a castração e assumir o falo, conforme mostrou Laura Cavalcante Padilha.⁵⁸ Nos termos com que vimos trabalhando, trata-se de ascender à plenitude de um estatuto masculino através de uma prova de valor que culmina no exercício da dominação colonial, no domínio sobre *outros* homens.

Quando Gonçalo volta da África, o resultado desse esforço torna-se manifesto aos olhos de Gracinha: “Não imaginas como vem... ótimo! Até mais bonito, e sobretudo mais homem. A África nem de leve lhe tostou a pele.

⁵⁸ PADILHA, 1989, p. 26 ss.

Sempre a mesma brancura”.⁵⁹ Ao engajar-se no projeto colonialista, Gonçalo alcança assim um novo patamar de masculinidade, que reforça ao mesmo tempo a pureza e a inteireza de sua identidade étnica e nacional — “sempre a mesma brancura” —, o que exemplifica e justifica a hierarquia de corpos de que acima se falou.

Todo esse processo de imbricação entre identidade de gênero, identidade sexual e identidade nacional, em complexas correspondências em torno da idéia de masculinidade, que escolhemos como chave de leitura para a obra de Eça de Queirós, encontra uma expressão lapidar numa idéia de Fradique Mendes que, não obstante a ironia de que vai impregnada, podemos considerar como um verdadeiro núcleo ideológico do universo queirosiano: “Os homens nasceram para

⁵⁹ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. II, p. 464.

trabalhar, as mulheres para chorar, e nós, os fortes, para passar friamente através!...”⁶⁰

Referências Bibliográficas

ALLEN, Dennis. Homosexualité et littérature. *Franco-Italica*, serie contemporanea, Alessandria, n. 6, p. 11 – 27, 1994.

ARCHETTI, Eduardo P. “Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina” in BALDERSTON, Daniel, GUY, Donna J. (eds.). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998, p. 291 – 312.

BERSANI, Leo. *Homos*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRISTOW, Joseph. *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*. Nova York: Columbia University Press, 1995.

CASULLO, Nicolás. *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998.

⁶⁰ EÇA DE QUEIRÓS, 1997, vol. II, p. 104.

- CHAUNCEY, George. "Genres, identités sexuelles et conscience homosexuelle dans l'Amérique du XX siècle" in ERIBON, Didier (ed.). *Les études gay et lesbiennes*: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998, p. 97 – 107.
- CONNELL, Robert W. "El imperialismo y el cuerpo de los hombres" in VALDÉS, Teresa, OLAVARRÍA, José (eds.). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago do Chile: FLACSO–Chile, 1998, p. 76 – 89.
- DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- EASTHOPE, Antony. *Literary into Cultural Studies*. Londres/ Nova York: Routledge, 1996.
- EÇA DE QUEIRÓS, José Maria d'. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 2 vols.
- ERIBON, Didier. "Traverser les frontières" in ———. *Les études gay et lesbiennes*: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998, p. 11 – 25.

———. *Réflexions sur la question gay*. Paris: Fayard, 1999.

FULLER, Norma. El pensamiento feminista y los estudios sobre identidad de género masculina. *Anuario de Hojas de Warmi*, Barcelona, n. 8, p. 13 – 24, 1997.

GRÜNER, Eduardo. “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek” in JAMESON, Frederic, ZIZEK, Slavoj. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998, p. 11 – 64.

HEILBORN, Maria Luiza. “Ser ou estar homossexual: dilemas de construção de identidade social” in PARKER, Richard, BARBOSA, Regina Maria (orgs.). *Sexualidades brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 136 – 145.

HILLIARD, David. UnEnglish and Unmanly: Anglo-Catholicism and Homosexuality. *Victorian Studies*, v. 25, n. 2, p. 181 – 210, 1982.

KIMMEL, Michael S. “El desarrollo (de género) del subdesarrollo (de género): la producción

simultánea de masculinidades hegemónicas y dependientes en Europa y Estados Unidos” in VALDÉS, Teresa, OLAVARRÍA, José (eds.). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago do Chile: FLACSO–Chile, 1998, p. 207 –217.

MOSSE, George L. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford/ Nova York: Oxford University Press, 1996.

ORTNER, Sherry B., WHITEHEAD, Harriet. “Indagaciones acerca de los significados sexuales” in LAMAS, Marta (ed.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM-PUEG, 1997, p. 127 – 179.

PADILHA, Laura Cavalcante. *O espaço do desejo: uma leitura de A Ilustre Casa de Ramires de Eça de Queirós*. Niterói/ Brasília: EDUFF/ Editora da Universidade de Brasília, 1989.

PARKER, Richard. “Hacia una economía política del cuerpo: construcción de la masculinidad y la homosexualidad masculina en Brasil” in VALDÉS, Teresa, OLAVARRÍA, José (eds.). *Masculinidades y*

equidad de género en América Latina. Santiago do Chile: FLACSO-Chile, 1998, p. 106 – 127.

POPP, Wolfgan. *Männerliebe: Homosexualität und Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1992.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nova York: Columbia University Press, sd.

———. *Epistemology of the Closet*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1990.

———. “Construire des significations queer” in ERIBON, Didier (ed.). *Les études gay et lesbiennes: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998, p. 109 – 116.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1998.

Literatura e homoerotismo masculino — entre a cultura do corpo e o corpo da cultura

No quarto volume de suas memórias, publicado em 1975 e intitulado *Monsenhor*,¹ o escritor carioca Antônio Carlos Villaça apresenta uma interessante descrição da antiga Sauna Aryô, um dos mais importantes pontos de encontro para homossexuais do Rio de Janeiro nas décadas de 60 e 70. Escreve o memorialista:

E estávamos, o Monsenhor e eu, nem sei se juntos ou separados, numa sala enorme, com piscina. Os vultos nus iam e vinham, tão estranhos, e havia três salas, separadamente, sombrias, e me lembro que os vultos se superpunham, no silêncio trágico. Uns chegavam, outros partiam. Esquisito, concedo. Lá ficamos um tempo, e Monsenhor me disse que era o inferno, sim senhor, nós tínhamos estado no inferno, nem mais nem menos. Pois bem. O inferno são os outros. Aquela viscosidade invisível, sem sentido, o que senti de

¹. Os volumes anteriores são: *O nariz do morto* (1970), *O anel* (1972) e *O livro de Antônio* (1974).

aquoso, no conjunto. Ambiente, *endroit*, me disse alguém em francês, *endroit*, e tudo era tão vago, talvez sibilino. Estive. Havia jornais, duchas, massagista, música, e a música, esta sim, me pareceu abrir uma espécie de saída, uma porta estreita, uma brecha, a fenda que todos ali desejavam buscar. Pois a salvação está na fenda. (VILLAÇA, 1975: 80)

Esse trecho parece-me precioso pelo tipo de olhar que lança sobre o ambiente de uma sauna gay. Em primeiro lugar, trata-se de um olhar contemplativo, um olhar de espectador, de quem se distancia, de quem não participa ou não está interessado em participar, mas procura interpretar o que vê. Na verdade, é um olhar que se refrata num duplo — o eu-narrador e seu *alter ego* (?), o Monsenhor — duplo este não isento de ambigüidades, sobretudo em relação ao grau de cumplicidade de um e outro com o ambiente em que estão. A cena busca ser um flagrante, fortemente visual — pode-se dizer fotográfico ou, melhor ainda, cinematográfico —, de corpos (um corpo coletivo?) no espaço.

No entanto, nem tudo nesse ambiente se mostra com clareza: além de os corpos se

reduzirem a vultos no ambiente sombrio, há uma viscosidade invisível, uma sensação de umidade que incomoda. Os contornos não são nítidos. O todo mostra-se enigmático. Mas, sobretudo, há o silêncio, percebido como trágico, e a música, que ganha densidade espacial como porta e caminho de salvação. A grande ausente é a palavra: não há diálogo, não há intercâmbio verbal. Há um ambiente, um espaço, um enigma e uma fantasia de evasão pela música.

Essa cena chama a atenção para um elemento muito comum em certas vertentes da cultura *gay*, a saber o predomínio da imagem sobre a palavra. Em muitas de suas manifestações, a cultura *gay* mostra uma tendência muito clara para a visualidade e a gestualidade, o que a leva a centrar-se antes em ícones que em discursos. Nesse sentido, no texto de Villaça, o silêncio e a música não são contraditórios, mas complementares na exclusão da palavra falada, na exclusão do diálogo, que ambos pontuam, o que torna ainda mais deslocada a tentativa de redução

da imagem à palavra, através da dicotomia condenação-salvação que estrutura a fala dos observadores da cena... A não ser que na alusão ao inferno vejamos também uma imagem visual, por exemplo, um reminiscência das célebres ilustrações da *Divina Comédia* por Gustave Doré, com sua promiscuidade de corpos atléticos, em esgares de sensualidade e de dor. Nesse caso, se “o inferno são os outros”, isto é, o desejo e a simultânea impossibilidade de acesso ao outro que o silêncio sinalizaria, a música seria uma forma de salvação, sim, pelo reinvestimento da própria subjetividade, através de um retorno positivo à mudez da própria solidão, num processo de reapropriação de si mesmo e de seu desejo.

Nessa exclusão da palavra, captada pelo texto de Villaça, encontramos uma dinâmica que marca de maneira especial o imaginário e a sociabilidade *gays*, pois, desde suas manifestações mais comezinhas na vida cotidiana, a cultura *gay* afirma-se por um estar-aí que se veicula preferencialmente em

códigos gestuais e visuais que dispensam longos discursos, justificações ou argumentações elaboradas: um olhar, um toque, um gesto, um pequeno sinal e tudo está dito. Ou, fica ainda por dizer... Como Honoré de Balzac já observara magistralmente na cena de *Ilusões perdidas* (1843) em que Vautrin, disfarçado de padre espanhol, tenta seduzir Lucien de Rubempré, as longas digressões são freqüentemente, se não mero pretexto, pelo menos ocasião propícia para as demonstrações físicas de afeto, como segurar as mãos, apalpar o braço ou enlaçar pela cintura. Esses gestos, se passaram despercebidos à ingenuidade do jovem Lucien, são muito eloqüentes para dar ao leitor, menos inocente que ele, informações bastante precisas acerca das reais intenções de Vautrin e do caráter nada casual de suas reiteradas manifestações de carinho e interesse pelo jovem poeta.

O objetivo deste texto é precisamente explorar um pouco essa característica da cultura *gay*, através do estudo da

apresentação literária do corpo masculino em três narrativas, que perfazem um arco temporal de quarenta anos: *O anônimo lombardo* (1959), de Alberto Arbasino, *A biblioteca da piscina* (1988), de Alan Hollinghurst, e *Cinema Orly* (1999), de Luís Capucho. Quero discutir, com recurso a esses textos, algumas propostas de interpretação desse primado da visualidade na produção cultural *gay* e, a partir dessas interpretações, pretendo levantar algumas questões que me parecem relevantes acerca da constituição e caracterização do masculino como objeto de desejo, por parte de algumas identidades *gays* contemporâneas.

Para tanto, creio ser imprescindível, do ponto de vista metodológico, buscar articulações entre o discurso sobre identidade sexual e o discurso sobre identidade de gênero, numa perspectiva que contemple a unidade entre ética e estética no processo de constituição das subjetividades e dos desejos. Ou seja, é preciso pensar alguns lugares e algumas formas de emergência do homoerotismo, em íntima relação com a

constituição das formas hegemônicas de masculinidade, não tanto segundo o paradigma político da minoria oprimida, mas sim mediante o paradigma histórico-cultural da interdependência semântica e semiológica dos dois processos. Nesse tipo de abordagem, a hermenêutica do desejo homoerótico é indissociável da hermenêutica do ideal de masculinidade, pois um e outro se estruturariam a partir dos mesmos sinais, sentidos e valores. O que me interessa aqui, portanto, não é a produção do personagem homossexual como contra-exemplo do masculino, mas a produção do desejo homoerótico como contraparte *afirmativa* do ideal de masculinidade. Desejar, nessa perspectiva, é uma forma de sancionar e legitimar um ideal, pois, como queriam os antigos, a beleza é o esplendor do bem percebido como verdadeiro.

Com esse procedimento, creio estar caminhando no sentido de atender à lúcida ponderação de Dennis Allen, quando, a

propósito dos estudos *gays* contemporâneos, escreve que

(...) não podemos responder à negação pós-industrial de contradições sociais através de um mero retorno à narrativa capitalista industrial de opressão e libertação, que ignora as mudanças nos modos de formação identitária. Pelo contrário, necessitamos encontrar uma nova “estrutura simbólica”, um outro meio de conceptualizar ou talvez mesmo até de resolver as contradições sociais produzidas pela própria existência de categorias identitárias. (ALLEN, 1997: 44)

Além disso, é preciso ter em mente que a diversidade de desejos, identidades e práticas homoeróticas é muito grande. Por isso mesmo, não se pode ter a pretensão de situá-los num espaço ou num tempo homogêneos. Pelo contrário, para captar esse amplo espectro em suas diferentes configurações, é preciso respeitar a especificidade dos tempos, espaços e articulações das experiências histórico-culturais do homoerotismo. Assim, neste trabalho não se postula nenhuma linha de evolução entre as configurações estudadas, pois tampouco se pretende que elas se situem sobre um mesmo plano. O que se procura,

sim, é apreender-lhes algumas constantes temáticas e estruturais, bem como analisar a maneira particular como aparecem em cada momento específico, segundo uma lógica ciosa da heterogeneidade e multiplicidade das experiências humanas que, trazidas ao discurso, podem ser abarcadas produtivamente com a expressão “cultura gay”, empregada aqui em sentido genérico.

* * *

Um bom ponto de partida para conduzirmos nossa investigação por essa linha pode ser o conceito de masculinidade moderna tal qual exposto por George Mosse (MOSSE, 1996). Ao tentar caracterizar a nova forma de masculinidade que se impõe na cultura ocidental a partir do século XIX, Mosse sublinha com vigor o modo como ela se constrói em função do pressuposto de uma relação íntima entre corpo e espírito, aparência física e valor moral, de tal forma que a “verdadeira masculinidade” pudesse se mostrar de maneira pública e visível através do corpo do homem e, assim, tornar-se facilmente

identificável. O corpo masculino, portanto, aparece investido de todo um potencial semântico, em que virtudes pessoais e valores sociais ganham forma e visibilidade, a ponto de, no imaginário moderno, a educação física se tornar indissociável da construção da personalidade e da afirmação dos ideais cívicos, étnicos e nacionais.

A literatura do século XIX é muito rica em testemunhos dessa centralidade do ideal de masculinidade na cultura moderna, freqüentemente em associação com projetos de regeneração pessoal ou nacional. Um dos exemplos mais expressivos dessa configuração literária do masculino encontramos no personagem Stolz, do romance *Oblómov* (1859), de autoria do escritor russo Ivan Goncharov. Em vivo contraste com o protagonista do romance, um aristocrata balofo, decadente, fraco, enganado por todos, incapaz de agir e reagir, verdadeiro símbolo dos problemas sociais da Rússia, Stolz, filho de pai alemão, nos é apresentado da seguinte maneira:

Era todo ossos, músculos e nervos como um bom cavalo de corrida inglês. Tinha as maçãs do rosto enxutas e não havia nelas nenhum sinal de arredondamentos carnosos; sua pele, um pouco morena, era suave, sem o menor sinal de vermelhidão, os olhos eram verdes e muito expressivos.

Não fazia nenhum movimento supérfluo. Quando estava sentado, permanecia quieto. Se se movia, não empregava mais que os gestos precisos.

Da mesma maneira que no físico, em que não havia nada supérfluo, também no âmbito moral buscava sempre o equilíbrio entre os aspectos práticos e as mais delicadas necessidades do espírito. (GONCHAROV, 1999: 213)

Já por esse extrato pode-se ver a profunda imbricação entre corpo e espírito, típica da masculinidade moderna. A constituição física do personagem corresponde a uma maneira de ser e de estar no mundo que projeta ainda, no campo moral, social, econômico e político, as mesmas idéias de força, dinamismo, contenção e equilíbrio que a caracterizam e enformam.

Ora, o que estou postulando neste texto é que a interpretação de determinadas configurações históricas do homoerotismo masculino e de suas manifestações culturais é

indissociável desse ideal moderno de masculinidade e da maneira particular segundo a qual nele se concebe o corpo do homem. Por outras palavras, certas formas do desejo homoerótico estariam profundamente permeadas por esse mesmo ideal de masculinidade, que faz do físico o *locus* de visibilidade e concretização de toda uma gama de valores e atributos morais supostamente próprios de um “homem de verdade”. O que está me interessando, pois, não é o surgimento da figura do homossexual como fixação em negativo do *outro* da “masculinidade autêntica”, segundo uma lógica de cristalização, exclusão e opressão da(s) diferença(s), mas sim, o *papel positivo* desse mesmo ideal de masculinidade na construção de certas formas do desejo homoerótico enquanto desejo do masculino.

Um momento particularmente importante de interpretação do homoerotismo segundo essa chave de leitura encontramos no célebre texto inicial de *Sodoma e Gomorra* (1921-22), o quarto volume de *Em busca do tempo*

perdido, de Marcel Proust. Nesse texto, o narrador expõe sua controversa teoria segundo a qual o homossexual seria uma alma de mulher prisioneira num corpo de homem, o que tornaria a satisfação do desejo homoerótico estruturalmente inviável, na medida em que a “alma de mulher” só pode desejar um “homem de verdade” e, assim, qualquer sinal de reciprocidade ou correspondência bastaria para descaracterizar o próprio objeto do desejo enquanto tal. Somente na prostituição, e na diferença de poder e de riqueza que lhe dá fundamento, haveria uma forma de contornar — e não resolver, note-se bem — esse angustiante dilema.

Essa teoria da inversão, que Proust foi buscar na sexologia do século XIX e que, portanto, já estava ultrapassada na própria época em que ele escrevia, serve-lhe na verdade para configurar literariamente o homoerotismo como uma metáfora cabal da impossibilidade de acesso a valores autênticos. Desse modo, Proust consegue situar simbolicamente o homoerotismo no

centro mesmo da cultura do século XX. O desejo homoerótico seria, nessa perspectiva, uma experiência privilegiada da fugacidade do real e da inconsistência de todas as coisas, pois, no momento mesmo em que se acede ao objeto desejado, este se desfaz de maneira irremediável, o que aponta para uma situação de frustração existencial absolutamente sem saída. Essa busca de um “homem de verdade”, na perspectiva proustiana, configuraria o desejo homoerótico como uma versão do mito de Sísifo reciclado para o mundo moderno.

Ora, podemos dizer que esse impasse, tão meticulosamente construído por Proust, projeta-se pelo século XX afora, em toda uma vertente da cultura *gay*. Desde vivências cotidianas até a alta cultura, uma parte expressiva da experiência *gay* no século XX debate-se precisamente com essa questão de uma suposta masculinidade autêntica mais ou menos inacessível enquanto objeto de desejo. Acredito que aqui possa estar uma chave para a compreensão da importância que o corpo

masculino e sua visibilidade têm nessa cultura, conforme passo a expor, a exemplificar e a problematizar através das três obras acima citadas: *O anônimo lombardo*, *A biblioteca da piscina* e *Cinema Orly*.

Se pensarmos determinadas configurações da cultura *gay*, em termos de cultura do corpo e da visualidade, conectando-as assim àquela noção de masculinidade moderna a que venho me referindo, várias questões relacionadas à constituição das subjetividades *gays* e a suas construções plásticas e literárias podem ganhar um novo e instigante perfil. Por outras palavras, estou sustentando que há uma homologia entre a estética do corpo masculino no imaginário *gay* e o investimento axiológico de que esse mesmo corpo é objeto na cultura moderna e que essa homologia é central ao processo de constituição de boa parte das subjetividades *gays* contemporâneas, projetando-se ainda sobre algumas das formas preferenciais de sociabilidade em que essas subjetividades se engajam.

Numa primeira abordagem dessa nossa problemática, poderíamos vincular os elementos até aqui levantados — a saber: o silêncio e o predomínio da visualidade, que detectamos em Villaça; o papel sub-reptício do tato e da gestualidade, apontado por Balzac, e o desejo impossível por um “homem de verdade”, referido por Proust — como aspectos solidários e intimamente relacionados daquele modo de configuração do desejo homoerótico escolhido como objeto deste estudo.

Em *Cinema Orly*, de Luís Capucho, um dos mais intensos e contundentes testemunhos literários de um certo tipo de sexualidade *gay* baseada no anonimato e na multiplicidade de parceiros, encontramos um rico material de suporte para esta nossa primeira constatação. Leia-se, por exemplo, o trecho seguinte:

Tenho certeza de que todos os que fomos ao Orly fugíamos da solidão. No íntimo, fomos lá para encontrar um parceiro, mas o tipo de excitação que rolava lá tinha suas próprias regras e quem se deixasse levar, como eu, como todos, perdia o controle. (...) Gostava desse anonimato, achava-o até mesmo justo, o sexo apenas pelo

sexo. (...) Gostava de fantasiar que estava abordando bofes genuínos. Como, via de regra, não era cultivada nenhuma oportunidade para que nos conhecêssemos mutuamente, podia fantasiar à vontade, sem saber a tonalidade e entoação da voz do homem que abordava, o que para um veado conta muitíssimo. Em verdade, eu apenas chupava o pau de um bofe sentado. Se cansava, punha-me na posição de bofe. E logo aparecia um exímio chupador. Mas o que me excitava mesmo, o que me excitava mais, era pôr-me no lugar, na posição da bicha passiva. (CAPUCHO, 1999: 29)

Esse texto evidencia de maneira insofismável o quanto a ausência da palavra e o conseqüente predomínio do toque, do gesto, da visualidade, estão intimamente vinculados à busca de contato com uma masculinidade “genuína”, “autêntica”, que o próprio texto reconhece como uma fantasia que só se sustenta em termos performáticos, na medida em que se assume a *posição* de bofe ou, inversamente, de bicha. É exatamente enquanto *performance* que essa fantasia se *localiza* e se *essencializa* no corpo do homem, que se converte assim num “autêntico” corpo masculino, no corpo de um “bofe de verdade”, no corpo de um macho. É o que se lê, com maior clareza ainda, no seguinte texto:

Transávamos justamente ao estilo dos filmes que víamos no Orly, era uma trepada tipicamente pornográfica e sentia o meu peito rachar quando ele me encaixava no seu pau. Em nenhum momento ele fazia um gesto mais terno, mas diante de seu corpo de homem inteiro, eu nem me lembrava da existência da ternura. Meu namorado tinha tanto músculo que não me era possível sentir o pulsar de seu coração. Não me lembro se alguma vez nos beijamos. Acho que a falta de beijo tornou-se uma regra implícita nos nossos encontros. Talvez porque o beijo lembrasse a ternura e isso nos tiraria dos limites do sexo, o que não interessava. Quanto a mim, queria provar o máximo do que julgava ser a virilidade dele. Do que o fazia mover-se como homem, raciocinar como homem, posicionar-se como homem, andar, falar, sentir, fazer, vestir-se, me pegar com masculinidade. Não me sinto masculino o suficiente e gosto do contorno, da forma, das linhas que a masculinidade traz para o corpo de um homem. Acho que, naturalmente, os músculos, os órgãos do corpo de um homem se modelam de acordo com a quantidade de energia viril que ele tenha no espírito. (...) Para mim a quantidade de beleza tem sempre a ver com a quantidade de virilidade. (CAPUCHO, 1999: 53s)

Há, portanto, nesse processo imaginário de construção do corpo-masculino-objeto-do-desejo-homoerótico uma homologia perfeita com a semântica do corpo do homem sustentada pelo ideal moderno de masculinidade. Não é preciso sublinhar que o

processo de construção do objeto do desejo é simultaneamente o processo de construção do sujeito desse mesmo desejo. Nesse sentido, é muito interessante observar, em ambos os processos, a dinâmica de transição entre o performático e o essencialista, ou, por outras palavras, a dinâmica de naturalização da cultura e de apagamento do lastro histórico-cultural e social implicado nessa construção de um sujeito e um objeto do desejo homoerótico. É precisamente nesse mecanismo que a visualidade assume um papel fundamental: “transávamos justamente ao estilo dos filmes que víamos no Orly”.

Se sairmos agora do âmbito fenomenológico e passarmos às tentativas de explicação desse primado do elemento visual na construção do sujeito e do objeto do desejo homoerótico, no quadro da vertente da cultura *gay* que estamos considerando, creio que podemos destacar, na bibliografia pertinente ao tema, quatro perspectivas distintas — e

talvez complementares —, que chamarei respectivamente de sociológica, política, psicológica e antropológica.

Em perspectiva sociológica, cabe lembrar que a emergência da cultura *gay* contemporânea é um fenômeno tipicamente urbano, que deita raízes profundas no desenvolvimento das grandes metrópoles, a partir de meados do século XIX. Ora, como Richard Sennett mostrou de maneira cabal,

Durante o desenvolvimento do individualismo moderno e urbano, o indivíduo submergiu no silêncio na cidade. A rua, o café, o armazém, a estrada de ferro, o ônibus e o metrô converteram-se em lugares nos quais o olhar prevaleceu sobre o discurso. (SENNETT, 1997: 381)

O espaço urbano é, pois, um espaço da visualidade, em que tudo se converte num espetáculo para os olhos, ao mesmo tempo em que se desenvolvem várias estratégias de proteção à intimidade individual, que dificultam a conversa e o contato com estranhos. Ora, a sexualidade *gay*, como lembra Michael Warner, articula-se com frequência precisamente através da erotização do espaço público, pois,

ao contrário da heterossexualidade, carece em larga medida de mediações culturais institucionalizadas (Cf. WARNER, 2000: 92ss). Desse modo, compreende-se com facilidade a importância e o peso que os códigos visuais e gestuais passam a ter na cultura *gay* e a correlativa perda de importância da palavra falada. Por carecer em boa parte de mediações culturais previamente estabelecidas e sancionadas, faltam também à cultura *gay* mediações discursivas de natureza verbal, típicas de qualquer cultura logocentrada. Daí a importância da visualidade e a preeminência do corpo como espaço de significação, conforme estou procurando rastrear nos textos literários trazidos à colação.

A essa perspectiva sociológica pode-se acrescentar um componente de natureza mais propriamente política, que ajudaria a compreender melhor toda essa problemática. Se aceitarmos, com Oscar Guasch, na esteira de Foucault, que a gênese histórica da homossexualidade e da cultura *gay* moderna está ligada aos sistemas sociais de controle

que visam a impedir o desenvolvimento de relações afetivas entre homens, fica claro que a hipertrofia do sexo e da corporeidade nas relações homoeróticas corresponde precisamente à interdição da construção de espaços de afetividade e intimidade, seqüestrados de maneira exclusiva para as relações heterossexuais e familiares. Sendo assim,

O amor entre homens é sexualizado de uma maneira tão radical, que a expressão sexual se oferece como um modo preferencial (e quase exclusivo) de manifestar os afetos masculinos. Aos homens que amam outros homens fica difícil escapar desse tipo de restrição cultural. (GUASCH, 2000: 131)

Por isso mesmo, em contexto *gay*, o fato de um relacionamento *não* começar com um encontro sexual pode tornar-se algo digno de nota e, eventualmente, de apreço, como é o caso entre os protagonistas de *O anônimo lombardo*.

A terceira perspectiva de análise de nosso tema é a psicológica. Encontramo-la num importante artigo de autoria de Margarita Moreno e Jorge Jiménez Barrientos. Com base

na psicanálise de recorte lacaniano e interessados em caracterizar um estilo *gay* na literatura, ambos sustentam que

A manutenção da ilusão fálica se traduz numa exacerbação das possibilidades de representação dos atributos do objeto de satisfação, isto é, numa retórica que pretende dar forma ao que causa o desejo. Tenta-se deter o deslizamento da significação que a falta de referencialidade do objeto que causa o desejo produz, sobrevalorizando-se determinadas imagens, numa tentativa de corporificar o falo que, não o esqueçamos, é o significante de uma falta. No discurso homoerótico masculino atual, é preciso destacar que essa ilusão de completude fálica aparece fixada numa série de imagens sempre referidas ao corpo masculino, em especial ao pênis. (MORENO, JIMÉNEZ BARRIENTOS, 1995-96: 37)

Nessa ótica, a centralidade do corpo masculino na cultura *gay* estaria ligada à manutenção da ilusão fálica, ou seja, à ilusão que consiste em negar a castração e sustentar que o falo existe e que se pode tentar incorporá-lo no gozo. O paradoxo estaria em que “à medida que se tenta criar a ilusão da satisfação pelo corpo, apresenta-se uma busca sem fim desse mesmo corpo, cuja figura retórica é a promiscuidade” (MORENO, JIMÉNEZ BARRIENTOS, 1995-96: 40). Para

os autores, esse processo caracterizaria todo um tipo de literatura homoerótica fixado em imagens do corpo, em contraste com outro tipo, o *camp*, centrado no disfarce.

Em quarto lugar, pode-se falar numa perspectiva antropológica de interpretação do problema que nos ocupa neste texto. Essa perspectiva nos remeteria a uma visão mais ampla do corpo na cultura ocidental e aproximaria a questão específica do corpo masculino na cultura *gay* de outras formas de valorização contemporânea da corporeidade. Partindo da cisão entre homem e corpo imposta pelo dualismo do pensamento moderno (*res cogitans* / *res extensa*, em Descartes), David Le Breton afirma que “ao levar a percepção a uma espécie de grau zero do simbólico, a imagem ocidental do corpo contribuiu para torná-lo enigmático” (LE BRETON, 1995: 170). Eis por que, esvaziado de sentido simbólico, o corpo se tornaria passível, na cultura atual, de todo um processo de reinvestimento semântico. Em suas palavras:

Como o corpo é o lugar da ruptura, outorga-se-lhe o privilégio da reconciliação. É nele que se há de aplicar o bálsamo. A ação sobre o corpo traduz-se na vontade de superar a distância entre a carne e a consciência, de apagar a alteridade inerente à condição humana (...). O imaginário social converte, então, o corpo no lugar possível da transparência, do positivo. (LE BRETON, 1995: 170)

Penso que essas quatro perspectivas, que apresentei brevemente, iluminam vários aspectos importantes da questão do predomínio da visualidade no processo de construção do corpo masculino como objeto do desejo homoerótico. A partir de diferentes enfoques teóricos, elas contribuem para caracterizar essa vertente da cultura *gay*, que se articula num processo de silenciamento da palavra, em prol de uma apreensão visual e tátil do corpo do outro. Contribuem ainda para a exploração dos possíveis significados histórico-culturais desse complexo processo, que poderia ser resumido numa citação muito expressiva de Luís Capucho:

Gostava do Orly porque lá nos permitíamos ser apenas uma imagem. Foram tão frustrantes as vezes em que eu ou algum homem tentou ter

alma, que era preferível mantermo-nos sempre ícones. (CAPUCHO, 1999: 62)

No entanto, para que possamos escapar a qualquer forma de determinismo histórico-social ou de moralismo político ou religioso na interpretação desse tipo de configuração do desejo homoerótico, é preciso ir além da mera constatação desse processo e de suas possíveis explicações. Cumpre procurar apreender, antes de mais nada, a diversidade de formas estéticas em que ele se apresenta para *nelas* buscar sua verdade. Assim, se em *Cinema Orly* temos um magnífico exemplo de radicalidade da afirmação da imagem sobre a palavra, com o conseqüente predomínio da exploração da superfície dos corpos sobre a construção de espaços discursivos de intimidade, n'*A biblioteca da piscina* e n'*O anônimo lombardo* a situação aparece bem mais tensa e matizada, conforme se verá a seguir. Tanto num caso quanto nos outros, estamos diante de diferentes *formas* de configuração homoerótica de desejos, identidades e modos de sociabilidade.

Eis por que é preciso contemplar sempre a unidade entre ética e estética na avaliação dessas distintas configurações, para que se possam apreender com clareza não apenas as coordenadas histórico-culturais em que se inserem, mas, sobretudo, o quanto cada uma dessas configurações implica uma tomada de posição cultural e política, vale dizer, o quanto cada uma delas é fruto também do exercício consciente e maduro da liberdade. Sem o conhecimento estético, tanto a razão teórica quanto a razão prática sucumbem facilmente à tentação da sistematização e do determinismo, isto é, à tentação da perda de contato com a vida real, a partir da construção de um lugar ao mesmo tempo epistemológico e político, no qual o saber se converte numa forma de exercício do poder e, por conseguinte, de redução da alteridade à identidade. Só a arte é capaz de dizer, de fato e em plenitude, a verdade do outro.

A biblioteca da piscina, do escritor inglês Alan Hollinghurst, é um romance publicado em 1988 cujo enredo se passa no verão de 1983, “o último verão daquele tipo que o mundo veria”, isto é, o último verão europeu entre a liberação *gay* e o pânico causado pela epidemia de aids. Com William, o narrador-personagem, as comunidades *gays* dos países ocidentais poderiam dizer:

Em termos de sexo e auto-estima, eu vivia em estado de euforia — era minha época de ouro, minha *belle époque* (...). (HOLLINGHURST, 1999: 12)

O protagonista, um jovem rico, culto e bem apessoado, cujos dias se dividem entre exercícios físicos e aventuras sexuais, vem a conhecer, por circunstâncias do enredo, um senhor idoso, Charles Nantwich, também homossexual, e com ele acaba travando um relacionamento de amizade. O eixo central do romance é precisamente o contraste (e eventuais semelhanças...) entre o estilo de vida *gay* do início da década de 80 e aquele que lorde Nantwich tivera quando jovem, nas décadas de 20 e 30, ao qual William tem

acesso através da leitura dos diários do antigo administrador colonial do Império Britânico. Na verdade, lorde Nantwich gostaria que William, a partir daquele material, escrevesse sua biografia.

No âmbito deste trabalho, *A biblioteca da piscina* interessa-me sobretudo pela tensão que nela vejo entre o modelo cultural *gay* acima descrito, centrado no corpo e na visualidade, e a possibilidade de emergência de um novo modelo — logocentrado — possibilidade esta aberta, em algumas metrópoles do Ocidente, pelo processo de liberação dos anos 60 e 70. Creio que a própria idéia de que William pudesse vir a *escrever* a biografia de lorde Nantwich pode ser lida como a alegoria de uma cultura *gay* que pode passar a elaborar o projeto de pensar-se discursivamente e até chegar a *narrar* a sua própria história, abandonando, assim, ou ao menos relativizando fortemente, aquela predominância dos códigos visuais e gestuais através dos quais, até então, via de regra se articulava.

No entanto, no romance de Hollinghurst, essa segunda possibilidade permanece ainda no campo virtual, mais como uma opção até certo ponto incômoda do que como um projeto empolgante:

Por que me estorvar com os pecadilhos furtivos do passado e com todos os polidos artifícios necessários para contá-los por escrito? Eu não estava na mesma onda daquela turma. Esperava com ansiedade os claros dias de julho, dias sem segredo algum, dias de nada que não fosse exercício e sol, e mais a companhia de Phil. Sentia-me arrebatado, quase sem fôlego, só de pensar em homens, na sua beleza mitológica correndo sob as árvores e sob o sol na avenida ou nas amplas perspectivas dos Kensington Gardens. (HOLLINGHURST, 1999: 305)

Assim, se no plano da enunciação acena-se com essa possibilidade de se *dizer* a vida *gay* — e o próprio romance, com suas duas narrativas (a de William e a de Nantwich), já é uma concretização desse projeto —, no plano do enunciado, ainda estamos no âmbito de uma cultura *gay* centrada na visualidade e na gestualidade, isto é, no corpo e num certo ideal masculino que o cultivo intenso desse corpo encarna e promove. Dos inúmeros

exemplos dessa dualidade que poderíamos citar, vou reter apenas alguns que me parecem de particular relevância por trazerem elementos novos ao debate.

Em primeiro lugar, é preciso mencionar a maneira como o romance registra a dificuldade de construção de um espaço discursivo de afetividade e intimidade numa cultura até então pautada quase exclusivamente em termos de sexo, conforme vimos acima. Dos dois amantes mais regulares de William, Arthur é aquele com o qual o relacionamento é mais fácil, precisamente porque esse jovem imigrante antilhano quase não domina o discurso verbal e necessita “lutar para dizer mesmo as coisas mais insignificantes”. Por isso mesmo,

a relação entre ambos segue mais facilmente o padrão gestual e visual: “mal utilizávamos a língua para nos comunicar”, diz o narrador (HOLLINGHURST, 1999: 106s).

Já com o outro rapaz, Phil, o relacionamento é mais difícil, na medida em que, por circunstâncias pessoais e sociais, com ele seria possível estabelecer um novo

padrão que fosse além do sexo (quase) anônimo — mas para isso faltam os modelos. É o que se vê, de maneira muito clara, no seguinte trecho:

Eu agora fui bem mais delicado com ele, afagando, beijando e mordiscando de leve — sorrindo, também, e emitindo diminutos sons agradáveis. E Phil começou a reagir, a princípio me imitando, mas depois tomando ele mesmo a iniciativa. Diversas vezes, contudo, os movimentos simplesmente cessavam de forma repentina, recuávamos por um instante, olhando um para o outro da maneira como antes, muitas vezes, olhávamos, nos chuveiros do clube, ou no vestiário, nus e retraídos. Talvez a circunstância de terem sido abolidas as restrições de um espaço público provocasse em nós uma sensação de embaraço, de inaptidão para fazer uso da nossa liberdade. (HOLLINGHURST, 1999: 173)

Desse modo, se *A biblioteca da piscina*, por um lado, acena com a possibilidade de se articularem discursivamente subjetividades e relacionamentos *gays* menos dependentes daquela predominância da visualidade, típica da erotização do espaço público, por outro, aponta com vigor as dificuldades inerentes à necessidade de se criarem novos códigos, condizentes com os espaços de intimidade propiciados pela liberação sexual.

Além disso, na obra de Hollinghurst percebe-se claramente que o masculino, enquanto objeto do desejo, já não depende de maneira tão forte da questão dos papéis sexuais, como vimos ser o caso a propósito de *Cinema Orly*. Ainda que se reitere com frequência que o desejo homoerótico se dirige a *homens*, a satisfação desse desejo, apesar de se manter intimamente vinculada à idéia de gênero (pois é desejo do *masculino*), não está mais presa a determinados papéis previamente estabelecidos. Nesse sentido, *A biblioteca da piscina* ilustra bem aquilo que, na terminologia de Stephen Murray, seria a “homossexualidade moderna”. Como escreve esse autor,

A maior mudança entre a homossexualidade “tradicional” e a “moderna” foi a da exogamia para a endogamia de gênero e de identidade (...). (MURRAY, 2000: 385)

Ou seja, a construção do objeto do desejo homoerótico e sua localização num corpo masculino não implicariam mais a desvalorização da masculinidade do sujeito desse desejo, nem a atribuição prévia de papéis sexuais mais ou menos fixos.

Outro aspecto digno de nota é a maneira como o romance aponta as limitações intrínsecas a formas de sociabilidade baseadas quase exclusivamente num código visual. Se é verdade que, na vida *gay*, “a felicidade pode depender do olhar de relance de um estranho, captado e correspondido” (HOLLINGHURST, 1999: 139), não é menos verdade que esse gênero de abordagem pode dar lugar a, pelo menos, dois tipos opostos de frustração, conforme registra Iorde Nantwich em seu diário. Por um lado, a de quem, alimentando uma expectativa de contato meramente sexual, se depara com um parceiro que pretende entabular um relacionamento de ordem social e afetiva. Como escreve o ex-administrador colonial, “não há nada pior do que querer o corpo de alguém e receber, *em vez disso*, a sua alma” (HOLLINGHURST, 1999: 207, grifo do original). Por outro, a frustração inversa, que advém da disponibilização de maneira repentina e pouco mediatizada de uma relação que corresponderia a desejos muito intensos. Ao contar como recusou a proposta de um

soldado norte-americano que o abordara num banheiro, lorde Nantwich comenta que “fora um oferecimento demasiado abrupto de algo que eu desejava de modo demasiado profundo” (HOLLINGHURST, 1999: 188). Num e noutra caso, estamos tocando os limites de um modelo cultural de sociabilidade que pautou boa parte da vida *gay* do século XX.

Em *O anônimo lombardo*, encontramos uma discussão bastante ampla precisamente acerca da necessidade de a cultura *gay* inventar-se a si mesma, criar novos modos de ser e de estar no mundo e, para tanto, adotar critérios e fazer escolhas às vezes dramáticas. Trata-se de um romance epistolar em que um jovem anônimo fala de seu relacionamento com Roberto, a quem conhecera numa *première* de *Medéia* no Scala de Milão e que, para sua surpresa, também era aluno (muito pouco assíduo, é verdade) da mesma universidade que ele freqüentava. As cartas que compõem a narrativa são dirigidas ao próprio Roberto e

a alguns amigos, sobretudo a um, de nome Emílio.

O que chama a atenção, de imediato, em *O anônimo lombardo* é a peculiar mistura de gêneros literários, que se poderia indicar através do rótulo romance-ensaio. De fato, entremeadas com a narração do caso vivido pelos dois jovens — e com ela intimamente articuladas — encontram-se inúmeras e extensas digressões filosóficas, artísticas e literárias, enriquecidas ainda com abundantes citações e notas de pé de página, numa construção textual bastante inusitada para um romance. Creio que, por vários títulos, essa obra — que, nos últimos anos, vem sendo redescoberta e revalorizada pelos meios literários de alguns países como um *cult gay* — pode trazer uma contribuição importante para o debate das questões que ora nos ocupam.

Podemos começar pela descrição de Roberto, no momento em que o anônimo o vê pela primeira vez:

Agora, a filha tímida de Creonte brincava com as donzelas ao ritmo de honesta dança elísea,

sorrindo ante as próximas núpcias, ante os véus brancos e azuis... mas eu já não estava mais livre para ignorar o empurrão de um Jovem de cabelos muito negros e ombros largos, nem o seu olhar claro que me fixava, não podia livrar-me da pressão das duras linhas de seu corpo, como se a multidão, que se comprimia para ver, nos empurrasse um para cima do outro.² (ARBASINO, 1996: 16)

Temos aqui, em primeiro lugar, uma típica abordagem *gay* num espaço público, consoante o padrão dos códigos visuais e gestuais acima mencionados: no caso vertente, pressão corporal seguida de um olhar insistente. Por outro lado, essa primeira imagem do rapaz completa-se com esta descrição mais pormenorizada:

É, ao mesmo tempo, forte e doce, grave, terno, delicado. Muito jovem, naturalmente, e de uma beleza extraordinária: sabes? olhos verdes, cabelos negros, uma esplêndida pele morena... quase o meu tipo preferido do verão em Cannes, como aquele meu Francis que dizia com voz áspera “sale brute tu m’fais mal”, mas muito mais lombardo que Francis, pescoço grosso, ombros enormes, dedos da mão pesados, pernas como colunas escuras, longos cílios negros, e se não sorrisse continuamente (isso o torna mais leve: ri

² Estou omitindo as notas de pé de página insertas neste e nos demais trechos citados.

com graça, o que lhe cai bem, ele sabe!) diria... até mesmo... maciço. (ARBASINO, 1996: 20)

Nesse retrato de Roberto — feito por seu anônimo namorado a um amigo também presumivelmente *gay* — temos toda uma elegante topologia corporal, que visa a acentuar de maneira discreta e polida a inscrição física da masculinidade do personagem, ligeiramente atenuada pela observação final acerca de seu sorriso. Por outro lado, a relação intertextual com *Medéia* já sinaliza para certo projeto de conjugalidade que se vai insinuar no relacionamento entre os dois jovens, bem como para seu retumbante fracasso.

A respeito desse esboço (ou caricatura, se quisermos) de relação conjugal, é muito significativa uma passagem em que o anônimo se queixa a Emílio de que

(...) Roberto não é só um “menino” ou um “meninão”: estou observando-o há meses e suas reações senhoriais são típicas de uma verdadeira senhora. E não “gregárias” como poderia parecer. Se dar-me conta disso não tivesse sido um duro golpe, eu me teria irritado com furor, até porque não há nada nele que “marque” ou denote qualquer coisa de soft: nem a figura, nem

as linhas, nem a atitude, nem a voz, nem o andar, nem como se move. Nada, te digo. Tem um aspecto tipicamente masculino, mais, em todo caso, do que eu mesmo. Mas, entendes?, ele tacitamente *me reconhece todos os direitos*. Os direitos de um marido, quero dizer. (ARBASINO, 1996: 53, grifo do original)

Esse trecho parece-me fundamental para a discussão de nosso tema. Nele ficam patentes a imbricação do desejo homoerótico com o ideal moderno de masculinidade — corporificado numa imagem de homem — e o desconcerto causado pela percepção da descontinuidade entre o tipo de beleza física do personagem, sua personalidade e suas expectativas em relação aos papéis *sociais* a serem desempenhados pelos dois amantes. Cabe frisar que, de maneira muito significativa, o romance não problematiza a questão dos papéis *sexuais*. Pelo contrário, é dito explicitamente que as relações sexuais são muito satisfatórias para ambos os parceiros. Não é isso que está em jogo, mas sim, o processo de negociação de subjetividades e formas de sociabilidade *gays* que precisamente *ultrapassem* o mero plano sexual e uma

eventual mímese, mais ou menos degradada, das relações heterossexuais.

É esse o tipo de relacionamento pretendido pelo anônimo, que se depara com um vazio de modelos e formas de institucionalização, conforme já vimos a propósito de *A biblioteca da piscina*, e é aí que, na ótica do romance, surgem os problemas mais agudos. Para o anônimo, Roberto surge como a possibilidade de uma “ligação séria” longamente buscada, o primeiro namorado que ele “pode apresentar, o primeiro com o qual pode deixar(-se) ver... passeando por Milão... caminhando lentamente...” (ARBASINO, 1996: 21) Ou seja, o primeiro com o qual pode relacionar-se socialmente em público sem chamar a atenção ou causar escândalo. No entanto, incomoda-o sobremaneira o fato de Roberto pretender prolongar *discursivamente* a questão dos papéis, ampliando-a de modo inconveniente e indiscreto do plano físico para o plano social:

Uma outra particularidade que me desorienta não é mais o uso praticado da pax-ivity amorosa —

mas a maneira como *fala* dela. Um grande discurso mundano, além do mais. (ARBASINO, 1996: 56, grifo do original)

Para o anônimo, o desejo homoerótico é sempre desejo do masculino, independentemente dos papéis sexuais assumidos. Ser ativo ou passivo deveria ser algo circunscrito à relação sexual e não uma identidade pessoal que se projete em outras dimensões da existência. Para Roberto, parece não ser assim. É essa discrepância de expectativas que impõe a necessidade de um difícil e tenso processo de negociação de subjetividades e identidades.

Essa questão nos remete diretamente ao problema, já referido a propósito de Proust, da articulação dos relacionamentos homoeróticos a partir de um eixo baseado na diferença de classe, riqueza e poder, em formas mais ou menos abertas de prostituição. O anônimo dá a entender que já mantivera relacionamentos desse tipo com rapazes que, ao contrário de Roberto, não eram “de família”. Aliás, nisso, ele estaria em companhia de um sem-número

de outros personagens europeus, históricos ou fictícios, num amplo processo histórico-social de construção do desejo através da erotização das diferenças de classe, etnia e cultura. Acerca da complexidade desse processo, Florence Tamagne escreve que

É muito difícil explicar essa fascinação das classes médias e superiores pelos *working-class boys*, os rapazes da classe operária, fascinação que confinava com o mito e não era desprovida de ambigüidade. (TAMAGNE, 2000: 392)

Neste estudo, impõe-se registrar o peso específico dessa diferença de classe e poder como elemento facilitador da construção do corpo masculino como objeto de desejo e da estruturação de formas possíveis de sociabilidade (baseadas ou não na prostituição). De fato, se, por um lado, a diferença de poder e riqueza pode servir para alimentar a fantasia de acesso a um “homem de verdade”, por outro, contribui poderosamente para trazer a relação homoerótica — de maneira oblíqua, mas real — para o campo das instituições sociais e mediações culturais estabelecidas e

sancionadas. Afinal de contas, o rapaz prostituído — assim como o “secretário”, o “sobrinho”, o “empregado” ou o “protegido” — tem um lugar na sociedade que já é de alguma maneira reconhecido, mesmo quando esse reconhecimento seja negativo.

Essa perspectiva aparece claramente tematizada no romance, através de um personagem que também se chama Roberto. Esse jovem suíço, rico e atraente, encarna com precisão o *gay* completamente imerso na cultura do corpo e da visualidade, aquele *gay* que vive no espaço social e erótico dos contatos efêmeros sem amanhã. Seu interesse recai sobretudo em soldados, marinheiros e trabalhadores braçais, aos quais faz sempre questão de pagar generosamente pelo sexo. É importante observar que o anônimo registra o fato de que se trata de uma *opção* livre e explícita, pois o rapaz é muito bonito e masculino, despertando evidente interesse em seus potenciais parceiros. Uma *boutade* de Roberto pode nos dar a chave de seu comportamento: quando, diante da perspectiva

da velhice, alguém se referia com pesar à necessidade de vir a ser obrigado a fazer uso do dinheiro, Roberto dizia: “Isso não vai me acontecer nunca! Eu SEMPRE paguei!” (ARBASINO, 1996: 185, caixa alta do original). Ou seja, ao recorrer à prostituição, o personagem está, na verdade, disciplinando a satisfação de seu desejo, trazendo-a para o interior de uma rede de relações sociais e econômicas estruturadas e previsíveis.

O que *O anônimo lombardo* problematiza é, ao contrário, o vazio de modelos — e, conseqüentemente, a necessidade de negociação — para as relações homoeróticas que se pretendem simétricas e que não de se desenvolver *dentro* de uma mesma classe social e de um mesmo nível de educação:

(...) com uma coisa me preocupo: agora estamos seguros acerca de nossa relação, que não foi uma cabeçada. Bem: sobre que base situá-la? Se procuramos evitar os destinos habituais, nenhum princípio de analogia pode nos socorrer, não podemos inspirar-nos em nenhum exemplo, devemos nós mesmos criar as regras, instituir uma práxis; que deve ser diversa, por centenas de boas razões, do modelo que vale para boy and girl. (ARBASINO, 1996: 26s)

Aí está, pois, o problema: conseguir situar o desejo de um homem por outro homem sem reproduzir mimeticamente (de forma degradada ou não) a relação homem-mulher. O desafio enunciado pelo texto consiste em construir subjetividades e constituir identidades *gays* plenamente masculinas e encontrar caminhos de sociabilidade e de erotismo a elas adequados. Essa mesma questão é expressa pelo anônimo numa fórmula lapidar:

muitos rapazes têm habitualmente uma namorada e alguns amigos (...), eu pretendo as duas coisas conjuntamente, ser o amante & o amigo, não me satisfaço com uma só das duas. (ARBASINO, 1996: 28s)

Estudando as profundas modificações trazidas à cultura *gay* pelo processo de liberação dos anos 60 e 70, Daniel Harris registra a importância e novidade da emergência do corpo do homem *gay* como objeto passível de investimento erótico, pois,

Até os anos 70, a questão do físico, no seu todo, ao mesmo tempo, refletia e reforçava a cultura de uma inadequação física profunda segundo a qual os homens *gays* eram levados a acreditar que apenas o corpo do homem heterossexual

merecia ser visto e admirado, ao passo que o seu próprio teria um apelo erótico mínimo. (HARRIS, 1997: 90)

Ora, o que vemos em *A biblioteca da piscina* e em *O anônimo lombardo* são duas maneiras diferentes de se configurar literariamente esse processo de vir à cena e tomar a palavra por parte do homem *gay*, que busca projetar assim, uma nova imagem de si mesmo. N' *A biblioteca da piscina* — e tanto o título quanto a estrutura da obra marcam de maneira criativa e sutil essa duplicidade — a articulação dessa imagem se dá através da inserção do homem *gay* naquele mesmo *ethos* de atividade física e cultura do corpo que marca o universo masculino convencional. Nessa perspectiva, a afirmação da identidade e da erótica *gays* dá-se em continuidade com a ética e a estética da masculinidade hegemônica, através de uma intensa cultura do corpo.

N' *O anônimo lombardo*, porém, o processo é bem mais complexo. Reafirmando, como vimos, a masculinidade como quadro de

referência fundamental, o romance empenha-se explicitamente na tentativa — até certo ponto pioneira — de articular uma cultura *gay* logocentrada, mais ou menos como fizeram em seu tempo Marcel Proust e André Gide. Daí sua peculiar estrutura textual, em que citações, alusões e referências populares e eruditas se multiplicam e acumulam, na tentativa de preencher o vazio que a própria novidade do projeto traz consigo. Para tanto, todo o corpo de uma cultura muitas vezes secular é convocado, pois, como escreve o anônimo, “há uma tradição italiana e lombarda atrás de mim, com a qual estou muito contente porque me agrada” (ARBASINO, 1996: 59).

Significativamente, o autor-narrador lança mão de um processo metaliterário para nos dizer que está escrevendo aquele romance em forma epistolar *depois* que toda a história que narra já acabou. É, pois, no espaço vazio instaurado pela ausência do corpo do amante, que o anônimo vai tentar inscrever seu discurso, articulando-o a partir de uma multiplicidade de referências que recolhem o

melhor da cultura italiana e européia. Assim, é no seio dessa tradição específica, de sua ética e estética, que o anônimo tenta dar corpo a uma cultura *gay* que transcenda os estreitos limites do gesto e da imagem.

No início deste texto, digo que, como procedimento metodológico, é necessário respeitar a heterogeneidade temporal e espacial das diferentes configurações assumidas pelas identidades e subjetividades homoeróticas, sem pretender situá-las *a priori* sobre um mesmo plano ou linha evolutiva. Desse modo, as aproximações entre elas não de ser feitas em função de um instrumental hermenêutico específico, que *instaure* o espaço analítico que se pretende explorar. Até aqui, segui essa metodologia, recorrendo aos conceitos de masculinidade moderna, performance, código e discurso, entre muitos outros. Agora, à guisa de conclusão, vou proceder a uma rápida comparação entre *O anônimo lombardo* e *Cinema Orly*, com o

auxílio de categorias propiciadas pelas reflexões de Michel Maffesoli sobre o retorno do trágico nas sociedades pós-moderna (MAFFESOLI, 2001). Creio que, assim fazendo, possamos iluminar melhor e de novos ângulos a questão do corpo masculino e do desejo homoerótico em ambas as narrativas.

Em *O instante eterno*, Maffesoli propõe uma instigante interpretação da cultura contemporânea em termos de passagem de uma visão dramática para uma visão trágica da existência humana no mundo. Alguns dos principais pares opositivos com os quais ele trabalha são: a passagem de uma visão de mundo “egocentrada” a outra “*locuscentrada*”; a substituição de uma concepção linear de história por uma concepção cíclica ou espiral de destino; o abandono da idéia de projeto por um presentismo hedonista; a desvalorização da idéia de maturidade e responsabilidade, em prol do ideal dionisíaco de um *puer aeternus*, brincalhão e travesso; a transição da perspectiva dialética, própria do drama, para a perspectiva aporética, típica da tragédia. No

conjunto, esse amplo processo cultural marcaria o surgimento de um “sentimento trágico da existência”, que dominaria a sociedade atual, dita pós-moderna.

Ora, parece-me que uma leitura comparativa de *O anônimo lombardo* e *Cinema Orly*, que tome esse contraste entre perspectiva dramática e perspectiva trágica como instrumental hermenêutico, pode ser bastante produtiva e contribuir eficazmente para facilitar a compreensão da maneira como se articulam, num e noutro caso, as subjetividades e os desejos gays.

De todos os ângulos a partir dos quais pudermos analisá-lo, *O anônimo lombardo* mostra-se com clareza como uma obra moderna, isto é, uma obra profundamente impregnada dos valores da consciência e da subjetividade, próprios do racionalismo iluminista que se projeta ao longo dos séculos XIX e XX. A busca de um sentido para a existência, a crença na liberdade e na autodeterminação do ser humano, a afirmação

da igualdade entre todos como valor inamovível, a construção da subjetividade como “lugar insubstituível a partir do qual a razão narra um mundo” (CASULLO, 1999: 208), tudo isso aponta sem sombra de equívoco para o projeto moderno e ilustrado. Como escreve Maffesoli, estamos diante de uma “pretensão otimista da totalidade: de mim, do mundo, do Estado” (MAFFESOLI, 2001: 10), tipicamente moderna, isto é, dramática e dialética.

No que diz respeito à questão específica do desejo homoerótico e das subjetividades *gays*, esse caráter moderno e dramático da visão de mundo subjacente ao romance de Arbasino leva necessariamente à superação dos limites do mero corpo masculino como objeto do desejo, ampliando-os para todo um projeto de vida pautado pela relação dialética eu-outro. Assim, o encontro com Roberto gera o seguinte estado de ânimo no narrador:

(...) eu me sentia profundamente comovido e espantado e perturbado, somente era capaz de pensar que “alegria-abismo-desespero-encanto”, tudo a partir de agora dependeria disso e, portanto, de quem ele fosse, do seu caráter, suas

inibições, exigências, compromissos etc.
(ARBASINO, 1996: 18)

Nessa perspectiva, o encontro com o outro é sempre ocasião de aprofundar o autoconhecimento, isto é, converte-se sempre num instrumento precioso que devolve o sujeito a si mesmo, ampliando e reforçando seu domínio sobre a própria subjetividade. Comparando-se com Roberto, escreve o anônimo:

Com angústia, dou-me conta de que ele não sabe o que quer, não se conhece absolutamente, não sabe avaliar, não apenas não fez, como nunca pensou na necessidade de fazer de uma vez por todas a operação “conhece-te a ti mesmo”, aquele “catálogo interior” que nos põe, como se deve, diante de todo o “material” que pode surgir do nosso “fundo”. E passo dias de amargura porque eu, ao contrário, sei muito bem aquilo que quero; e todos os meus desejos, impulsos, paixões, há muito tempo estão dispostos para o inventário na esfera do “cognoscível”. (ARBASINO, 1996: 81s, grifo do original)

No âmbito do pensamento moderno, há, pois, claramente um objetivo na vida: o pleno domínio do mundo e do próprio sujeito como exercício de autonomia e liberdade. É nesse contexto que se situa, n’*O anônimo lombardo*,

o projeto de construção de um caso entre o narrador e Roberto. Trata-se de construir uma história comum, precisamente como história de amor, encantamento, desencanto — liberdade: “as narrativas que quero escrever têm por tema a luta e o fracasso amoroso de uma consciência muito inquieta” (ARBASINO, 1996: 84).

Para tanto, é preciso equilibrar intensidade e duração, de tal forma que, projetando-se no tempo, a força da imagem erótica se converta numa história de amor:

(...) é fatal que um sentimento por natureza instável não possa manter-se numa tensão tão elevada; por isso, eu pensava que, enfraquecendo-o artificialmente, através de certas medidas, isso serviria, numa relação de causa e efeito, de princípio e consequência, para diminuir sua intensidade, mas ao mesmo tempo prolongar-lhe a duração, conservando por um tempo indefinido um standard satisfatório de calor afetivo. (ARBASINO, 1996: 33)

Em *Cinema Orly*, estamos diante de outro universo. Ao invés de procurar a duração, busca-se a intensidade. O *espaço* do cinema e o *espaço* do corpo do(s) outro(s) absorvem completamente a função de centro

catalisador de valores, interesses e sentidos. Em lugar de procurar concentrar-se na própria consciência, o eu se dispersa numa multiplicidade de objetos, buscando integrar-se e desintegrar-se numa realidade mais vasta:

Eu gosto de lá porque estou no meu lugar, não me sinto um clandestino, porque é um meio social onde não precisamos ser iguais a ninguém, nem sequer precisamos falar. (CAPUCHO, 1999: 17s)

A valorização de uma subjetividade profundamente consciente de si mesma e para a qual a própria insatisfação é um valor insubstituível³ dá lugar a uma atitude de contemplação, esvaziamento e entrega, em que não há espaço para nenhuma forma egocentrada de posse de si mesmo ou de engajamento intersubjetivo:

Com relação a nós, no bojo do Orly, também não sabíamos juntar o amor de que são feitos os romances ao sexo feito na penumbra. Meu amor, embora fosse profundo, aureolando-me no

³ “Eu prefiro ATORMENTAR-ME SÓ PELO FATO DE EXISTIR, não renunciarei a esta inquietude que me traspassou espantosamente uma vez e não me deixará mais, como um aguilhão ou um fermento” (ARBASINO, 1996: 72, caixa alta do original).

momento do sexo, não precisava de intimidade alguma, era apenas para uma imagem de homem sentado, mais ou menos, como ser devoto de uma santa de cuja identidade nunca conseguiremos nos aproximar. (CAPUCHO, 1999: 114)

O que importa é o instante, a intensidade da experiência, o cumprimento de um destino, que se reitera na efemeridade de todos os encontros e de todos os prazeres. Assim, a participação no sexo orgiástico ganha um caráter sagrado, como experiência numinosa, conforme se percebe pelo acúmulo de metáforas de cunho religioso. Nessa perspectiva, o culto da masculinidade, que se supõe encarnada em determinados corpos de homens, é um valor em si, um valor intransitivo, um valor absoluto, que não apenas dispensa qualquer forma de justificação, como ainda instaura uma rígida hierarquia de corpos, sexualidades e sentidos, uma hierarquia precisamente de destinos:

Assistir aquilo era como estar diante do que aparece de mais divino. E talvez estivesse. Há quem ache que esses filmes pornô são muito mecânicos, frios, que os homens são como máquinas a sobrepujar o corpo das mulheres. Pois é justamente isto, esta exibição animalesca

de sexo, entre homens e mulheres, que me atraía. É justamente o que acho bonito: o domínio e o controle masculinos (...). (CAPUCHO, 1999: 95)

Para Maffesoli, estaríamos aqui sob o signo de um pensamento trágico, em busca do instante eterno.

A questão do primado da visualidade e da gestualidade na cultura *gay* está intimamente articulada com o modo segundo o qual essa cultura constrói o corpo masculino enquanto objeto de desejo. Como foi visto ao longo deste texto, essa questão pode ser perspectivada de diferentes ângulos e a partir de fundamentos teóricos bastante diversificados. Creio que o percurso feito pela semiologia e pela semântica do corpo masculino nas obras literárias estudadas pode contribuir para uma visão mais completa da heterogeneidade das experiências *gays* do século XX, bem como de seus possíveis pontos de contato e convergência. Preocupados com o respeito pela especificidade de cada uma dessas experiências, podemos concluir com

uma passagem de Benedetto Croce, na qual se afirma de maneira muito expressiva a unidade entre ética e estética que assumi como fio condutor deste trabalho:

A consciência estética não necessita tomar emprestado à consciência moral o sentimento de pudor, porque o tem em si mesma, como pudor, como honestidade e como castidade estética, e sabe onde não lhe cabe utilizar nenhuma outra forma de expressão senão o silêncio. (*Apud* ARBASINO, 1996: 113)

Referências Bibliográficas

ALLEN, Dennis. “Lesbian and Gay Studies: A Consumer’s Guide” in FOSTER, Thomas, SIEGEL, Carol, BERRY, Ellen E. (eds.). *The Gay ‘90s: Disciplinary and Interdisciplinary Formations in Queer Studies*. Nova York: New York University Press, 1997, p. 23-50.

ARBASINO, Alberto. *L’anonimo lombardo*. Milão: Adelphi, 1996 (trad. esp. *El anónimo lombardo*. Buenos Aires: Eudeba, 1999).

BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues*. Paris: Gallimard, 2000 (Folio classique).

- CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.
- CASULLO, Nicolás. “La escena presente: debate modernidad-posmodernidad” in ———, FORSTER, Ricardo, KAUFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 195-213.
- GONCHAROV, Iván A. *Oblómov*. Barcelona: Alba, 1999.
- GUASCH, Oscar. *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona: Laertes, 2000.
- HARRIS, Daniel. *The Rise and Fall of Gay Culture*. Nova York: Hyperion, 1997.
- HOLLINGHURST, Alan. *A biblioteca da piscina*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *El instante eterno: el retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 2001.

- MORENO, Margarita, JIMÉNEZ BARRIENTOS, Jorge. La construcción del cuerpo homosexual masculino en la literatura. *Stylistica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n. 4 (1995-96) p. 33-41.
- MOSSE, George. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford/ Nova York: Oxford University Press, 1996.
- MURRAY, Stephen O. *Homosexualities*. Chicago/ Londres: The University of Chicago Press, 2000.
- PROUST, Marcel. *Sodome et Gomorrhe*. Paris: Gallimard, 1999 (Folio classique).
- SENNETT, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.
- TAMAGNE, Florence. *Histoire de l'homosexualité en Europe: Berlin, Londres, Paris 1919-1939*. Paris: Seuil, 2000.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. *Monsenhor*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília/ Rio, 1975.
- WARNER, Michael. "Zones of Privacy" in BUTLER, Judith, GUILLORY, John, THOMAS, Kendall (eds.). *What's Left of Theory?: New Work on the Politics of*

Literary Theory. Nova York/ Londres: Routledge,
2000, p. 75-113.

Entre o passado e o futuro: configurações do homoerotismo masculino em narrativas dos anos 1950

O *Diário* de Julien Green — que talvez seja o mais longo de toda a história da literatura, pois abarca, em dezoito volumes, o período que vai de 1919 a 1996 — é um documento muito importante para o conhecimento da história cultural e espiritual do século XX. Uma de suas muitas riquezas é o conjunto de anedotas, verdadeiras ou fictícias, que nele se recolhem. Dentre as primeiras, há uma, muito curiosa, numa entrada de 28 de fevereiro de 1951. Nove dias após a morte de Gide, Green registra que as pessoas riram muito de um telegrama recebido por François Mauriac, redigido nos seguintes termos: “O inferno não existe. Aproveite! Plevina Claudel. Assinado: André Gide” (GREEN, 1988, p. 1206).

Com essa brincadeira, o anônimo autor do telegrama, que provavelmente estava informado da vida dupla levada por Mauriac — homem casado, pai de família, atormentado pela própria bissexualidade e pela possibilidade de esta vir a ser conhecida¹ —, conseguiu tornar patente o sentido simbólico da obra de André Gide (e de sua morte, no início da década de 1950) para a história literária do homoerotismo masculino. De fato, no que tange a essa história, Gide é o grande elo entre a literatura finissecular e a antevéspera do movimento de liberação sexual dos anos 1960 e 1970. Sua longa vida e sua prolífica carreira literária foram dedicadas à reelaboração e transmissão às novas gerações da descoberta fundamental que Oscar Wilde lhe propiciou, naquela longínqua noite argelina de 1895, quando, num café popular, lhe

¹ Como o próprio Green evoca, de maneira discreta, polida e sensível, na descrição da visita que fez a Mauriac, quando este, pouco antes de sua morte, já se encontrava muito enfermo. (GREEN, 1993, p. 276).

perguntou de chofre se ele desejava o jovem Mohammed. Como Gide recorda em *Si le grain ne meurt*, de 1926, “(...) Wilde não sabia (...) que na imaginação, no pensamento, eu já tinha vencido todos os meus escrúpulos. Para dizer a verdade, eu mesmo também não sabia; creio que foi somente quando lhe respondi ‘sim’, que bruscamente tomei consciência disso” (GIDE, 2002, p. 340).

Assim, a morte de Gide, em 19 de fevereiro de 1951, pode ser tomada como símbolo do fim de uma época e início de outra, conforme a anedota do telegrama assinala. O trabalho pioneiro de Whitman, de Wilde, de Proust e do próprio Gide, entre outros, já tinha dado seus frutos e, em certo sentido, já era coisa do passado. A afirmação do desejo homoerótico, de que suas obras dão testemunho, era uma etapa vencida. O desafio agora era trazer a afirmação desse desejo para o espaço da vida cotidiana de pessoas comuns, provenientes das camadas médias de uma sociedade em acelerado processo de massificação.

Na literatura finissecular, o homoerotismo aparece, em geral, como elemento integrado a um estilo de vida *sui generis*, extremamente requintado ou profundamente abjeto. Oscila sempre — ou quase sempre — entre o inefável e o nefando. Nos anos 1950, vamos encontrar um esforço notável de uma série de autores de variada procedência para trazê-lo para o espaço da vida cotidiana e das relações sociais corriqueiras. Nesse sentido, trata-se de um período de transição entre o momento pioneiro de afirmação, explicação ou justificação do homoerotismo, por parte de autores como os citados Wilde, Proust, Whitman ou Gide, e o momento de reivindicação das identidades *gays* nas décadas seguintes. A esse respeito, cabe enfatizar a consciência que um personagem como Bernard Sands, de *Hemlock and After*, de Angus Wilson, tem de estar vivendo um momento de transição, em que se trava uma verdadeira guerra, num mundo em rápida mudança, uma guerra ameaçadora e estranha porque “intimamente ligada com o

processo comum da vida” (WILSON, 1957, p. 19).

O objeto deste texto é apresentar, em linhas muito gerais, um rápido esboço das configurações assumidas pelo homoerotismo masculino num conjunto de catorze narrativas desse período, de autoria de nove escritores distintos², alguns dos quais auto-identificados como homossexuais — Julien Green, James Baldwin ou Pier Paolo Pasolini, por exemplo —

² Ei-las, com as respectivas datas de publicação: *Il conformista* (1951), de Alberto Moravia; *Hemlock and After* (1952) e *The Middle Age of Mrs. Eliot* (1958), de Angus Wilson; *Trans-Atlântico* (1953), de Witold Gombrowicz; *Go Tell it on the Mountain* (1953) e *Giovanni's Room* (1956), de James Baldwin; *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), de Pier Paolo Pasolini; *Le malfaiteur* (1955) e *Chaque homme dans sa nuit* (1960), de Julien Green; *L'anonimo lombardo* (1959), de Alberto Arbasino; *Los premios* (1960), de Júlio Cortázar; *Amado mio*, de Pasolini, e *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*, de Roger Martin du Gard, escritas nessa mesma época, foram publicadas postumamente em 1982 e 1983.

e outros — como Alberto Moravia e Júlio Cortázar —, não. Na seleção de narrativas dos anos 1950, excluíram-se algumas, como *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, nas quais tanto no âmbito pessoal quanto no social, o homoerotismo aparece em situações-limite e, de resto, investido de uma forte carga simbólica³, o que, de antemão, as subtrai ao escopo do presente trabalho, que é o de estudá-lo em função de representações que se pretendem mais próximas da experiência cotidiana. Ao “sentido do real”, de que fala Jacques Dubois — e que se caracterizaria pelo predomínio do concreto, da duração e da sociabilidade (DUBOIS, 2000, p. 29) —, estou acrescentando, portanto, o traço da cotidianidade das experiências representadas na delimitação do *corpus*.

³ Como é o caso também de outra grande obra latino-americana um pouco posterior: o romance *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima.

1- Persistência e superação do mito da tragicidade da condição homossexual

Estudando o personagem homossexual na literatura decadentista, María Ángeles Toda Iglesia chama a atenção para o fato de que os apologistas oitocentistas da homossexualidade, ao interpretá-la como uma condição inata e involuntária (em oposição às idéias de vício, perversão ou doença), tenham paradoxalmente aberto o caminho para associá-la, de maneira muito estreita, à idéia de tragicidade, que viria a ser um de seus traços mais persistentes ao longo da história literária do século XX (TODA IGLESIA, 1995-96, p. 86).

A análise de narrativas dos anos 1950 é muito elucidativa a respeito quer da persistência desse modelo de representação do homoerotismo, quer das várias tentativas de superá-lo. Mais ainda: como Gregory Woods observa, com grande acuidade crítica, a matriz trágica não é necessariamente opressiva. Foi, de fato, uma das maneiras escolhidas pelos

homossexuais para representar a si mesmos e para lidar com a opressão (WOODS, 1998, p. 285). Nesse sentido, o mito da tragicidade homossexual é profundamente ambíguo, pois comporta uma dinâmica positiva de afirmação, autopossessão e liberdade, imbricada com os aspectos mais negativos, tais como sofrimento, angústia ou derrota, como, aliás, é próprio do pensamento trágico.

Em *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*, de Roger Martin du Gard, encontramos um desses personagens trágicos em Xavier de Balcourt, jovem preceptor dos primos Guy Chambost-Lévadé e Bertrand de Maumort na propriedade rural de Le Saillant, e, posteriormente, amigo e confidente de Bertrand, o protagonista do romance, em seus anos de juventude em Paris. Filho de aristocratas arruinados, Xavier é um intelectual requintado, pouco à vontade em sua posição social decaída. Observando-o, o menino Bertrand dá-se conta de como uma pessoa pode encarnar diferentes personagens, sem hipocrisia, consoante os interlocutores a que

se dirige: Xavier mostra-se aos garotos e, em especial, a Guy, por quem nutre uma afeição particular, de maneira muito diferente da que emprega quando em companhia dos outros membros da família. Assim, Xavier distingue-se, desde logo, pela vida dupla e pela necessidade de dissimulação, necessidade esta cujas raízes só bem mais tarde Bertrand viria a compreender. O amor de Xavier por Guy — platônico, não obstante intensas e recíprocas manifestações de carinho, uma *saison en enfer*, na expressão do próprio Xavier — tem um fim com a morte do garoto, em virtude de uma tuberculose.

Anos depois, Bertrand reencontra Xavier em Paris, trabalhando como secretário do pai de Guy, e ambos se tornam amigos. Xavier, não obstante seus vinte e sete anos, está envelhecido e não é mais o exemplo de elegância e bom-gosto que fora no passado. Frequenta agora um novo círculo social, composto de jovens artistas de vanguarda em busca de reconhecimento e de fama, em meio

ao qual, na visão de Bertrand, dissipa inutilmente seus superiores talentos.

Pela leitura do diário de Xavier, depois do seu suicídio, é que Bertrand compreende a especificidade da vida privada de seu amigo e a tragicidade que a perpassara. De fato, em 1888, Xavier viveu uma terrível experiência numa cidadezinha do interior, ao se envolver com Yves, um jovem operário. Uma ocasião, quando os dois estavam a sós à beira de um rio, Yves se afoga e, em meio ao desespero da situação, Xavier se dá conta do escândalo que, por força do subsequente inquérito, a revelação pública do relacionamento entre ambos acarretaria. Por isso, foge, sem buscar algum tipo de socorro, que, eventualmente, até pudesse salvar a vida de Yves. Pouco tempo depois de ser chamado a depor sobre o acidente, em função de uma acusação específica de sedução e assassinato feita contra ele por um dos depoentes no processo, Xavier comete suicídio.

A figura de Xavier de Balcourt é muito significativa para a questão de que me ocupo neste texto. Aristocrata empobrecido, obrigado a trabalhar para ganhar o próprio sustento, é um personagem muito distinto do Barão de Charlus, de Proust, do Michel, de Gide, ou do Cardeal Pirelli, de Ronald Firbank. Todo o drama que se desencadeia a partir do afogamento de Yves tem por móvel, precisamente, a dependência social e econômica de Xavier. É em sentido muito prático e concreto que ele teme, com razão, o escândalo: trata-se de perder seus meios de vida e até de ser acusado de um crime que não cometera.

A perda de *status* social e de poder econômico faz de Xavier um homem comum, para quem a respeitabilidade e a adequação às normas sociais são imprescindíveis para a própria sobrevivência e aí está a raiz do drama em que se vê envolvido e que o leva ao suicídio. É todo o tema da vida dupla e da dissimulação, que já aparecera a propósito do comportamento de Xavier na época em que era

preceptor em *Le Saillant*, que volta de maneira brutal. Desse modo, o romance de Roger Martin du Gard recontextualiza o mito da tragicidade homossexual, fazendo-o depender inequivocamente do jogo de forças sociais e não, de alguma condição inata e abstrata.

Do contato com Xavier, Bertrand de Maumort infere a normalidade da atração homoerótica e conclui pela necessidade de sua aceitação social:

(...) eu não tinha noção do papel que a homossexualidade desempenha na sociedade (...) Em todo caso — e disso estou certo — não tinha idéia do que era o amor homossexual. Quero dizer que não tinha consciência de que as relações entre homens pudessem ser algo mais que um exercício de onanismo a dois (...); nem nunca tinha pensado que tais relações pudessem assumir a feição da paixão amorosa, exatamente como o amor de um casal heterossexual. (MARTIN DU GARD, 2000, p. 315)

Desse modo, o romance é portador de uma mensagem muito positiva no sentido da inserção social dos homossexuais. Como escreve Christopher Robinson, para Roger Martin du Gard, “na medida em que (a homossexualidade) for plenamente aceita pela

sociedade, deixará de ser significativa” (ROBINSON, 1995, p. 69).

Outro personagem marcante é Jean, de *Le malfaiteur*, de Julien Green. Também dotado de pendores intelectuais, Jean é um parente pobre de uma família de Lyon, os Vasseur, que o acolheu por caridade. Seus dias repousados, dedicados à leitura, no conforto da ampla casa burguesa, alternam-se com aventuras noturnas, pelas ruas da grande cidade, sempre sob ameaça de violência ou de chantagem.

Jean é um personagem de recorte trágico: vive cindido entre a necessidade de se resguardar, de se anular, no contexto da vida familiar que lhe é oferecida, e o impulso a assumir a verdade sobre si mesmo, dizê-la, reivindicá-la. Incapaz de uma opção clara por um ou outro dos pólos da questão, vai procurando, por meio de encontros furtivos, “subtrair da vida, de vez em quando, um pouco dessa felicidade que ela oferece a tantos homens” (GREEN, 1995, p.16). Esse equilíbrio

precário é rompido, porém, quando Hedwige, moça órfã que também vive na casa dos Vasseur e pela qual Jean nutre uma grande simpatia, se apaixona por Gaston Dolange, um gigolô pelo qual o próprio Jean é profundamente apaixonado. Para evitar o escândalo, Jean é levado a afastar-se de Lyon e a matar-se, sob as aparências falsas de um acidente.

Em *Le malfaiteur*, a suposta tragicidade da condição homossexual aparece com todo o seu peso. Essa condição, não escolhida nem querida, condena o personagem a uma vida dupla, cheia de perigos, e, sobretudo, o impede de conjugar realização afetiva e satisfação sexual. A paixão pelo jovem e belo prostituto, que o explora e despreza, é a grande imagem dessa situação sem saída que o romance de Green arma para seu protagonista.

Na perspectiva do romance, a tragédia da condição homossexual é a tragédia do amor que, em determinadas circunstâncias sociais e

culturais, não tem possibilidade alguma de ser correspondido. Nesse sentido, cabe enfatizar o peso dessas circunstâncias no desenvolvimento da trama. A situação de Jean mostra-se insolúvel precisamente porque, sem os recursos econômicos que o pudessem tornar atrativo para Gaston Dolange ou outros de sua igualha, o personagem não consegue tampouco romper de maneira decidida com seu meio social nem assumir, de uma vez por todas, uma posição de aberta marginalidade, em confronto com os padrões da vida burguesa.

Esses mesmos elementos — aprofundados, por um lado, mitigados, por outro — reaparecem em *Chaque homme dans sa nuit*, do próprio Julien Green. Wilfred é um rapaz jovem, bem-apessoado, heterossexual, que trabalha em uma camisaria fina de uma grande cidade dos Estados Unidos e que vive atormentado pelos conflitos entre sua fé católica e sua exuberante sexualidade. Ao longo do enredo, Wilfred depara-se muitas vezes com personagens, situações ou conflitos

marcados pelo homoerotismo, num amplo espectro de relações, que vão desde a discreta afeição que por ele nutre o gerente da loja em que trabalha até as propostas mais ou menos veladas de alguns clientes, ou desde a convivência com seu primo Angus, que por ele se apaixona e que, mais tarde, vive um caso com um jovem e atraente criado, até a amizade com Max, um polonês meio louco que se prostitui em um bordel masculino.

Se nos eloqüentes silêncios de M. Schoenhals, o idoso e solitário gerente, ou sobretudo, nas blasfêmias de Max, encontra-se, uma vez mais a figura do homossexual trágico, marcado pela solidão e pelo desespero, no relacionamento de Angus com o cocheiro Ghéza, deparamo-nos com uma possibilidade de equacionamento minimamente satisfatório de desejos homoeróticos e de expectativas afetivas, ainda que por meio da diferença de riqueza e poder entre ambos os parceiros. Sem possibilidade alguma de ser correspondido por Wilfred, Angus, em contrapartida, logra estabelecer um

relacionamento com Ghéza, ao que tudo indica, bastante prazeroso para ambos.

Desse modo, não obstante a evidente continuidade temática entre *Le malfaiteur* e *Chaque homme dans sa nuit*, há uma significativa nuance entre os dois romances, no que diz respeito às perspectivas de realização sexual e afetiva em contexto homoerótico. Num e noutro, porém, a intermediação da diferença de classe parece incontornável, tanto para a configuração da situação trágica, quanto para a construção de algum tipo de saída para ela.

Esse mesmo contexto de relacionamentos permeados por diferenças sociais e econômicas, em formas mais ou menos claras de prostituição, adquire, em certas narrativas da década de 1950, um perfil menos elevadamente trágico que em Green, degradando-se a formas mais próximas da temática da mera violência urbana. Estou pensando, sobretudo, nos romances romanos de Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita* e *Una*

vita violenta, que propõem um amplo painel, de cunho neo-realista, da vida da juventude pobre da periferia da capital italiana no imediato pós-guerra.

O que se vê aí é uma clivagem profunda de identidade sexual e de gênero entre os rapazes dos bairros pobres e seus eventuais clientes, contra os quais chegam muitas vezes a usar de violência. O ponto de vista narrativo, porém, ao aderir à perspectiva dos jovens proletários ou subproletários e à sua visão masculinista do mundo — com o conseqüente desprezo por seus parceiros, que são os únicos a serem tido como homossexuais e que são apresentados invariavelmente como afeminados —, neutraliza qualquer percepção trágica das situações descritas.

Uma das mais impressionantes descrições de um personagem homossexual construído segundo o modelo trágico encontra-se no romance *Trans-Atlântico*, de Witold Gombrowicz, um importante escritor polonês que, de 1939 a 1963, viveu na Argentina.

Trata-se de Gonzalo, um homem muito rico, que incansavelmente percorre as ruas de Buenos Aires, abordando os rapazes que o atraem e aos quais tenta seduzir mediante o oferecimento de módicas quantias em dinheiro. Nas suas incessantes incursões pelas ruas, Gonzalo parece movido simultaneamente pelo desejo e pelo terror: o risco iminente da violência parece configurar-se como um poderoso estímulo do desejo. Para manter esse risco dentro de limites suportáveis, porém, Gonzalo finge ser seu próprio criado, de forma que seus parceiros não percebam quão rico ele, na verdade, é. Gonzalo acredita que, caso não procedesse assim, já teria sido morto.

Com Gonzalo, a tragicidade da condição homossexual ganha um caráter nitidamente masoquista e assume a feição de um desejo sempre insatisfeito, cuja contínua frustração leva a uma multiplicação infinita de parceiros e de encontros, num ritmo frenético e insensato. Do horizonte do personagem parece ausente qualquer forma de vivência da própria

sexualidade ou da satisfação de seus desejos, que não a erotização do espaço público e a intermediação do interesse econômico. Nesse sentido, através do Gonzalo, de Gombrowicz, temos a contraparte trágica das situações que o tipo de focalização adotado pelo narrador pasoliniano em *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* escamoteava.

No entanto, vamos encontrar a perspectivação mais instigante e inovadora do mito da tragicidade homossexual numa obra que tem sido completamente descurada pela crítica literária *gay*: *Il conformista*, de Alberto Moravia. Na infância, Marcello, o protagonista do romance, não somente é objeto da chacota de seus colegas de escola, que o consideram afeminado, como ainda sofre uma tentativa de abuso sexual por parte de um ex-padre pedófilo. Toda a sua vida, a partir de então, será um esforço contínuo e sobre-humano para entrar num regime de normalidade, para ser como todos os outros, para não se destacar nem distinguir em nada da vida dos demais. Ao longo da narrativa, Marcello luta arduamente

para estirpar de si qualquer traço próprio, que possa denotar alguma vaga, mas sempre temida, “anormalidade”.

É importante observar que, em nenhum momento, o narrador onisciente atribui a Marcello, de maneira explícita, desejos ou comportamentos homoeróticos. A esse respeito, o narrador mantém-se sempre ambíguo e reticente. Toda a vida sexual adulta do personagem é heterossexual. A atenção do narrador está sempre voltada para o empenho de Marcello em combater qualquer particularidade que possa ser tida como anômala ou desviante. A natureza dessa anomalia ou desvio, porém, nunca é referida de modo direto, não obstante ser sempre remetida àquelas experiências traumáticas vividas na infância. Isso, em princípio, autoriza perfeitamente uma leitura que inclua a questão da sexualidade no rol das preocupações de Marcello com a “normalidade”.

Na verdade, o romance de Moravia é uma das mais sérias reflexões jamais

produzidas sobre a sociedade de massas e sua relação com o fascismo. Se virmos a rejeição ao homoerotismo como um elemento privilegiado, que estaria na raiz das preocupações do personagem — e que, portanto, determinaria sua agônica trajetória de despersonalização e de adesão passiva ao regime fascista —, *Il conformista* transforma-se num vigoroso libelo contra a repressão ao homoerotismo. Nessa perspectiva, a tragicidade da condição homossexual estaria não na sua diferença, mas sim na sua repressão, em nome da adesão a um pretense regime de normalidade. Com isso, Moravia subverte completamente o sentido do mito da tragicidade homossexual e aponta com vigor para o movimento de liberação que estava por vir nas décadas seguintes, antecipando ainda seu inequívoco sentido político anti-fascista.

2- Entre o centro e a margem: a subcultura homossexual e suas redes de socialização

Nas narrativas dos anos 1950 que estou considerando, o predomínio de personagens

provenientes dos estratos médios de uma sociedade massificada associa-se a uma dialética muito específica entre centro e margem, que subjaz ao processo de constituição da subcultura homossexual e de suas redes de socialização. Como vimos a propósito de Jean, o protagonista de *Le malfaiteur*, de Julien Green, a posição social do personagem, como agregado de uma rica família burguesa, é fundamental para a configuração do drama em que se vê imerso. Para ele, como para vários outros personagens, a inserção nas redes de socialização da subcultura homossexual só é possível na medida em que se leva uma vida dupla, cuja face clandestina é precisamente a da subcultura e suas redes de socialização.

Em muitas das narrativas estudadas, essas redes de socialização estruturam-se a partir da erotização de espaços públicos e do predomínio das relações de prostituição. Ruas, parques, banheiros públicos, estações de trem, cinemas etc. são os principais espaços de encontro em *Le malfaiteur*, *Ragazzi di vita*,

Una vita violenta ou *Trans-Atlântico*. Bordéis (*Chaque homme dans sa nuit*), antiquários (*Le malfaiteur*) ou bares (*Giovanni's Room*) são mencionados menos frequentemente e parecem destinar-se a um público mais restrito, de maior poder aquisitivo.

Essa dualidade entre espaços públicos e estabelecimentos específicos, como o bordel ou o bar, aponta para a lenta emergência de um processo de institucionalização do universo homossexual e para sua convivência com as redes sociais que o antecederam. Como escreve Oscar Guasch,

O gueto do modelo pré-gay define-se em termos de “rede social”. Das diferentes redes sociais a que o homem homossexual pertence, uma é empregada com fins sócio-sexuais. A rede social homossexual não tem pontos de intersecção com as demais redes sociais da pessoa. (...) Sem embargo, o novo modelo institucional não altera o gueto, que, para o período pré-gay, se define como rede social exclusiva, excludente e oculta. Tampouco faz desaparecer o uso de zonas não especificamente homossexuais para os contatos sócio-sexuais homófilos. (GUASCH, 1995, p. 83)

Por outro lado, conforme já apontado, em algumas narrativas, como os romances de Pasolini ou *Trans-Atlântico*, de Gombrowicz, as

relações homossexuais se configuram como exogâmicas, em termos de identidade sexual e de gênero,⁴ e são, muitas vezes, marcadas pela violência. Em contraposição a essas configurações, três romances, em particular, trazem novos e importantes elementos ao debate.

Hemlock and After, de Angus Wilson, tem como personagem central Bernard Sands, um escritor famoso, casado, com filhos adultos, que tardiamente descobre sua homossexualidade e a assume de maneira bastante tranqüila, sem dramas nem subterfúgios. Para Bernard Sands, não se trata, de forma alguma, de levar uma vida dupla, pois “sua divergência da ortodoxia sexual, embora relativamente recente, já estava bastante assimilada a sua

⁴ Para Stephen Murray, “a maior mudança entre a homossexualidade ‘tradicional’ e a ‘moderna’ foi da exogamia para a endogamia de gênero e de identidade” (MURRAY, 2000, p. 385).

personalidade, a ponto de condicionar seu comportamento geral” (WILSON, 1957, p. 54).

Nesse sentido da busca de uma vivência integrada de suas múltiplas experiências, Bernard Sands antecipa as identidades *gays* posteriores, de uma maneira única em toda a história da literatura. Na perspectiva do personagem, é quase como se se tratasse apenas de ter paciência até que a sociedade e o ordenamento jurídico se adaptassem à evidência de uma realidade de liberação que ele já vive em plenitude, tanto em seu foro íntimo, quanto em suas relações pessoais.

Por isso mesmo, para o personagem de Angus Wilson, a aceitação da própria homossexualidade não se dá — ou não deve se dar — às expensas de sua posição social, de seu trabalho ou de sua vida familiar. Ele não abre mão de nada disso. Pelo contrário, reivindica o caráter estritamente pessoal e absolutamente livre e responsável de suas decisões, como fica patente no diálogo que trava com sua filha:

(...) Tenho que dizer que de fato considerei as conseqüências que minha vida possa ter e optei por aceitar o sofrimento que possa lhes causar. Afinal de contas, fazer que outros sofram é algo que está implícito na maior parte das decisões que a gente toma e tem que ser ponderado quando a gente as toma. Nesse caso, pensei que, fora o preconceito, que eu já havia decidido não levar em conta, os riscos para a minha família não eram tão grandes quanto a importância da minha nova vida para mim. (WILSON, 1957, p. 58)

Desse modo, a adesão à subcultura homossexual e a integração a suas redes de socialização, que o romance já chama de *gay scene* (WILSON, 1957, p. 56), não precisa implicar, em *Hemlock and After*, nenhum tipo necessário de deslocamento do centro para a periferia do sistema sócio-cultural, não obstante os personagens pertencerem às camadas médias da sociedade. Na perspectiva do romance, o homoerotismo pode ser incorporado de maneira plena e produtiva a um estilo de vida burguês, repetível, estável e tranqüilo.⁵

⁵ Esse ponto é sublinhado, com maior vigor ainda, num romance posterior de Angus Wilson, *The Middle Age of Mrs.*

Já em *Giovanni's Room*, de James Baldwin, o processo de negociação de identidades e de sexualidades é bem mais tenso e complexo. Ainda fortemente marcado pela perspectiva trágica, pois toda a desolada narração de David se dá em *flash-back*, durante a noite que antecede a execução de seu ex-amante Giovanni, o romance de Baldwin talvez seja a mais bem acabada realização literária do conjunto de obras de que estou me ocupando. De fato, o quarto de Giovanni, humilde, sujo, desarrumado, ergue-se como a grande metáfora do lugar social que a opção pela homossexualidade parece inexoravelmente implicar. Como escreve Robert F. Reid-Pharr,

Eliot. Nele, o irmão da protagonista, David, e seu amante, Gordon, mantêm um estilo de vida completamente enquadrado nos padrões burgueses de respeitabilidade e decência, a que corresponde um certo tipo de aceitação e reconhecimento de sua relação por parte de outros personagens.

O que atraía tanto David quanto Giovanni é que eles eram obrigados a recriarem a si mesmos — e ao quarto — todos os dias. Cada um deles já tinha se recusado a se estabelecer na vida. Os dois tinham abandonado suas “pátrias”. Os dois tinham abandonado as restrições da heterossexualidade masculina. Além disso, os dois deixam para trás os hábitos e os valores do *milieu* (homossexual). Talvez, então, a maior tragédia — e promessa — dessa obra seja o fato de que, apesar de David e Giovanni terem sido expulsos do *mainstream*, nenhum dos dois pode — ou quer — habitar a margem. (REID-PHARR, 1997, p. 372)

Giovanni's Room é a história de amor entre dois expatriados que se encontram em Paris no pós-guerra e que não conseguem construir para si mesmos o lugar que esse amor deve ou pode ocupar em suas vidas. A ambos repugnam o ambiente homossexual parisiense, epitomizado no bar em que Giovanni trabalha, e o tipo de personagens que nele se movem. Sobretudo para o narrador, David, é muito difícil abrir mão de sua auto-identificação como heterossexual e transitar para um novo e imprevisível estilo de vida. Daí, sua crescente aversão pelo quarto de Giovanni, para o qual se sente perigosamente empurrado, aversão esta que levará ao

abandono do amante e, indiretamente, ao crime que este acaba por cometer.

Nesse sentido, *Giovanni's Room* é a tragédia do vazio de modelos que marca uma época de transição: os personagens recusam a rede social disponível, mas não conseguem construir um espaço de intimidade autônomo, recusam o modelo exogâmico, mas não conseguem estar à vontade na endogamia de gênero e de identidade. Tem-se a impressão de que, para eles, fora da degradação, da prostituição e da marginalidade, não há nenhuma possibilidade efetiva de se estruturar um relacionamento homoerótico. David não chega sequer a imaginar as perspectivas de vida vislumbradas e exploradas por Bernard Sands, em *Hemlock and After*. Seu amor por Giovanni mantém-se neuroticamente encapsulado no espaço do quarto, como se fosse um assunto à parte no todo de sua vida, na qual não consegue integrar-se de maneira fecunda. Desse modo, o relacionamento entre ambos não consegue ser mais do que um “caso”, no sentido próprio do termo.

Assim, o crime pelo qual Giovanni é condenado — o assassinato de Guillaume, o dono do bar *gay* no qual trabalhara — pode ser visto como um ato puramente negativo, de recusa de um mundo e de um tipo de vida, ao qual faltaria um complemento positivo, que seria a afirmação de novas maneiras de se estar nos gêneros e nas sexualidades. O único movimento positivo no romance é a própria narração, por parte de David, da história dos dois. Mas, então, já é tarde demais.

Em *Los premios*, de Júlio Cortázar, aparece um elemento inédito acerca das redes de socialização da subcultura homossexual. De maneira pioneira em toda a história da literatura, ao que me consta, Cortázar encena a relação de amizade, companheirismo, cumplicidade e, por que não dizer, de amor, entre um homem homossexual e um mulher heterossexual. Paula e Raul são dois personagens construídos com muita sensibilidade e respeito pelo texto de Cortázar. Chama a atenção a maneira nada estereotipada segundo a qual Raul é

caracterizado, bem como a profundidade e verdade humana da amizade entre ele e Paula.

No contexto dessa amizade, cabe enfatizar como o romance separa, de maneira absolutamente nítida, a questão da sexualidade da questão da identidade de gênero. Raul é um personagem cuja masculinidade não é colocada em xeque, de forma alguma, por suas preferências sexuais. Nem por parte do narrador, nem por parte de outros personagens, nem por ele mesmo. Identidade de gênero e identidade sexual são esferas distintas em *Los premios*, pelo menos no que tange a Raul. Nesse sentido, o personagem parece plenamente à vontade no contexto da sociedade heteropatriarcal, não obstante sua sexualidade.

Na verdade, as aventuras eróticas de Raul não se opõem a sua amizade com Paula, mas, de uma certa maneira, a complementam. À efemeridade das primeiras contrapõe-se a estabilidade da segunda. À superficialidade daquelas, a profundidade desta. Raul gosta de

rapazes jovens e reconhece que deles não se pode esperar mais que beleza física: precisaria ser um anti-Pigmalião para impedir que estas estátuas perfeitas digam platitudes (CORTÁZAR, 2000, p. 86). Sua complementação afetiva está em Paula e, ao lado dela, parece estar muito bem integrado em seu meio social. Raul, em definitiva, habita o centro e não as margens.

Poder-se-ia argumentar que essa caracterização de Raul é devedora do tradicionalismo da sociedade argentina coeva, como se a única maneira de se apresentar dignamente a um personagem homossexual fosse integrando-o plenamente na ordem heteropatriarcal vigente, a ponto de colocar uma mulher a seu lado como companheira fiel. Pode ser. Mas o que me interessa aqui é sublinhar a pluralidade de configurações que o homoerotismo masculino assume nos anos 1950, bem como o pioneirismo dessa configuração específica trazida por Cortázar à tradição literária. Ambos os aspectos me parecem de grande relevância histórico-

cultural e não devem ser descurados pela crítica ou pela historiografia literárias.

3- Do *logos* heterossexual ao *logos* homossexual

Oscar Guasch, desenvolvendo um tema que provém de Foucault, escreve que

Como n“As mil e uma noites”, a homossexualidade é um conto dentro de outro conto, um relato dentro de outro, um mito que explica outro mito. (...) Escrevendo sobre seu desejo com suas próprias palavras, os gays legitimam um mito que os precedeu: os relatos de “coming out” sancionam e bendizem o mito da heterossexualidade. (GUASCH, 2000, p. 20)

Assim enunciado, o processo de vir ao discurso dos sujeitos homossexuais parece ser monolítico e estar fadado inexoravelmente a um certo tipo de fracasso, na medida em que a afirmação do desejo homoerótico implicaria a sanção da norma heterossexual. Creio que o exame acurado das narrativas dos anos 1950 possa ajudar a construir uma visão mais complexa e matizada de todo esse processo.

Em *Le Lieutenant-Colonel de Maumort* e em *Le malfaiteur*, chama a atenção o esforço

para se abrir uma instância de enunciação homossexual no seio do próprio processo narrativo. Isso se dá por meio da transcrição do diário de Xavier de Balcourt, num caso, e de uma carta-depoimento, intitulada “La confession de Jean”, no outro. Ambos os textos, de algum modo, poderiam ser enquadrados com bastante facilidade no esquema proposto por Oscar Guasch. No entanto, cumpre observar, a esse respeito, o curioso processo de autocrítica presente no âmago mesmo da “La confession de Jean”: “O escrito que você tem entre as mãos não é uma confissão, pois uma confissão supõe remorso e eu não experimento nenhum remorso. Hoje, com quarenta anos, tenho diante de meu destino um sentimento próximo do reconhecimento”. (GREEN, 1995, p. 167)

Logo a seguir, Jean começa a falar de testemunho e de apostolado.⁶ De fato, ainda

⁶ Observe-se a coincidência do emprego de categorias provenientes da linguagem religiosa, para expressar o imperativo ético de proclamar publicamente a própria orientação sexual e reivindicar respeito para si e para os

que o depoimento de Jean tenha todos os elementos para confirmar a tese de Guasch, parece-me que ele também contém um germe de auto-afirmação que aponta, de maneira tímida mas real, para o que seria em discurso homossexual menos dependente da matriz heterossexista.

Por paradoxal que possa parecer, creio que, de certa maneira, a narração de David, em *Giovanni's Room*, possa ser vista como uma forma de consecução involuntária desse projeto, na medida em que é a narração de uma história de amor de um homem por outro homem que, de algum modo, não se prende ao binarismo dos gêneros e das identidades. Nesse sentido, é uma libertação e uma promessa, não obstante sua tragicidade. Ao contrário de “La confession de Jean”,

outros, em *Le malfaiteur*, de Julien Green, e em *Go Tell It on the Mountain*, de James Baldwin. Nesse romance, John, um adolescente do Harlem, que se destina ao ministério eclesiástico, descobre-se apaixonado por Elisha, seu professor na escola dominical. A ambigüidade do título é muito eloqüente acerca da necessidade de se assumir o processo de constituição de um genuíno logos homossexual.

Giovanni's Room não é propriamente uma *coming out story*. A recusa da identidade homossexual coloca a narração empreendida pelo protagonista do romance de Baldwin ao mesmo tempo aquém e além desse estatuto, contornando o dilema enunciado por Guasch, o que, de resto, lhe dá uma grande atualidade e relevância. Se a homossexualidade é um conto dentro de outro conto, um mito que justifica outro mito, a recusa a se aderir a um deles necessariamente desestabilizaria o outro.

Na verdade, as duas narrativas que mais avançam no processo de construção de uma instância de enunciação especificamente homossexual são *Amado mio*, de Pasolini, e *L'anonimo lombardo*, de Alberto Arbasino. Fazem-no por caminhos distintos, mas que têm em comum um forte apego à tradição literária.

Em contraste com *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, em que o discurso dos respectivos narradores oniscientes se pauta, de maneira clara, pela matriz heterossexista e masculinista, construída, com muita

freqüência, através da focalização interna, em *Amado mio*, Pasolini adota esse mesmo recurso narrativo para nos dar acesso ao mundo interior de Desiderio, um personagem cuja homossexualidade, mais que um tema, é uma maneira distinta de olhar o mundo. Por meio da focalização interna, o narrador adere aos valores e sentimentos do personagem, que passam a informar também o seu próprio olhar:

Desiderio, sem fôlego, com vontade de desaparecer, procurava imaginar, dançando, os itinerários daquela Carta que exclusivamente por Amor havia desenhado. Ecoava o verso de Cavafis:

E viu, então, o estupendo corpo...

Mas o rapaz era pura distância, Ignoto por excelência.

.....

lasis,... por que não queres vir comigo... como naquele dia?

Ah, não é o caso, disse o rapaz. Desiderio sorria estupidamente; mas, dentro, era um lago de sangue. (PASOLINI, 1982, p. 131 e 159)

Amado mio vai buscar na tradição clássica greco-latina esse tom lírico que a perpassa, como um idílio pastoril em pleno século XX. Apresenta um mundo bucólico,

quase exclusivamente masculino, sem conflitos externos ou internos, em que a beleza e espontânea disponibilidade dos jovens camponeses friulanos diante de Desiderio e Gilberto, rapazes citadinos e cultos, em viagem de férias, compõem uma écloga ao amor e ao desejo, livres de quaisquer preconceitos ou interdições. Ao fazer o narrador assumir a perspectiva de *Desiderio* para contar a história do *desejo* homossexual num mundo utópico, Pasolini está, ao mesmo tempo, contornando as restrições sócio-culturais e abrindo caminho para a afirmação de um *logos* homossexual. Que o faça por via do lirismo é uma prova a mais do peso daquelas restrições e da envergadura da empresa que se propôs.

No conjunto das narrativas que estamos examinando, *L'anonimo lombardo*, de Alberto Arbasino, é aquela em que a afirmação de um ponto de vista homossexual por parte da instância enunciativa apresenta-se de maneira mais clara, direta e pacífica. Esse romance epistolar conta os encontros e desencontros do

anônimo narrador com Roberto, um estudante milanês, com o qual vive uma intensa relação amorosa que, na ausência de modelos preestabelecidos, precisa inventar-se a cada passo.

O tema do romance é precisamente o desafio de se estruturar uma relação homossexual — que, ao contrário da de David e Giovanni, em *Giovanni's Room*, se assume como tal e não recusa o viés identitário — num contexto, a um tempo, endogâmico, do ponto de vista de gênero, e homogêneo, do ponto de vista sócio-cultural. A novidade dessa situação na história literária e sua importância cultural no limiar dos movimentos de liberação dos anos de 1960 e 1970 dificilmente poderiam ser exageradas.

Pode-se dizer que, no romance de Arbasino, o exercício da liberdade supera, de maneira insofismável, qualquer sentido trágico de destino, ao mesmo tempo em que se afirma com vigor a autonomia de um *logos* e de um *ethos* homossexuais. O anônimo protagonista

busca estabelecer com Roberto uma relação estável e simétrica, baseada no afeto mútuo e num compromisso de vida a dois, e não na prostituição ou na mímese degradada das relações heterossexuais, como parece ser a regra para outros personagens do próprio romance. Como fazê-lo, no entanto, é uma questão que fica aberta:

(...) com uma coisa me preocupo: agora estamos seguros acerca de nossa relação, que não foi uma cabeçada. Bem: sobre que base situá-la? Se procuramos evitar os destinos habituais, nenhum princípio de analogia pode nos socorrer, não podemos inspirar-nos em nenhum exemplo, devemos nós mesmos criar as regras, instituir uma práxis; que deve ser diversa, por centenas de boas razões, do modelo que vale para boy and girl. (ARBASINO, 1996, p. 26s)

Na verdade, só o futuro poderia responder a essa questão.

Referências bibliográficas

ARBASINO, Alberto. *L'anonimo lombardo*. Milão: Adelphi, 1996.

BALDWIN, James. *Go Tell It on the Mountain*. Nova York: Laurel, 1985.

- . *Giovanni's Room*. Nova York: The Modern Library, 2001.
- CORTÁZAR, Júlio. *Los premios*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000.
- GIDE, André. *Si le grain ne meurt*. Paris: Gallimard, 2002.
- GOMBROWICZ, Witold. *Moi et mon double*. Paris: Gallimard, 1996 (contém os romances completos).
- GREEN, Julien. *Chaque homme dans sa nuit*. Paris: Seuil, 1986.
- . *Oeuvres complètes* v. IV. Paris: Gallimard, 1988 (Bibliothèque de la Pléiade).
- . *L'avenir n'est à personne: Journal 1990-1992*. Paris: Fayard, 1993.
- . *Le malfaiteur*. Paris : Fayard, 1995.
- GUASCH, Oscar. *La sociedad rosa*. 2 ed. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona: Laertes, 2000.

- MARTIN DU GARD, Roger. *Lieutenant-Colonel de Maumort*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2000.
- MORAVIA, Alberto. *Il conformista*. Milão: Bompiani, 1998.
- MURRAY, Stephen O. *Homosexualities*. Chicago/ Londres: The University of Chicago Press, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Amado mio*. Milão: Garzanti, 1982.
- . *Chicos del arroyo*. Madri: Cátedra, 1990.
- . *Una vida violenta*. Barcelona/ Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- REID-PHARR, Robert F. "Tearing the Goat's Flesh: Crisis, Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity" in SEDGWICK, Eve Kosofsky (ed.) *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham/ Londres: Duke University Press, 1997, 353-376.
- ROBINSON, Christopher. *Scandal in the Ink: Male and Female Homosexuality in Twentieth-century French Literature*. Londres: Cassell, 1995.

TODA IGLESIA, María Ángeles. "That horrible, horrible fate of mine!": El héroe homosexual en el Decadentismo. *Stylistica*. Sevilha, n. 4, p. 85-91, 1995-96.

WILSON, Angus. *Hemlock and After*. Harmondsworth: Penguin, 1957.

———. *The Middle Age of Mrs Eliot*. Harmondsworth: Penguin, 1961.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: the Male Tradition*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1998.

Marcel Proust: o homoerotismo como poética

Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. (*Du côté de chez Swann*)

Numa página de seu *Journal*, datada de maio de 1921, André Gide registrou uma conversa que tivera com Proust e que haveria de marcar profundamente a recepção de *À la recherche du temps perdu* por parte de quase toda a crítica literária gay. Segundo Gide, Proust teria lamentado a transposição para um contexto heterossexual de todas as suas boas lembranças amorosas, de forma que para os relacionamentos homossexuais propriamente ditos não restassem senão o grotesco e o

abjeto. No entanto, quando, na seqüência da conversa, Gide lhe diz que ele parece ter querido, com esse procedimento, estigmatizar o homossexualismo, Proust reage e manifesta sua indignação:

(...) il dit se reprocher cette “indécision” qui l'a fait, pour nourrir la partie hétérosexuelle de son livre, transposer “à l'ombre des jeunes filles” tout ce que ses souvenirs homosexuels lui proposaient de gracieux, de tendre et de charmant, de sorte qu'il ne lui reste plus pour *Sodome* que du grotesque et de l'abjet. Mais il se montre très affecté lorsque je lui dis qu'il semble avoir voulu stigmatiser l'uranisme; il proteste; et je comprends enfin que tout ce que nous trouvons ignoble, objet de rire ou de dégoût ne lui paraît pas, à lui, si repoussant. (GIDE, 1996, p. 1126)

Essa passagem é evocada direta ou indiretamente por autores tão diversos quanto Justin O'Brien, Dominique Fernandez, Christopher Robinson, Gregory Woods, Alberto Mira, Didier Eribon, Florence Tamagne e Jurandir Freire Costa. Apoiando-se nela, muitos concluem que *À la recherche du temps perdu* apresenta uma visão homofóbica da homossexualidade na medida em que

A verdade foi ofendida quando o Narrador preferiu mostrar os amores masculinos como um

fruto das paixões tristes. Dignificando artisticamente a linguagem do vício, Proust purificou-se do “pecado” e do “absurdo” de suas idolatrias mundanas e de suas tendências sexuais, mas negou aos outros, que não seus Outros, a visão dos amores que pôde viver em paz.(COSTA, 1992, p. 116)

Até Leo Bersani, que pretende resgatar no polêmico capítulo inicial de *Sodome et Gomorrhe* a idéia de que “a aversão dos invertidos pela sociedade dos invertidos pode ser o fundamento necessário para uma nova comunidade da inversão” (BERSANI, 1998, p.152), vê a representação da homossexualidade em Proust como fundamentalmente mal-intencionada.

A nosso ver, toda essa linha de raciocínio enferma de um equívoco de base, a saber, o de ignorar a natureza específica da verdade proposta pela literatura, reduzindo-a a uma mera representação da realidade. Com efeito, em Proust não é de forma alguma a idéia de felicidade que pauta a configuração do homoerotismo, mas sim as de ilusão, vazio ou segredo, entre outras. Tampouco se pensa numa comunidade de homossexuais, mas, na

melhor das hipóteses, numa raça ou numa sociedade secreta, semelhante à maçonaria. No entanto, para apreendermos a verdade literária que aí se propõe, não podemos tomar essa *apresentação* do homoerotismo como uma simples *representação* de fenômenos psicológicos ou sociológicos: temos que pensá-la, antes de mais nada, como uma *poética*, isto é, uma forma particular de construção estética. Só nesse plano é que podemos captar o sentido literário dessa visão do homoerotismo, aparentemente tão negativa, proposta por Proust.

Na verdade, o que está em jogo naquele tipo de crítica dirigida a *À la recherche...* — a que, a acreditarmos em Gide, o próprio Proust em determinado momento teria sucumbido — é a substituição da lógica da criação literária pela lógica da militância política. Uma tal substituição impossibilita a percepção de que o grande ciclo romanesco proustiano é uma das obras-primas da literatura de todos os tempos na exata medida em que os temas que o enformam, dos quais o homoerotismo é sem

dúvida um dos mais importantes, são trabalhados no campo de uma simbólica e, portanto, transcendem seu significado primeiro e imediato. Ler *À la recherche...* como uma representação — positiva ou negativa, não importa — do homoerotismo é não compreender que a literatura, como quer Fernando Pessoa, nasce da coragem de reconhecer que a vida não basta e que, portanto, a verdade que ela nos propõe vai sempre além da vida e dos valores que nela esposamos, ultrapassando assim o estatuto de uma mera representação ou transposição da realidade, para ser de fato a criação de um mundo.

Desde a *Ética a Nicômaco*, sabemos que o bem supremo, aquele ao qual se tende em virtude dele mesmo e não em vista de outro bem qualquer, é a felicidade e que, por isso mesmo, ela é o objeto precípua da política, a mais arquitetônica, isto é, a mais abrangente, das ciências. Ora, o próprio Aristóteles reconhece que “os objetos que derivam das artes têm a sua perfeição em si mesmos”, ao

passo que os atos virtuosos, de que se ocupa a ética, o são em função das disposições do sujeito que os pratica (*Ética a Nicômaco* 1105a). Assim, se considerarmos *À la recherche du temps perdu* como obra de arte, sua “perfeição” ou mais exatamente seu “bem”, para usarmos a terminologia aristotélica, há de ser buscada nela mesma. Nossa pergunta deve incidir, nesse caso, sobre o significado do homoerotismo na economia interna da obra, seu significado metafórico ou simbólico, se quisermos. Ao contrário, a introdução da idéia de “felicidade” como parâmetro crítico, como tem feito boa parte da crítica literária *gay* em relação a Proust, descaracteriza liminarmente *À la recherche...* como objeto estético, trazendo-a para o âmbito dos discursos políticos e de sua lógica. Com efeito, são os projetos políticos que propõem como fim a obtenção — em maior ou menor grau — da felicidade, o que, diga-se de passagem, é perfeitamente legítimo e necessário, como é evidente. A literatura, porém, é totalmente alheia a essa promessa e à lógica que lhe é

inerente e, por isso mesmo, não pode deixar de ser profundamente subversiva em relação a *todos* os projetos políticos, incluindo-se aí *também* as formas de militância *gay*. Caso contrário, desvirtua-se por completo. Ainda que, em sua origem, muitas obras literárias apareçam vinculadas a determinados projetos políticos, sua qualidade *literária* depende em boa parte da capacidade de transcendê-los e não de sua “ortodoxia” e fidelidade em relação aos mesmos.

Parece que Gide, por um momento, esqueceu-se dessa diferença radical entre literatura e política, pois é precisamente a lógica do militantismo *gay*, do qual foi um precursor e um expoente, que ele invoca ao criticar *À la recherche...* pela representação negativa do homoerotismo que nela se encontraria: “(...) je ne connais aucun écrit qui, plus que la *Sodome* de Proust, soit capable d'enfoncer l'opinion dans l'erreur” (GIDE, 1996, p. 1143). É curioso observar, por outro lado, que a suposta visão positiva da pederastia, que o próprio Gide propunha,

pensando-a nos moldes clássicos, tampouco deixa de nos parecer hoje bastante homofóbica, sobretudo pela preocupação em delimitar e distinguir formas aceitáveis e inaceitáveis de relações homoeróticas, exaltando umas e repudiando outras. Como escreve Didier Eribon, dando voz, nesse particular, a um certo consenso crítico,

Quelle que soit la différence fondamentale d'accentuation qui sépare le souci apologétique de Gide du projet entomologiste de Proust, il y a un point commun entre les deux écrivains: ils reconduisent tous deux les valeurs les plus homophobes, et notamment celle de la valorisation de la masculinité. (ERIBON, 1999, p. 333)

Temos aí uma boa pista para começarmos a explorar a poética do homoerotismo em Proust. Em primeiro lugar, é preciso investigar a maneira como em sua obra se articula a noção de homossexualidade com as idéias de heterossexualidade, masculinidade e feminilidade, ou seja, a articulação entre identidade sexual e identidade de gênero. Em *Sodome et Gomorrhe I*, o narrador expõe, a partir da

descoberta da homossexualidade do Barão de Charlus, sua célebre (ainda que não original) teoria sobre a “race des tantes”: o homossexual é uma mulher prisioneira num corpo masculino. Seu desejo dirige-se, portanto, aos “homens de verdade” e, por isso mesmo, está fadado a uma frustração irremediável, pois qualquer gesto ou sinal de reciprocidade descaracteriza o próprio objeto do desejo enquanto tal. Essa frustração só não é total e definitiva porque pode ser contornada, em parte, pela intervenção do prestígio social e do poder do dinheiro.

Como se vê por esse breve resumo, a figura do homossexual se constrói, nesse famoso texto do volume IV de *À la recherche...*, a partir das idéias de masculinidade e feminilidade e, nessa perspectiva, não haveria um desejo homossexual propriamente dito, uma vez que este seria, na verdade, o desejo de uma mulher por um homem e, portanto, seria estruturalmente heterossexual. Por outro lado, somente a prostituição e o interesse

econômico poderiam proporcionar algum tipo de satisfação, ainda que transitória e precária, a semelhante forma de desejo. Além disso, essa teoria pretende explicar também a aversão dos homossexuais uns pelos outros, com inúmeras conseqüências nefastas, que vão desde a rivalidade e a fofoca às mais perversas formas de perseguição e discriminação.

Uma primeira observação importante para se avaliar criticamente essa “teoria da homossexualidade”, exposta nas páginas iniciais de *Sodome et Gomorrhe*, é a de que se trata de reflexões *do narrador-personagem*, que não devem ser confundidas com a *intentio operis* e, menos ainda, com a *intentio auctoris*, para nos valermos da conhecida distinção de Umberto Eco (cf. ECO, 1999, p. 14ss). O esforço do narrador em querer disciplinar as sexualidades, essencializando-as e reduzindo-as a padrões e a teorias explicativas mais ou menos arbitrárias, não pode ser objeto de uma leitura ingênua, como se estivéssemos diante de um panfleto ou de um ensaio teórico.

Estamos lendo um romance, e essa teoria que o personagem propõe — ainda que baseada em determinadas correntes de pensamento da época — há de ser pensada como mais um elemento do todo da obra, exatamente como fazemos com o humanismo de Quincas Borba ou com as reflexões de Riobaldo acerca da existência do demônio. Não é preciso ir muito longe para observar que a teoria do narrador é, em parte, desmentida pelo próprio desenrolar dos acontecimentos que ele nos reporta, a começar pela cena de flerte entre o Barão e Jupien, que é a ocasião próxima de que se vale para nos expor suas tão controversas conclusões: se o Barão de Charlus é uma mulher aprisionada num corpo de homem e que, por isso mesmo, busca “homens de verdade”, a atração do Barão por Jupien, tal qual o narrador nos descreve, torna-se totalmente incompreensível... a não ser que nela vejamos a encenação trágica de uma ilusão.

Podemos pensar essa ilusão em três planos intimamente articulados: a ilusão dos

personagens homossexuais que, se aceitarmos provisoriamente a teoria do narrador, buscam em vão um no outro aquele “homem de verdade” que, por definição, nenhum deles pode ser; a ilusão em que o narrador estivera até então — e na qual nos mantivera até o início do quarto volume — acerca do Barão e de Jupien, ilusão esta que vai se repetir várias vezes a propósito de outros personagens; e a ilusão que ele passa a ter — e nós com ele, se quisermos — de que conseguiu apreender afinal a “verdade” última dos mesmos personagens, controlando-a discursivamente por meio de sua teoria.

Já foi observado por vários críticos como, ao longo de *À la recherche...*, grande parte dos personagens acaba por revelar-se homossexual ou, pelo menos, aparece como tendo tido ligações homossexuais eventuais: é o caso, além do Barão de Charlus e de Jupien, de Robert de Saint-Loup, do Príncipe de Guermantes, de Mlle. Vinteuil, de Morel, do Príncipe de Foix e de seu filho, e até de Odette de Crécy e, *last but not least*, de

Albertine, entre muitos outros. É mesmo um *leitmotiv* da obra o quanto o “vício” está espalhado e é imperceptível aos olhos dos não-iniciados...

Ora, a pergunta que surge espontaneamente a partir desse discurso sobre a disseminação espantosa do vício é a de quem é esse narrador, cuja heterossexualidade é tantas vezes reiterada, e quem é o leitor ao qual ele se dirige — presumindo-o também heterossexual — e qual a raiz de tamanho interesse que um e outro podem ter pelo tema da homossexualidade. A partir dessa questão, Eve Kosofsky Sedgwick pôde discorrer, no último capítulo de sua *Epistemology of the Closet*, sobre a importância da obra de Proust enquanto revelação da homossexualidade como lugar epistemológico a partir do qual se constrói uma forma específica e insubstituível de conhecimento do mundo. Para Sedgwick, o narrador, ao desmascarar o armário de Charlus e de tantos outros personagens, está revelando, na verdade, seu próprio armário

como ponto de vista, e o faz de uma maneira única em toda a história da literatura.

A perspectiva de Sedgwick é muito rica e instigante, mas cremos que é preciso dar mais um passo e reconhecer o quanto, em Proust, a homossexualidade (assim como o esnobismo, com o qual faz par) revela todo o drama do homem num mundo em que a ilusão e a necessidade de ilusão reinam soberanas. Assim como o esnobismo vai-se revelando aos olhos perplexos do narrador como uma inautenticidade fundamental amplamente disseminada quer *du côté de chez Swann*, quer no *côté de Guermantes*, mesmo naqueles personagens que em princípio seriam os avatares do bom-gosto, da cultura e do refinamento, assim também o homossexualismo mostra-se onipresente, de maneira surpreendente e inesperada, contrariando todas as aparências e expectativas.

Neste ponto, é preciso muito cuidado e muita acuidade crítica na leitura de Proust.

Uma interpretação superficial e homofóbica poderia ver nessa disseminação paralela do homossexualismo e do esnobismo um sinal de perversão, corrupção ou inautenticidade do mundo moderno *em relação* a uma suposta verdadeira masculinidade ou genuína aristocracia, cujo desaparecimento se estaria lamentando. Ora, o que o conjunto do ciclo romanesco mostra é que simplesmente estamos vivendo num mundo em que *não existe* essa suposta identidade autêntica, nem no campo da sexualidade, nem no das hierarquias sociais e, mesmo, culturais. Num e noutro caso, só existe o jogo de aparências sob o qual se revela contínua e progressivamente o reino do nada. A esse respeito, apesar de todo o esforço teórico do narrador no sentido de tentar apreender a realidade em modelos fixos e essencialistas, o romance é revelação da mudança constante e da fluidez permanente de categorias, certezas e verdades, o que configura a simbólica do tempo, o tempo perdido e o tempo redescoberto, como seu tema maior.

A disseminação simultânea e avassaladora da homossexualidade e do esnobismo manifesta a dinâmica profunda que preside à poética de *À la recherche...*, a saber, um movimento de corrosão total e inexorável do espaço (com suas hierarquias, verdades e identidades essencializadas), através da fusão progressiva dos três espaços míticos fundamentais, de início tão bem demarcados: Combray, o *côté de Swann* e o *côté de Guermantes*. Todo o romance é um movimento contínuo de dissolução desses espaços e de suas respectivas mitologias, na única realidade subsistente que é a do tempo, em que eles afinal se fundem e vivem como memória, uma mesma memória.

Duas cenas paradigmáticas podem ilustrar o papel que a progressão surpreendente da homossexualidade desempenha na economia do romance, como revelação da inconsistência fundamental de tudo. Referimo-nos à profanação do retrato do pai, por parte de Mlle. Vinteuil e sua amiga, em *Du côté de chez Swann*, e à cena do bordel

de Jupien, em *Le Temps retrouvé*, ambas fortemente marcadas por um ritual sadomasoquista.

No primeiro caso, Mlle. Vinteuil leva sua amiga a escarrar sobre o retrato de seu pai, já morto, numa cena que o narrador vê parcialmente através de uma janela. As reflexões que esse fato suscita no narrador são de capital importância como momento de tomada de consciência da fluidez e permeabilidade de valores e identidades que perpassa toda a obra, bem como do caráter construído e artificial de papéis sociais e sexuais:

Et pourtant j'ai pensé depuis que si M. Vinteuil avait pu assister à cette scène, il n'eût peut-être pas encore perdu sa foi dans le bon coeur de sa fille, et peut-être même n'eût-il pas eu en cela tout à fait tort. Certes, dans les habitudes de Mlle. Vinteuil l'apparence du mal était si entière qu'on aurait eu de la peine à la rencontrer réalisée à ce degré de perfection ailleurs que chez une sadique; c'est à la lumière de la rampe des théâtres du boulevard plutôt que sous la lampe d'une maison de campagne véritable qu'on peut voir une fille faire cracher une amie sur le portrait d'un père qui n'a vécu que pour elle; et il n'y a guère que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l'esthétique du mélodrame. (...) Une

sadique comme elle est l'artiste du mal, ce qu'une créature entièrement mauvaise ne pourrait être car le mal ne lui serait pas extérieur, il lui semblerait tout naturel, ne se distinguerait même pas d'elle; et la vertu, la mémoire des morts, la tendresse filiale, comme elle n'en aurait pas le culte, elle ne trouverait pas un plaisir sacrilège à les profaner. (...) c'est dans la peau des méchants qu'ils tâchent d'entrer et de faire entrer leur complice, de façon à avoir eu un moment l'illusion de s'être évadés de leur âme scrupuleuse et tendre, dans le monde inhumain du plaisir. Et je comprenais combien elle l'eût désiré en voyant combien il lui était impossible d'y réussir. (*Du côté de chez Swann*, p. 161s)

A perversão de Mlle. Vinteuil é, pois, um esforço (frustrado) de encenação do mal como caminho de libertação de um cotidiano opressivo e sufocante na sua banalidade bem-comportada. Como tentativa deliberada de construção de uma persona, essa busca da ilusão tem um paralelo muito claro na experiência estética. Ou melhor, trata-se de uma experiência que só poderia ser bem sucedida no campo da arte. Ao se tentar trazê-la inadvertidamente para a vida real, obtém-se apenas uma deplorável caricatura do desejo de verdade que se está perseguindo.

Da mesma maneira, ao final do ciclo romanesco, a cena em que o Barão se faz açoitado no bordel de Jupien é uma encenação ritual — na verdade, fracassada — da violência que se supõe ligada à “verdadeira” masculinidade. Para satisfazer o Barão — somos tentados a dizer, por amor a ele —, Jupien inventa histórias incríveis, que pretendem transformar pobres operários ou empregados subalternos em facínoras acabados, violentos e perigosos, a própria encarnação estereotípica da masculinidade agressiva e brutal. No entanto, nada consegue convencer o Barão dessa suposta verdade do masculino à qual ele procuraria ter acesso, entregando-se a esses rapazes: tudo lhe parece falso e ensaiado. Para cúmulo de sua desdita e do ridículo da cena, ao recompensar generosamente o bom desempenho de um desses “criminosos”, ouve em resposta protestos sinceros de bons sentimentos cristãos:

“Moi toucher à mon semblable? à un Boche, oui, parce que c’est la guerre, mais à une femme, et à

une vieille femme encore!” Cette déclaration de principes vertueux fit l’effet d’une douche d’eau froide sur le baron qui s’éloigna sèchement de Maurice en lui remettant toutefois son argent, mais de l’air dépité de quelqu’un qu’on a floué, qui ne veut pas faire d’histoires, qui paye, mais n’est pas content. La mauvaise impression du baron fut d’ailleurs accrue par la façon dont le bénéficiaire le remercia, car il dit: “Je vais envoyer ça à mes vieux et j’en garderai aussi un peu pour mon frangin qui est sur le front”. Ces sentiments touchants désappointèrent presque autant M. de Charlus que l’agaça leur expression, d’une paysannerie un peu conventionnelle. Jupien parfois les prévenait qu’il fallait être plus pervers. (*Le Temps retrouvé*, p. 133)

Ora, se em *À la recherche...* a homossexualidade aparece assim tão estreitamente ligada ao que Gide considerava grotesco e abjeto é porque Proust — que, como o próprio Gide registra, não considerava o universo das perversões tão repugnante assim — a está tomando como símbolo maior da inconsistência das identidades e hierarquias, da inviabilidade da comunicação ou da comunhão efetiva entre as pessoas e da impossibilidade de acesso à autenticidade, marcos fundamentais da experiência humana no séc. XX. Nesse sentido, a perversão em

Proust tem um paralelo muito claro na *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, por exemplo.

Cabe observar ainda que os relacionamentos heterossexuais entre Swann e Odette ou entre o narrador e Albertine, por exemplo, tampouco fogem a essa inconsistência, inautenticidade ou incomunicabilidade, não obstante não virem caracterizados explicitamente como perversos, ao menos na superfície textual. O mesmo jogo de ilusões e de encenações que rege os amores do Barão de Charlus, rege os relacionamentos de Swann e do narrador. Todos eles se resumem a uma solidão radical e a uma busca desesperada da verdade por trás de um mundo de aparências, que vão se substituindo umas às outras, numa *mise en abîme* sem fim. Esses amores frustrados e frustrantes são a manifestação no nível do enredo do que é a própria busca do narrador em relação a sua suposta vocação literária, numa simetria perfeita entre narração e narrativa. Esta vocação só se torna possível e efetiva quando o narrador a entende e aceita

como exploração do nada e do vazio, isto é, como investigação do tempo e não propriamente do espaço físico ou social. É somente na desmaterialização do desejo, que a busca do tempo perdido propicia, que a narração se torna possível e a narrativa, plausível.

Desse modo, o impasse existencial a que, segundo *À la recherche*, o desejo homoerótico conduz serve de suporte ao estabelecimento de uma homologia entre a percepção do tempo e o conhecimento do mundo propiciado pela arte. Por outras palavras, no mundo moderno, a única possibilidade de se recuperarem valores autênticos está na arte, mas esta implica, antes de tudo, a desmaterialização do objeto do desejo e a superação da busca ingênua da felicidade. Nessa perspectiva, a experiência da homossexualidade é a revelação, por excelência, do que é a estetização da existência, numa gama de nuances que pode ir da farsa à tragédia.

Assim, a progressão da homossexualidade em paralelo com a do esnobismo é, afinal, a ocasião de se revelar um mundo em que o desejo da verdade só pode ser satisfeito se tiver a coragem de desintegrar seu objeto, perdê-lo irremediavelmente no eixo espacial, para recuperá-lo como memória, como tempo redescoberto. Caso contrário, incorre-se na frustração daqueles que

partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe. (*Du côté de chez Swann*, p. 5)

Longe de estigmatizar a homossexualidade, como pensava Gide, *À la recherche du temps perdu* é a obra-prima da literatura *gay* porque eleva o homoerotismo à condição de experiência privilegiada da preeminência do sonho sobre a realidade, da arte sobre a vida, como única forma de afrontar com algum prazer e plena dignidade o vazio e o nada da civilização contemporânea.

De fato, se o desejo homossexual pode ser pensado como essa busca frustrada de

uma masculinidade autêntica que sempre escapa e se desloca para um horizonte cada vez mais distante e improvável, até mostrar-se de todo inatingível e até irreal, mera ilusão, esse desejo pode ser tomado junto com o esnobismo como a grande metáfora de um mundo corroído pela inautenticidade, um mundo carente, no mais íntimo de si mesmo, de qualquer valor estável e genuíno ou, por outras palavras, de um mundo sem Deus, no qual, como lembra René Girard, “Les hommes seront des dieux les uns pour les autres” (GIRARD, 1980, p. 59). Com isso, Proust traz a experiência homossexual para o centro da cultura do séc. XX.

Em 12 de janeiro de 1962, a propósito de um programa de televisão, Julien Green anotava em seu *Journal*, com uma ponta de crítica, que, na obra daquele que é muitas vezes considerado o maior escritor do séc. XX, Deus está ausente e está ausente de forma impressionante (GREEN, 1969, p. 1468). Ora, poderíamos lembrar a Green que, se Proust pode ser considerado o maior escritor do séc.

XX, é precisamente porque sua obra é um testemunho cabal e definitivo do que é um mundo sem Deus, isto é, um mundo desprovido de qualquer valor estável e autêntico, em que, num aparente paradoxo, apenas a ilusão ou a encenação da ilusão é verdadeira e real. Nesse sentido, *À la recherche du temps perdu* encerra, em negativo, o grande ciclo literário iniciado por Cervantes com o *Dom Quixote*. Se na loucura de seu personagem, Cervantes ainda podia vislumbrar uma derradeira forma de grandeza e heroísmo passível de ser pensada e vivida no mundo moderno que então nascia, a ilusão em que vivem imersos os personagens de Proust — em que vivemos nós, homens do séc. XX — só pode ser superada pela perspectiva do tempo perdido e reencontrado, isto é, pela perspectiva depuradora da arte que, trabalhando a memória e a lembrança,

nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été

respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. (*Le Temps retrouvé*, p. 177)

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Ética Nicomachea*. Milão: Rizzoli, 1986, 2 vols.

BERSANI, Leo. *Homos*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ERIBON, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Paris: Fayard, 1999.

FERNANDEZ, Dominique. *Il ratto di Ganimede: la presenza omosessuale nell'arte e nella società*. Milão: Bompiani, 1992.

GIDE, André. *Journal 1887-1925*. Paris: Gallimard, 1996.

GREEN, Julien. *Journal 1928-1966*. Paris: Plon, 1969, 2 vols.

- MIRA, Alberto. *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Tempestad, 1999.
- O'BRIEN, Justin. "Albertine the ambiguous: notes on Proust's transposition of sexes" in DYNES, Wayne R., DONALDSON, Stephen. *Homosexual Themes in Literary Studies*. Nova York/ Londres: Garland, 1992, p. 233-252.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999, 7 vols (Folio classique).
- ROBINSON, Christopher. *Scandal in the Ink: Male and Female Homosexuality in Twentieth-century French Literature*. Londres: Cassell, 1995.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1990.
- TAMAGNE, Florence. *Histoire de l'homosexualité en Europe: Berlin, Londres, Paris 1919 – 1939*. Paris: Seuil, 2000.
- WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: the Male Tradition*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1998.

Homoerotismo e espiritualidade em José Lezama Lima

Numa entrevista concedida a Fernando Martínez Laínez, à pergunta “¿Es usted católico?” respondeu Lezama Lima:

¡ Hombre, sin duda alguna soy católico! Me debo, como le decía antes, a la tradición de Occidente. Es decir, creo que el catolicismo es la mayor de las síntesis que se ha hecho en Occidente (...)
(*Apud* FOWLER, 1998, p. 96).

Parece-nos que essa visão do catolicismo como a grande síntese cultural do Ocidente pode ser uma chave de leitura particularmente instigante e produtiva para a abordagem de *Paradiso* (1966) e de *Oppiano Licario* (1977), continuação inacabada do romance anterior. Com efeito, a catolicidade de *Paradiso* não passou despercebida a críticos do porte de Cintio Vitier ou Reynaldo González, conforme registra José Prats Sariol em seu meticuloso estudo sobre a recepção do romance (Cf. PRATS SARIOL, 1997, p. 567).

Se nos perguntarmos pela especificidade dessa visão particular do catolicismo, haveria que sublinhar antes de mais nada a perspectiva cultural que preside à sua elaboração, perspectiva esta para a qual já aponta com vigor a resposta de Lezama Lima acima transcrita. De fato, para nosso autor, “(...) lo único que logra influenciar al hombre es la cultura” (*Apud* SIMÓN, 1995, p. 32), o que implica não só a proximidade entre imagem e conceito, mas ainda uma certa primazia gnoseológica da primeira sobre o segundo, que está na raiz do próprio caráter neobarroco de sua escrita. Por outras palavras, na visão de mundo lezamiana, a ética e a metafísica se constituem primordialmente em termos estéticos, e isso também vale, em particular, para sua apreensão do catolicismo.

Ora, é precisamente essa perspectivação cultural da fé católica que permite articular a literatura e a teologia da maneira mais íntima possível, na estética de Lezama. Nela, a imagem poética implica a transfiguração da

realidade como se a imagem fosse um sacramento - isto é, em termos teológicos, um sinal eficaz - da ressurreição vindoura. Nessa ótica, a fé é o processo mediante o qual se postula a presença de uma dimensão invisível no seio mesmo do visível e a imagem poética estaria, assim, numa posição privilegiada de continuidade e contigüidade com a lógica dessa mesma fé, vale dizer, com a *teologia*. Como diz Lezama,

El católico vive en lo sobrenatural y profundiza el concepto griego de la terateia, pues está imbuido del paulino intento de substantivizar la fe, de encontrar una substancia de lo invisible, de lo inaudible, de lo inasible, alcanzando, dentro de la poesía, un mundo de rotunda y vigente significación (Apud SIMÓN, 1995, p. 64).

A transfiguração assim obtida supera o conceito grego de metamorfose, pois não se trata de uma substituição ou de uma sucessão de formas, em que a mais recente anula ou suprime a anterior, mas sim de uma manifestação de dimensões ocultas mas já presentes, de maneira sacramental, na própria espessura e opacidade da realidade mundana. Nessa perspectiva, a metáfora seria a

concretização da “realidade do mundo invisível” (XIRAU, 1979, p.86). Em termos teológicos, essa transfiguração imagética apontaria, na verdade, para uma dinâmica de ressurreição, a que se refere essa belíssima frase de *Paradiso*:

El católico sabe que su acto tiene que atravesar un largo camino, y que resurgirá en forma que será para él mismo un deslumbramiento y un misterio (LEZAMA LIMA, 1997, p. 47).

Para Lezama Lima, portanto, a imagem literária deve encarnar essa possibilidade infinita da ressurreição, o que implica não só uma estética, mas também uma antropologia de cunho acentuadamente teológico:

Y como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección. Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrento a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano. De tal manera que si me pidiera que definiera la poesía, una conjuntura casi desesperada para mí, tendría que hacerlo en los términos de que es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección (*Apud* SIMÓN, 1995, p. 59).

Nesta comunicação, pretendemos utilizar esses princípios da estética teológica de Lezama Lima, com seus ricos desdobramentos antropológicos e éticos, para analisar brevemente um dos temas mais polêmicos de seu díptico romanesco, a saber, a questão da importância e do sentido que nele tem a presença do homoerotismo masculino. Em grande parte da bibliografia crítica disponível, o tratamento dessa questão trai uma perspectiva acentuadamente homofóbica, que, a nosso ver, em nada contribui para a compreensão de um universo literário tão denso, complexo e estilizado quanto é o do grande autor cubano de que nos estamos ocupando.

A inadequação de boa parte da perspectiva crítica corrente acerca do homoerotismo masculino em *Paradiso* e *Oppiano Licario* pode ser comprovada já a partir dos próprios termos em que se procura, com frequência, equacionar a questão. De fato, vários autores, como Mario Vargas Llosa, por exemplo, procuram “defender” *Paradiso*,

negando que se trate de “un tratado, un manual o una apología del homosexualismo” ou ainda que o romance possa ser considerado “pornografia” (*Apud* RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p.142s). O próprio Emir Rodríguez Monegal, em polêmica com Vargas Llosa, não consegue se libertar totalmente dessa maneira de situar a questão e acaba enredado nos termos mesmos em que esta se coloca, conforme se percebe com clareza em afirmações como “hay que subrayar enfáticamente que *Paradiso* no defiende la homosexualidad sino que la discute” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 133).

Outras abordagens, como a de Gustavo Pellón, são francamente homofóbicas. Esse autor começa o ensaio que dedicou ao estudo da relação entre loucura e homossexualidade em *Paradiso* pela seguinte afirmação:

Sexual deviations in José Lezama Lima’s novel *Paradiso* are represented as dead ends from which it is impossible to issue to the golden region of poetry, the space of Gnosis, where creation, death and resurrection can occur. (...) Reaching this golden region is both an ethic and aesthetic goal for Cemí, since in Lezama’s view

ethics and aesthetics are inseparable. Homosexuality with madness and suicide (the three are associated throughout *Paradiso*) are seen as the most dangerous detours faced by Cemí in his years of poetic apprenticeship (PELLÓN, 1992, p. 253).

Mesmo um posicionamento muito mais equilibrado, como é o assumido por Justo e Leonor Ulloa, trai uma visão negativa da homossexualidade no tipo de interpretação que propõe para um personagem como Foción e seu papel no conjunto do romance:

In *Paradiso*, Foción is the acknowledged homosexual member of the group. He tries in vain to justify homosexuality by suggesting among many possibilities a primordial stage of androgyny, but as in the case of other homosexual characters depicted in both novels, Foción is portrayed in unfavorable terms as an incomplete being who ends his life in a destructive state of madness (*Apud* MALINOWSKI, 1994, p.231s).

Esse tipo de interpretação, ainda que pudesse ser plenamente justificado a partir dos dados do enredo — o que não nos parece de todo pacífico, devido à extrema complexidade do romance —, de alguma forma incorre no erro de pressupor uma economia discursiva baseada em formas realistas de representação

da homossexualidade, o que é totalmente inadequado como estratégia de leitura, em função das próprias opções estéticas do texto. A literatura que Lezama propõe não se detém nunca nos planos sociológico ou psicológico, mas busca sempre transcendê-los.

Parece-nos que o próprio romance nos fornece uma chave preciosa para o equacionamento dessa questão, através do conceito — na verdade, também ele uma imagem — de *hipertelia da imortalidade*, empregado por Fronesis e retomado por Foción e Cemí: “(la) hambre hipertélica, creadora, que va más allá de su finalidad, para buscar complementarios inocentes y misteriosos” (LEZAMA LIMA, 1997, p. 322).

Hipertelia — a superação da finalidade ou uma “sobrefinalidade” — é uma imagem capaz de articular num todo coerente o caráter espiritual profundo do homoerotismo enquanto superação da finalidade reprodutiva do sexo, com o sentido espiritual da arte, enquanto superação de qualquer finalidade pragmática

da ação humana, no contexto de uma teologia católica da ressurreição. Nesse sentido, tanto o homoerotismo quanto a arte são formas de transfiguração da realidade e apontam — como ícones — para a perspectiva da ressurreição, enquanto transfiguração total e definitiva da realidade humana, elevada pela graça acima de sua natureza ou finalidade.

Já em termos etimológicos, podemos ver essa riqueza semântica presente na palavra *hipertelia*. Segundo Aristóteles, “a natureza de uma coisa é sua finalidade. Porque àquilo que cada coisa é quando está plenamente desenvolvida chamamos sua natureza” (*Política* 1252b27). Assim, a hipertelia, ou “sobrefinalidade”, como a estamos traduzindo, transfere o homoerotismo de um espaço semântico definido pela idéia de “*contra* a natureza”, que pretende se apoiar em Aristóteles, para um outro, marcado pelo conceito teológico de “*sobrenatural*”, em que a própria ressurreição só pode ser vista como a finalidade do ser humano, na medida mesma

em que é *simultaneamente* a realização plena e a superação de sua natureza de ser finito paradoxalmente aberto ao infinito.

Ainda em relação à etimologia da palavra, cabe observar que santo Irineu emprega a forma *hypérthelys* (com teta e eta, e não tau e épsilon) no sentido de “aquele que transcende o princípio feminino”, conforme registra *A Patristic Greek Lexicon*, de Oxford (LAMPE, 1976, p. 1439), o que, em se tratando de um autor tão erudito quanto Lezama, não deixa de ser significativo, apesar de não haver evidência textual de que fosse esse e não o anterior o sentido por ele visado preferencialmente ao empregar a forma *hipertelia*.

O sentido espiritual do homoerotismo em *Paradiso* repousa precisamente em sua vocação hipertélica, isto é, em sua capacidade de abertura à infinitude que se manifesta nessa forma de erotismo e de sexualidade, que transcende e transfigura — isto é, sobrenaturaliza — a própria finalidade

procriativa do desejo erótico. Encontramos em algumas palavras de José Eugenio Cemí, o pai do protagonista José Cemí, uma exposição lapidar do tipo de espiritualidade que o romance propõe para a interpretação ética, estética e teológica do desejo homoerótico:

(...) me es imprescindible incorporar algo que me aclare y me decida, que me haga momentáneamente completo. Necesito incorporar un misterio para devolver un secreto, o sea una claridad que pueda compartir (LEZAMA LIMA, 1997, p. 128).

A partir dessa perspectiva, ganha uma nova luz o relacionamento entre Fronesis, José Cemí e Foción e, em particular, a avaliação do papel desse último personagem, abertamente homossexual, na economia narrativa. Em seu discurso sobre a homossexualidade, Foción afirma que “(...) la grandeza del hombre consiste en que puede asimilar lo que le es desconocido. Asimilar en la profundidad es dar respuesta” (LEZAMA LIMA, 1997, p. 265s). Essa capacidade de assimilar em profundidade, como forma de dar uma resposta aos grandes enigmas existenciais do ser humano, marca de maneira francamente

positiva, a nosso ver, toda uma erótica, uma ética, uma estética e uma espiritualidade homossexuais em *Paradiso*. Por isso, no dizer de Fronesis,

(...) el relato de la vida de Foción tiene interés para llenar esta mañana y todas las siguientes mañanas del mundo, pues es la historia de una realidad y de una sobrerrealidad (LEZAMA LIMA, 1997, p. 334).

Essa perspectivação positiva da homossexualidade e em particular da figura de Foción, descurada pelos equívocos da polêmica que se seguiu à publicação de *Paradiso*, foi retomada por Lezama em *Oppiano Licario*, quase como se se tratasse de esclarecer didaticamente todo o sentido espiritual que ele vê no homoerotismo de seus personagens. Ao rejeitar as investidas de Cidi Galeb, Fronesis toma consciência subitamente de toda a grandeza do amor que lhe devotou Foción:

Ahora comprendía el sacrificio de Foción. (...) en realidad la voluptuosidad que se desprende de la fijeza de la espera y el deseo errante es tan enloquecedora como infinita. Ahora podía comprender Fronesis que Foción estaba habitado por la infinitud de una esencia errante y

paradójalmente encarnada en un solo cuerpo. (...) Su cuerpo, al rechazar la mano de Galeb, al aceptar la mano de Foción en el sueño, al quedarse solo frente al espejo velado de las paredes de cal, se había convertido también en sobrenaturaleza (LEZAMA LIMA, 1989, p. 246 e 251).

Parafraseando Lezama, podemos dizer que, depois de um longo caminho, o amor de Foción ressurge para Fronesis sob uma forma que é, ao mesmo tempo, um deslumbramento e um mistério...

Referências bibliográficas:

FOWLER, Víctor. *La maldición: una historia del placer como conquista*. Havana: Letras Cubanas, 1998.

GONZÁLEZ, Reynaldo. *Lezama Lima: el ingenio culpable*. Havana: Letras Cubanas, 1994.

LAMPE, G. W. H. (ed.). *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1976.

LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. México: Era, 1997

_____. *Oppiano Licario*. Madri: Cátedra, 1989.

MALINOWSKI, Sharon (ed.). *Gay & Lesbian Literature*. Detroit/ Londres: St. James Press, 1994.

- PELEGRÍN, Benito. "Espejo, doble, homólogo y homosexualidad en *Oppiano Licario* de José Lezama Lima" in AAVV. *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Madrid/ Poitiers: Fundamentos/ Université de Poitiers, 1990, p. 129-154.
- PELLÓN, Gustavo. "The Loss of Reason and the Sin *Contra Natura* in Lezama's *Paradiso*" in DYNES, Wayne R., DONALDSON, Stephen (eds.) *Homosexual Themes in Literary Studies*. Nova York: Garland, 1992, p. 253-267.
- PRATS SARIOL, José. "*Paradiso*: recepciones" in LEZAMA LIMA, José. *Paradiso* ed. crít. de Cintio Vitier (coord.). São Paulo: Scipione, 1997 (Colección Archivos), p. 565-589.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América II*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.
- SIMÓN, Pedro (org.). *José Lezama Lima*. Havana: Casa de las Américas, 1995 (Serie Valoración Múltiple).
- XIRAU, Ramón. "Crise du réalisme" in FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *L'Amérique latine dans sa littérature*. Paris: UNESCO, 1979, p. 81-87.

Homoerotismo e alteridade em Julien Green

Uma das questões mais interessantes colocadas pelos estudos atuais sobre literatura e homoerotismo diz respeito às perspectivas críticas passíveis de serem assumidas, de maneira produtiva e coerente, na abordagem daqueles textos literários que, apesar de não tematizarem explicitamente relações, desejos ou identidades homoeróticas, poderiam ser tidos, por alguma razão ponderável, como estando relacionados ao homoerotismo e às experiências de vida por ele suscitadas. Essa questão, como se percebe facilmente, levanta problemas teóricos e metodológicos muito complexos e de extrema relevância para a hermenêutica literária e para a teoria da literatura, em geral.

Um bom exemplo dessa problemática podemos encontrar, curiosamente, na literatura infantil: em que medida se poderia ver na

diferença, solidão e marginalidade de vários dos heróis de Andersen, como o Soldadinho de Chumbo, o Patinho Feio ou a Pequena Sereia, um caso de transfiguração literária do homoerotismo e, em particular, do processo de tomada de consciência por parte da criança homoeroticamente inclinada de sua alteridade frente a sociedade heteropatriarcal?

A essa questão — e a muitas outras, análogas a ela, que poderíamos formular a partir da consideração de outros autores e obras — se poderia responder, em princípio, de três maneiras distintas. Uma crítica de fundo biográfico, partindo dos dados disponíveis acerca do autor, tentaria mostrar os “disfarces” através dos quais, num contexto social adverso, ele teria conseguido falar de suas experiências homoeróticas e procuraria apontar os eventuais “índices” disseminados pelo texto, que possibilitariam uma decodificação plena da mensagem aí supostamente “cifrada”. Nessa perspectiva,

empregar-se-iam conceitos como código, máscara e sinal, por exemplo.

Uma variante dessa crítica biográfica seria a crítica de base psicanalítica, que procuraria trazer à luz o significado latente das imagens e das situações apresentadas na superfície textual. Uma terceira maneira de se equacionar a questão deixaria o autor e a obra num segundo plano, para fazer apelo primordialmente à figura do leitor. Seria este último quem “emprestaria” ao texto um caráter homoerótico, através do próprio ato de leitura e das várias operações que nele estão implicadas.

Acreditamos que alguns conceitos elaborados no âmbito dos **gay and lesbian studies** podem ajudar-nos a encaminhar soluções não apenas distintas das anteriores, mas, eventualmente, mais produtivas que elas. Desses conceitos, o mais importante é o de “armário”, tal qual formulado por Eve Kosofsky Sedgwick. Com ele, reportamo-nos a uma das *“estruturas mestras na construção*

das identidades homossexuais desde o séc. XIX”, conforme escreve Alberto Mira (MIRA: 1999, 83). O “armário” é entendido em termos performáticos, como tendo seu início a partir do

(...) ato de fala de um silêncio – não um silêncio particular, mas um silêncio que intermitentemente faz crescer a particularidade em relação ao discurso que o circunda e que o constitui como diferente (SEDGWICK: 1990, 3).

O “armário” é assim uma estrutura que esconde e ao mesmo tempo expõe o homoerotismo, na medida em que o aprisiona numa economia discursiva em que o silêncio e a fala, o jogo entre dizer e não dizer, saber e não saber, implícito e explícito, apontam para complexas configurações entre identidade, subjetividade, verdade, conhecimento e linguagem, que atravessam todo o tecido cultural da modernidade e têm profundas ressonâncias na vida social e pessoal. Daí advém a imensa rentabilidade hermenêutica desse conceito, nessa região fascinante que é a da intersecção da crítica literária com a teoria da cultura.

O objetivo deste texto é verificar a rentabilidade analítica do conceito de “armário” para o estudo das relações entre homoerotismo e alteridade, numa abordagem de conjunto de alguns contos e novelas produzidos no início de sua carreira literária pelo escritor francês de origem norte-americana Julien Green (1900 - 1998). Em *The Apprentice Psychiatrist* (1920), *Christine* (1924), *Léviathan (La traversée inutile)* (1926), *Les clefs de la mort* (1927) e *Le voyageur sur la terre* (1927), a figura do outro aparece sempre e envolve em mistério e ambigüidade, chegando muitas vezes a pôr em crise a subjetividade do personagem central. Seria legítimo e defensável ler nesse mistério e nessa crise da subjetividade por ele provocada algum tipo de relação com o homoerotismo? É essa a nossa questão.

Em *Léviathan (La traversée inutile)*, o anônimo protagonista, descrito como um homem triste e taciturno, é o único passageiro de um navio de carga, o **Bonne-Espérance**, que se dirige da França para os Estados

Unidos. Na véspera da chegada à América do Norte, o personagem conta sua “história” ao capitão do navio, capitão este que se auto-intitula um “confessor-modelo”. Ao final dessa confidência, que o narrador não reproduz, o capitão exclama:

- Como! (...) é por isso que o senhor se muda? O senhor é louco? O senhor vivia tranqüilo na França...

- Eu não estava tranqüilo.

- Mas o senhor podia estar. Ninguém desconfiava.

O viajante balançou a cabeça.

- Vamos, retomou o capitão, há outra coisa com certeza. Isso mal pode ser considerado um crime! (GREEN: 1985, 281)

Imediatamente, o personagem declara que tudo que acabara de contar era mentira e que, na verdade, ia aos Estados Unidos tratar de negócios. Poucos minutos depois, quando o capitão volta à sala de jantar após um breve período de ausência, encontra o viajante morto.

Como se vê, todo o conto se constrói a partir de um silêncio que é constitutivo da identidade do enigmático personagem central e

que acaba se tornando um elemento da própria estrutura narrativa. Se, por um lado, no plano temático, nada nos autoriza a estabelecer uma conexão imediata ou necessária entre o segredo do personagem, ao qual não temos acesso, e o homoerotismo, por outro, é o próprio plano da estrutura narrativa que, através desse segredo, nos revela um modo de existência no mundo que se encontra aprisionado numa economia discursiva fracionada pela oposição tensa entre silêncio e fala, saber e não saber, confissão e denúncia.

Por outras palavras, se é verdade que o conto não tematiza diretamente o homoerotismo, não é menos verdade que aponta com vigor para uma complexa rede de silêncio, homóloga daquela que, na sociedade moderna, simultaneamente nega, aprisiona e expõe esse mesmo homoerotismo, enquanto realidade discursiva que se articula num contexto hostil, no qual pode inclusive chegar a ser considerado propriamente um crime. O segredo do personagem leva-nos a formular várias hipóteses relacionadas a crime,

clandestinidade, vergonha etc. e uma dessas hipóteses pode ser o homoerotismo: ora, é exatamente isso que é significativo como revelação do que é o “armário” enquanto “*ato de fala de um silêncio*”. O “armário” torna-se particularmente eloqüente, na medida mesma em que, não havendo nenhuma relação necessária entre o segredo do personagem e o homoerotismo, este último possa nos ocorrer como uma explicação plausível para a situação exposta pelo conto.

Em *Christine* e *Les clefs de la mort*, seus respectivos protagonistas, ambos chamados Jean, vivem momentos fugazes de um primeiro amor adolescente por suas primas, Christine e Odile, cujas mortes acabam sendo, afinal, um primeiro momento profundo de dor na vida dos dois rapazes.

Em *Christine*, o personagem que dá título ao conto é uma menina muito bonita, mas com sérios problemas mentais. Em torno dela, se tece toda uma teia de silêncio no seio da família, o que leva Jean, que a vira uma única

vez, possivelmente por um descuido de sua mãe e de sua tia, a um sentimento agudo de frustração e desespero. Em *Les clefs de la mort*, novela de cunho fantástico, Odile misteriosamente impede que Jean mate Clément Jalon, um oportunista que, valendo-se de chantagem, se instalara em casa de sua mãe. A moça, em certo sentido, morre no lugar do impostor.

Nos dois textos, narrados em primeira pessoa, chamam a atenção alguns comentários dos narradores-personagens, pelo que sugerem de situações não-nomeadas, para além dos limites das narrativas e dos próprios planos diegéticos das mesmas. Em *Christine*, dois desses comentários merecem especial destaque: um, sobre o risco de se conhecer a verdade, e outro, sobre a relação entre a visão da beleza e o desespero. Ei-los:

O verão dos meus treze anos foi marcado por um acontecimento muito estranho e tão penoso, que eu nunca pude me decidir a esclarecer todo o seu mistério, pois me parece que ele devia conter ainda mais tristeza do que eu pensava. Não é melhor, algumas vezes, deixar a verdade tranqüila?

.....

A beleza, mesmo na idade que eu tinha então, sempre me provocou os mais fortes e mais diversos sentimentos e daí resulta um tipo de combate interior, que faz com que eu passe, no mesmo instante, da alegria ao desejo e do desejo ao desespero. Assim, ao mesmo tempo, eu desejo e temo descobrir essa beleza que deve me atormentar e me encantar, e eu a procuro, mas o faço com uma inquietude dolorosa e com o desejo secreto de não a encontrar (GREEN: 1985, 4s).

Lidos esses dois comentários, um em relação ao outro e em conexão com o enredo do conto, perguntamo-nos, afinal, que beleza é essa, tão sedutora e tão terrível, que parece conduzir necessariamente à frustração e ao desespero, e que encerra um mistério que é melhor não tentar desvendar. Que “doença” é essa que acompanha semelhante beleza, e a respeito da qual não se fala nem entre parentes próximos? Que silêncio é esse e o que ele nomeia no ato (aparente) de não nomear?

Em *Les clefs de la mort*, por sua vez, tanto o desejo de Jean por Odile quanto o projeto que ele nutre de matar Clément Jalon são descritos, de acordo com um **topos** da

literatura fantástica, em termos de desdobramento da personalidade. Assim se apresenta o desejo erótico:

Eu fico em silêncio, mas em mim tudo é tumulto; não abro a boca, mas um tipo de rugido contínuo, que sou o único a escutar, aumenta e repercute sob meu crânio. Afinal, o que eu tenho? Não tenho nada. Esses gritos, essa violência não vêm de mim. Sou estranho a esse furor que me faz tremer as mãos, que me esquento o rosto até que o suor me escorra pelas faces, mas eu o temo mais que à raiva de outra pessoa, pois eu não o domino e não posso fugir dele. Ele está aí, cada vez mais imperioso, atroa como um demônio; será preciso que eu me submeta e que eu lhe obedeça, que eu golpeie se ele quiser que eu golpeie, que eu lhe permita liberar-se, pois me assemelho a uma prisão muito estreita, habitada por um prisioneiro monstruoso que abalaria as paredes com seu ombro. (...) Sofro demais no meu inferno (GREEN: 1985, 539s).

Novamente, podemos nos perguntar que desejo é esse em que o encontro com o outro, a atração por ele, pode abalar o sujeito de maneira tão intensa e profunda, fazendo-o perder seu próprio equilíbrio interior. De onde lhe vem esse caráter tão monstruoso? Na seqüência dos textos lidos até aqui, passamos, portanto, do silêncio ao desespero e deste, aos limites da loucura. *The Apprentice*

Psychiatrist e *Le voyageur sur la terre* vão confirmar esse percurso e ampliar-lhe o alcance e os sentidos.

The Apprentice Psychiatrist foi o primeiro texto publicado por Green. Data da época em que ele era estudante na Universidade da Virgínia e veio à luz na revista daquela Universidade. Narra a história de Casimir Jovite, um estudante de medicina interessado em neurologia, que, para se manter, aceita o cargo de preceptor de Pierre-Marie, um órfão de dezessete anos, de compleição delicada, e com sérios problemas de degeneração mental. Quando Casimir se dá conta de que os problemas de seu pupilo estão se agravando, ao invés de buscar ajuda especializada, decide deixá-lo sem tratamento, com a finalidade de recolher maior abundância de detalhes, em vista da monografia que estava escrevendo para a faculdade. Mais ainda, diante da iminência do retorno dos tios do rapaz e, portanto, de uma possível reversão de seus planos, busca apressar o agravamento do desequilíbrio mental de Pierre-Marie e

acaba afinal por matá-lo, abismando-se ele próprio na loucura.

É muito significativa a imagem que Casimir guarda do primeiro encontro com Pierre-Marie e que lhe aparece posteriormente como se fosse um fantasma:

(...) o perfil de um rosto agradavelmente delineado, com dois olhos sonhadores e trágicos, os mesmos olhos que o fixaram no jantar, tão parados e misteriosos, que um sentimento de desconforto sobreveio-lhe várias vezes. Pareciam olhar com limpidez através dele, além dele, além do mundo da matéria, no fundo de abismos de pensamento e fantasia; pasmavam, bem abertos, como se algum sonho extraordinário os estivesse fascinando, escuros e tristes, envoltos em círculos esgarçados de azul-pérola (GREEN: 1993, 239s).

Será a fascinação do estudante de medicina por seu discípulo puramente científica, como ele parece crer? Ou nela, se insinua um elemento de sedução entre “semelhantes”, que afinal degenera numa relação sadomasoquista? Não são ambos estudiosos e dedicados em excesso aos livros? Casimir não aprecia o som do cravo que Pierre-Marie toca tão bem e não acaba por tentar impedir o outro de fazê-lo com o fim

único de atormentá-lo? Não tem o próprio Casimir “olhos bonitos, enérgicos e inquisidores, que miravam tudo com um tipo de interesse desapaixonado” (GREEN: 1993, 237)? Afinal, por que Casimir mata Pierre-Marie? Essas questões se tornam mais pertinentes, ainda, se atentarmos para o fato de que o narrador do conto não é de todo onisciente, mas alguém que se baseia muitas vezes em testemunhos, indícios e outras informações indiretas. Não ficam, assim, vários pontos de indeterminação, vários momentos de silêncio?

Le voyageur sur la terre, indubitavelmente o texto mais bem acabado desse conjunto de contos e novelas escritos por Green nos anos 20, recolhe e articula todos esses aspectos que vimos explorando nas outras narrativas — como o enigma, o mistério, a fascinação pelo outro, a crise da subjetividade, o desdobramento da personalidade e a loucura — e lhes dá uma consistência literária superior. Em primeiro

lugar, é preciso destacar a estrutura narrativa da novela — depois de uma pequena nota de um compilador e tradutor, apresentam-se seis documentos: um manuscrito de autoria do personagem central, Daniel O’Donovan, e cinco cartas ou fragmentos de cartas de outros personagens. Pela nota introdutória, sabemos que o corpo de Daniel, um rapaz de dezessete ou dezoito anos, fora encontrado no rio, perto da cidade universitária de Fairfax. Os outros documentos apresentados constituem um tipo de inquérito, que busca esclarecer as circunstâncias da morte do personagem: acidente, suicídio ou crime?

Todo o interesse da novela advém do confronto entre o manuscrito de Daniel, uma espécie de pequena autobiografia, e os testemunhos dos outros personagens que com ele conviveram. Na narrativa de Daniel, assim que ele chega a Fairfax, poucos dias antes de sua morte, trava conhecimento com um rapaz, Paul, com quem desenvolve uma relação de camaradagem; para os outros personagens, porém, esse rapaz simplesmente parece não

existir: algumas cenas narradas por Daniel, em que ele está em companhia de Paul, são narradas também por outros personagens, mas, nelas, Daniel está só. Como se vê, trata-se de um exemplo acabado de literatura fantástica, em que o leitor se mantém indeciso entre várias hipóteses naturais e sobrenaturais de reconstituição do plano diegético.

Uma vez mais, reencontramos o tema da verdade e de seu caráter misterioso e surpreendente. No portão da Universidade, há uma inscrição tirada do evangelho: “Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará”. Ao passarem por ela, Paul faz um comentário curioso:

Descemos para o portão cuja inscrição ele leu em alta voz, acrescentando, como se se tratasse da seqüência do versículo que acabara de ler: ‘e essa verdade não se encontra tão facilmente quanto pareceis crer, nem da maneira que pensais’ (GREEN: 1985, 37).

Por outro lado, na atração de Daniel por Paul insinua-se ligeiramente um componente erótico, cujo momento de maior explicitação talvez seja o seguinte:

Seu rosto tinha um ar tão calmo e tão seguro, que me deu prazer olhá-lo nesse momento de incerteza. Dei-me conta de que minha tristeza de há pouco talvez se devesse a sua ausência, pois ao vê-lo retomei a coragem e lhe agradei por ter vindo. (...) Parecia-me também que minha vida, ou melhor uma parte aborrecida e medíocre da minha vida, estava para acabar e que uma outra, mais feliz e mais ativa, ia começar nessa mesma noite. (...) Pela primeira vez, eu me perguntava como era possível que eu não tivesse sofrido as tentações misteriosas de que falam as Escrituras e me parecia que algo desconhecido, ao mesmo tempo bom e temível, tinha faltado a minha juventude (GREEN: 1985, 41s).

Afinal, quem é Paul? Um fantasma? O demônio? Um desdobramento da personalidade de Daniel? Uma alucinação de uma mente doentia? Ou o companheiro que ele gostaria de ter e que a sociedade se recusa a ver?

Como é óbvio, não se pode dizer, de modo algum, que nessas cinco narrativas haja a tematização clara de desejos, comportamentos ou identidades homoeróticas. No entanto, independentemente de apelarmos para a vida do autor, para uma abordagem psicanalítica ou para formas de apropriação desses textos por uma leitura **gay** contemporânea — processos estes que seriam

perfeitamente legítimos, diga-se de passagem — parece-nos que nesses textos se pode detectar um processo sistemático de construção de lacunas, de silêncios, de pontos de indeterminação, que, se, por um lado, ajudariam a caracterizar opções estéticas na linha do fantástico, por outro, a partir de uma teoria da cultura **gay**, e especificamente de um conceito como o de “armário”, poderiam ser vistos como um recurso performático de ampliação do discurso para além da materialidade do enredo, da temática das narrativas e até do próprio plano diegético das mesmas. É como se o texto quisesse lembrar ao leitor que se poderia estar falando de outra coisa, cujo caráter não-nomeável (inefável? nefando?) é evocado continuamente através desse silêncio construído de maneira tão escrupulosa.

Na verdade, como escreve Alberto Mira, precisamente a propósito de Julien Green, não se pode esquecer que a negação do homoerotismo pode ser um traço próprio das identidades homoeróticas em ambientes

adversos (Cf. MIRA: 1999, 344). E, assim, também pode ser uma forma paradoxal de, através da omissão, trazê-las ao discurso e tê-las sempre presentes.

Referências Bibliográficas

BRUDO, Annie. *Rêve et fantastique chez Julien Green*. Paris: PUF, 1995.

GREEN, Julien. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1985, vol. I (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *The Apprentice Writer*. Nova York/ Londres: Marion Boyars, 1993.

MIRA, Alberto. *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Tempestad, 1999.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1990.

Dos salões de Varsóvia às ruas de Buenos Aires: homoerotismo e crueldade em Witold Gombrowicz

Witold Gombrowicz (1904-1969), um dos mais importantes escritores poloneses do século XX, viveu na Argentina uma experiência pessoal, a um tempo terrível e fascinante, que viria a marcar profundamente seu percurso existencial e literário. Em 1939, já consagrado em seu país como autor de *Ferdydurke* (1937), romance em que a estética expressionista se conjuga com um forte influxo gideano, Gombrowicz é convidado, juntamente com outras personalidades, para a viagem inaugural do transatlântico Chrobry na linha Gdynia — Buenos Aires. Dez dias depois da chegada do navio à capital argentina, Hitler invade a Polônia e aquilo que seria uma amena estada de alguns dias transforma-se num prolongado exílio de quase 24 anos.

Aos 35 anos de idade, portanto, Gombrowicz, homem acostumado a uma vida confortável e escritor conhecido em sua pátria, vê-se de repente num país estranho, cuja língua não domina, sem família, sem amigos e sem meios de vida. O fim da guerra, com a ocupação da Polônia pelo Exército Vermelho e a conseqüente ascensão dos comunistas ao poder, tampouco alterou a condição do escritor. *Ferdydurke* somente seria republicado em 1957, para ser novamente proibido no ano seguinte e assim ficar até 1986. Impossibilitado de voltar à Polônia, primeiro pelos nazistas, depois pelos comunistas, Gombrowicz não teve alternativa senão deixar-se ficar por Buenos Aires e essa experiência foi decisiva na consolidação de sua original e instigante visão de mundo. Foi na capital argentina, levando uma existência quase marginal, que ele continuou a escrever sua obra romanesca, teatral e memorialística, sempre em língua materna, obra esta que seria publicada por uma pequena editora polonesa de Paris e que só ganharia repercussão

internacional a partir do final dos anos 50, quando começa a ser traduzida para outros idiomas. O sucesso dessas traduções propiciou-lhe um convite para voltar à Europa. Depois de uma estada em Berlim, estabeleceu-se na França, onde faleceu em 1969.

A Buenos Aires do final dos anos 30 e dos anos 40 e 50, em que Gombrowicz viveu, era uma cidade que já havia passado por um amplo e complexo processo de modernização, no bojo do qual uma nova base demográfica, proporcionada pela imigração, associada à urbanização intensiva e ao progresso econômico, havia reconfigurado de maneira radical a cultura portenha, consolidando no imaginário argentino aquilo que Beatriz Sarlo chama de “desejo da cidade”, sem conseguir superar, no entanto, um certo sentimento de periferia em relação à matriz europeia (SARLO, 1996, p. 183ss).

Essa ambigüidade estrutural da cultura argentina que Gombrowicz conheceu permitiu-lhe estabelecer um curioso paralelo com a

cultura polonesa, pensando ambas fundamentalmente como culturas européias periféricas. Essa aproximação entre sua cultura de origem e a cultura do país que o acolheu, vistas na mesma condição de marginalidade que, tanto em termos sociais quanto culturais, era efetivamente a sua própria, é um dos eixos centrais da obra literária por ele produzida em solo argentino. Por outro lado, essa inflexão específica da experiência sul-americana do escritor mostra-se bastante homogênea em relação aos textos originalmente publicados na Polônia, como o volume de contos mais tarde intitulado *Bakakaï* (1933) e o já citado romance *Ferdydurke* (1937).

De fato, como dirá numa série de entrevistas concedidas entre 1967 e 1968 a Dominique de Roux,

Meu destino queria manter-me durante muitos anos ainda na periferia da Europa, longe de suas capitais e longe dos mecanismos literários, escrevendo “para as gavetas”, como se diz hoje na Polônia. Veja o mapa. Seria difícil encontrar um lugar melhor que Buenos Aires. A Argentina é um país europeu; lá se sente a presença da

Europa com muito mais intensidade que na própria Europa e, ao mesmo tempo, se está fora dela. (GOMBROWICZ, 1991, p. 90)

O objetivo deste texto é explorar de maneira sucinta a configuração que o homoerotismo assume ao longo da obra de Gombrowicz, em função desse lugar imaginário, simultaneamente europeu e periférico, em que o escritor se situa para pensar, a partir daí, a cultura moderna, a Argentina, a Polônia e a própria Europa. Como se verá a seguir, essa configuração aparece muito marcada, entre outros aspectos, pela questão da crueldade.

1- O homoerotismo em Gombrowicz

A abordagem do homoerotismo na obra de Gombrowicz encontra-se ainda numa fase incipiente no âmbito da crítica literária *gay*. As principais fontes de pesquisa sequer o mencionam (POPP, 1992; LILLY, 1993; MILLER, 1995; SCHOCK, 1997; WOODS, 1998; TAMAGNE, 2000); em uma delas, há apenas a indicação de seu nome, em meio a uma

enorme lista de “outros autores” (MALINOWSKY, 1994). Apenas Alberto Mira, em seu excelente dicionário de cultura homossexual, intitulado *Para entendernos* (MIRA, 1999), abre um verbete dedicado ao escritor polonês. Nele, enfatiza a necessidade de recuperá-lo para o espaço da cultura *gay* contemporânea.

Uma das dificuldades desse projeto, a meu ver, consiste na maneira muito peculiar segundo a qual o homoerotismo é perspectivado por Gombrowicz, em vivo contraste com as principais tendências contemporâneas da crítica cultural *gay*, o que acarreta a necessidade de se pensarem categorias novas, aptas a dar conta dessa profunda originalidade. O próprio verbete de Alberto Mira é um bom exemplo de como categorias consagradas no âmbito dos *gays and lesbian studies* são insuficientes para a abordagem de nosso autor. De fato, trabalhar com o conceito de armário, colocado em circulação por Eve Kosofsky Sedgwick (SEDGWICK, 1990), distinguindo, assim, o

espetáculo do armário e o olhar a partir do armário, como faz Alberto Mira, não está incorreto, mas é muito pouco e muito pobre diante da originalidade, riqueza e complexidade da obra de Gombrowicz.

Com efeito, como Paul Smith observa, com grande acuidade crítica, a propósito de García Lorca, a consideração de um universo mais amplo de autores e obras obrigaria à revisão de certas formulações teóricas de alguns dos nomes mais destacados dos *gay and lesbian studies*, cujo horizonte literário e cultural se circunscreve, com muita freqüência, ao das línguas inglesa e francesa (SMITH, 1998, p. 11). Se, como quer Paul Smith, a consideração aprofundada de García Lorca levaria à superação da dicotomia entre as posturas de André Gide e Oscar Wilde, tomadas como paradigmas da cultura *gay* por um teórico do porte de Jonathan Dollimore (DOLLIMORE, 1991), com maior razão se poderia dizer o mesmo acerca de Gombrowicz. De fato, nele, temos uma perspectivação do homoerotismo radicalmente distinta não

apenas das de Gide e Wilde, mas também das de Proust, Whitman, García Lorca ou Jean Genet, por exemplo. Cumpre conhecê-la e valorizá-la para se ter uma visão mais ampla das múltiplas possibilidades de configuração do homoerotismo na cultura moderna.

De um modo geral, pode-se dizer que, tanto no *Diário* — que, para Otto Maria Carpeaux, “é um dos grandes documentos deste século” (CARPEAUX, 1966, p. 3133) —, quanto na correspondência e nas entrevistas, Gombrowicz recusa peremptoriamente uma visão essencialista e identitária do homoerotismo. Nesse sentido, sua recusa se estende ao próprio discurso sobre a homossexualidade enquanto tal. Muito expressiva, a esse respeito, é uma carta de 1963, dirigida a um amigo argentino, que lhe escrevera escandalizado por algumas informações indiscretas publicadas pela revista *Eco Contemporáneo*:

Que sujeira e que homossexualidade? É preciso que você saiba que eu não sou homossexual; mesmo se, uma vez ou outra, quando tenho vontade, me aventuro por esse terreno. Eu sou

muito simples. Em matéria de erotismo, o povo é meu mestre absoluto, e o povo, felizmente, nada sabe dessa terrível homossexualidade, deita com quem pode e como pode. Quem dera, vocês, bando de degenerados, pudessem ter pelo menos a metade da saúde de que dão prova esses encantadores e inocentes garotos do exército e da marinha. (...) Vocês deviam se deitar um pouco uns com os outros, um dia desses, para verem por vocês mesmos o que é essa coisa sinistra. (GOMBROWICZ, 1996, p. 972s)

Como se vê, o que está em jogo para Gombrowicz não é propriamente a negação de desejos ou práticas homoeróticas, mas a recusa a extrair daí uma identidade que se supõe fixa e unívoca. Por outras palavras, trata-se de negar uma visão essencialista da identidade sexual e de recusar a economia discursiva que a sustenta. Para Gombrowicz, pelo menos nos textos não-ficcionais, as relações homoeróticas são possibilidades a mais que se oferecem à experiência e que, em princípio, estariam disponíveis a qualquer um. Interpretar essa postura a partir de um conceito como o de armário parece-me ser uma opção teórico-metodológica bastante discutível e empobrecedora, na medida em que

supõe uma adesão prévia a determinado modelo de identidade *gay* — pautado pelas idéias de *coming out*, minoria e estilo de vida —, que se assume tacitamente como ideal a alcançar e como padrão a partir do qual aferir outros desejos, condutas e práticas.

Se dos textos memorialísticos passarmos aos textos ficcionais e, em particular, ao romance *Trans-Atlântico* (1953), que é o mais explícito na tematização do homoerotismo, a questão se complica. Nesse romance, ambientado em Buenos Aires e pretensamente autobiográfico, um personagem Gombrowicz trava relações sociais com um homossexual, Gonzalo, designado, em geral, como Puto, que solicita sua intermediação para seduzir um jovem e belo rapaz polonês, Inácio, que está na Argentina em companhia do pai. A questão central da narrativa é a dúvida de Gombrowicz diante do pedido de Puto: por um lado, o personagem homônimo do autor considera uma baixeza prestar-se ao papel de alcoviteiro, pois se sente traindo a confiança e a amizade do pai do rapaz — além do mais, seu

compatriota; por outro, pensa que esse raciocínio só se justificaria a partir de idéias e valores como pátria, honradez, dignidade, hombridade, solidariedade, etc., com os quais já não consegue se identificar.

No romance, o personagem Puto é efetivamente um homossexual caricato, carregado de todos os estereótipos que uma longa tradição literária reiterou. Mas, devido à estética expressionista, carregada de ironia, que preside ao conjunto da obra de Gombrowicz e a cada narrativa, em particular, parece-me equivocado pretender ver aí algum tipo de representação mais ou menos realista de uma suposta verdade social ou psicológica sobre o homossexualismo ou os homossexuais. No texto, parece-me que os traços excessivos e grotescos com que se delinea o personagem servem para realçar o caráter dilemático da reflexão sobre cultura e valores que se propõe.

À caricatura de Puto corresponde, antes de mais nada, uma impiedosa caricatura da Polônia e dos poloneses:

Navegai, navegai, pois, Compatriotas, em direção à vossa Nação! Navegai em direção à vossa Nação santa e seguramente Maldita! Navegai em direção ao vosso Santo Monstro Obscuro, que há séculos está morrendo sem acabar de morrer! Navegai em direção à vossa santa Quimera execrada de toda a Natureza, sempre prestes a nascer e nunca Nascida! Navegai, navegai em direção a ela, que não vos deixará nem Viver nem Morrer, que ela vos mantenha para sempre suspensos entre o Ser e o Não-Ser! (GOMBROWICZ, 1996, p. 836)

O tema central do romance é a legitimidade da “traição” à pátria e aos seus, na medida em que essa mesma pátria, seu povo e sua cultura já são uma caricatura irremediável de si mesmos. É todo o imaginário romântico polonês, centrado nas idéias de resistência e de martírio, que Gombrowicz satiriza de forma impiedosa e bastante surpreendente nesse início dos anos 50, em que à invasão nazista da Polônia sucedera a opressão estalinista. Ao final de *Trans-Atlântico*, depois de um duelo farsesco para “salvar a honra” de Puto e do pai do rapaz, e, por extensão, a honra da Polônia, tudo acaba numa sardônica explosão de gargalhadas.

Pelo resumo feito, já se percebe o quanto, para Gombrowicz, o homoerotismo está ligado, por via da transgressão, à superação das formas correntes de se pensar a questão ética. Em função desse redimensionamento da ética, procede-se a toda uma crítica da cultura moderna e das identidades em que ela se articula, como a identidade nacional, a identidade religiosa ou a identidade de gênero. O personagem do romance vive precisamente o dilema da ruptura radical com essas identidades e com a pauta de valores que através delas se afirma e o pedido de Puto é a ocasião que a isso o incita.

2- Ética e estética da imperfeição e da incompletude

Tanto no *Diário* quanto nos textos ficcionais, há em Gombrowicz uma verdadeira fascinação pela juventude — sobretudo pela juventude masculina —, que é a chave para a compreensão dos sentidos que o homoerotismo adquire em sua obra e para uma adequada avaliação da mesma no conjunto da

literatura *gay* do século XX. Em Gombrowicz, a fascinação do homem adulto pelo jovem é perspectivada, com notável coerência e produtividade, no âmbito de uma ética e de uma estética da imperfeição e da incompletude. Nas palavras do *Diário*, trata-se da revelação “de uma outra finalidade do homem, sem dúvida mais secreta e menos oficial: sua necessidade de Não-Plenitude... de Imperfeição... de Inferioridade... de Juventude...” (GOMBROWICZ, 1996, p. 979).

Não se trata, portanto, nem de uma ética do bom e do belo, à maneira clássica, como vemos em Oscar Wilde, André Gide ou Thomas Mann, nem de uma ética do dever, como em Julien Green ou Alberto Arbasino, nem de uma ética do amor próprio como em Jean Genet, Manuel Puig ou Juan Goytisolo, para citarmos alguns clássicos da literatura *gay*. O que está em jogo em Gombrowicz é a atração pelo que é inferior, imaturo, ainda informe, não de todo desenvolvido, e é por essa via que o homoerotismo pode ser uma experiência de capital importância para a crítica da cultura.

No coração dessa ética da imperfeição está, portanto, a profunda crítica a que Gombrowicz submete a tradição cultural européia. Se a grande cultura — na filosofia, na literatura, nas artes, na política ou na religião — almeja a perfeição, a plenitude ou o sublime, Gombrowicz com ela rompe, ao se voltar para o imperfeito, o incompleto e o inferior. É essa experiência, fundamental para ele, que se poderia atingir mais facilmente a partir desse lugar periférico dentro da cultura européia, no qual ele situa, ao mesmo tempo, a Polônia e a Argentina. E a atração erótica por esses rapazes das classes populares — marinheiros, soldados, trabalhadores braçais ou desocupados —, que povoam as noites de Buenos Aires, será como que a epítome dessa atitude contracultural de atração pelo baixo, pelo imperfeito, pelo incompleto.

Tanto em *Trans-Atlântico* quanto no *Diário*, é pelas ruas do bairro do Retiro (não o Retiro das mansões da Praça San Martín ou dos hotéis de luxo, mas o do porto e da antiga Recova de Bajo), que se dão esses encontros

decisivos com a imaturidade e imperfeição da Forma:

Bastava vincular-me espiritualmente, por um só momento, com o Retiro para que o idioma da cultura se convertesse a meus ouvidos num som vazio e falso. As verdades. Lemas. Filosofia. Morais. Religiões. Códigos. Tudo isso parecia estar composto noutra registro, inventado, dito, escrito por seres já em parte eliminados da existência, carentes de futuro... A pesada obra dos pesados, rígida criação da rigidez... enquanto ali, no Retiro, toda essa cultura se diluía em certa jovem insuficiência, na jovem imaturidade, tornava-se “pior”... “pior”, porque quem ainda pode se desenvolver é sempre pior que sua definitiva realização. (GOMBROWICZ, 2001, p. 64)

Toda a crítica cultural de Gombrowicz apresenta-se, desse modo, como uma reflexão sobre a Forma. É em torno dela que ele constrói sua ética e sua estética. A forma perfeita, perseguida pela alta cultura, é excessiva, séria demais, dramática demais, e, assim, de algum modo inumana. É preciso suavizar essa tensão para se voltar à condição humana e ao encontro consigo mesmo. Nesse sentido, é no âmbito da inferioridade e da imperfeição que está a vida viva e digna de ser vivida. Reportando-se a *Ferdydurke* e a uma

conferência magistral que, a respeito desse romance, um de seus amigos, Bruno Schultz pronunciou ainda em Varsóvia, declara Gombrowicz a Dominique de Roux:

Ferdydurke está cheio desses ideais *imatuross*, desses mitos inferiores, dessas belezas de segunda ordem, desses encantos de pacotilha, dessas seduções ambíguas... Schultz sublinha que esse mundo não nasce tanto da libertação do instinto quanto da degradação da Forma. (GOMBROWICZ, 1991, p. 68s)

Assim, é claro que, para Gombrowicz, enquadrar o desejo ou o comportamento homoerótico num discurso identitário e essencialista sobre a homossexualidade é perder precisamente o que há de mais fascinante nessa experiência. Para ele, o encontro do grande intelectual europeu, adulto, que ele era, com esses rapazes pobres do Retiro tem sentido sobretudo nesse âmbito da imprevisibilidade, da incompletude ou, mesmo, da impossibilidade de realização plena do que quer que seja. Não se trata de afirmar desejos ou identidades e, menos ainda, de reivindicar isso ou aquilo, não se trata, de forma alguma, de um discurso libertário — pelo menos, não

no sentido corrente —, mas, sim, de experimentar limites, deficiências e despojamentos, numa posição marginal e periférica, que, no entanto, se pretende *dentro* da cultura hegemônica, precisamente como é esse lugar imaginário em que Gombrowicz vê a Polônia e a Argentina.

Nessa perspectiva, a fascinação pelos rapazes do povo é, sobretudo, ocasião de se despojar de um certo mundo e, dentro dele, também de uma certa cultura da masculinidade — à qual, por outro lado, se adere — e não, um caminho para a fixação de outras identidades ou de outros valores, pois é precisamente o informe, o não-desenvolvido e o inferior que atraem. Não se trata da substituir uma plenitude por outra, mas de despojar-se da própria idéia de plenitude. Por isso, a Argentina é fascinante:

Este país, saturado de juventude, tem uma espécie de perenidade aristocrática própria dos seres que não necessitam envergonhar-se e podem mover-se com facilidade. Falo somente da juventude porque a característica da Argentina é uma beleza jovem e “baixa”, próxima do chão, que não se encontra em quantidades

apreciáveis nas camadas médias ou superiores. Aqui unicamente o vulgo é distinto. Só o povo é aristocrata. (...) É melhor não falar de obras-primas na Argentina porque essa palavra carece de sentido... aqui não existem obras-primas, mas apenas obras, aqui a beleza não é nada anormal mas constitui precisamente a materialização de uma saúde ordinária e de um desenvolvimento medíocre, é o triunfo da matéria e não uma revelação de Deus. (GOMBROWICZ, 2001, p. 23s)

Desse modo, não admira que tenha havido uma profunda incompatibilidade e incompreensão entre Gombrowicz e a maior parte da intelectualidade argentina de seu tempo, muito especialmente, o círculo em torno de Borges. A Argentina interessa a Gombrowicz sobretudo pela posição ambígua que ocupa em relação à cultura europeia. Qualquer tipo de inserção aberta no centro do imaginário cultural europeu, como a lograda pela literatura borgeana, seria uma perda e não um ganho: “Borges e eu somos pólos opostos. Ele se acha enraizado na literatura, eu, na vida”. (GOMBROWICZ, 1991, p. 96)

3- Homoerotismo e crueldade

Essa mesma fascinação pela juventude, enquanto expressão do imperfeito, do inferior e do incompleto, pode ser uma chave bastante produtiva para a perspectivação da crueldade em Gombrowicz. De fato, a propósito da participação dos jovens nas guerras, temos no *Diário* uma passagem muito esclarecedora a esse respeito:

Toda essa prepotência social, econômica, intelectual, do adulto, que se realizava sem pudor (nas guerras) e que, por outra parte, era aceita por aqueles que a ela se submetiam. (...) E justamente a essa não-importância, a essa inferioridade do filhote devia-se o fato de a juventude ter-se tornado escrava, destinada de certo modo a servir à humanidade já consolidada. (...) Mas, não se impõe a suspeita de que o adulto maltrata o jovem para não cair de joelhos diante dele? (...) E essa enorme onda de amor proibido e humilhante, que na verdade põe o homem de joelhos diante do jovem, não era uma vingança da natureza pela violação perpetrada por quem envelhece contra quem cresce? (GOMBROWICZ, 2001, p. 63)

Assim, Gombrowicz situa a atração do adulto pelo jovem — sobretudo, em termos homoeróticos — na intersecção de duas ordens de questões: por um lado, a da hierarquia social, econômica e cultural, que subordina a juventude aos interesses estabelecidos, por

outro, a da dinâmica — em certo sentido, natural — de crescimento e envelhecimento. Em ambos os casos, Gombrowicz reivindica a primazia da imperfeição e da incompletude sobre o que se pretende completo, pleno e acabado. O que está em jogo é sempre a idéia de degradação da Forma: na inferioridade e na não-plenitude estar-se-ia mais próximo do humano e da vida.

Como se percebe pela maneira como Gombrowicz se exprime nessa e em outras passagens de sua obra, as relações entre a juventude e o mundo adulto são apreendidas fundamentalmente em termos de dominação, humilhação, crueldade. De fato, há um forte componente sadomasoquista que permeia essa simbiose entre fascinação e sujeição, que rege, de maneira ambígua, as relações entre adulto e jovem, em paralelo com a que se poderia estabelecer entre o vigor de uma cultura em pleno apogeu mas a caminho da decrepitude, como a européia, e uma promessa de realização, ainda em processo, como é, em vários aspectos, a Argentina de Gombrowicz.

Nos contos de *Bakakaï*, publicados em 1933, sob o título de *Memórias do período da imaturidade*, já encontramos os traços fundamentais dessa perspectiva bastante singular, que seria desenvolvida nas obras posteriores e que receberia uma inflexão definitiva a partir do encontro com a Argentina. A esse respeito, duas narrativas merecem um destaque particular: “Na escada de serviço” (1929) e “O bailarino do advogado Kraykowsky” (1926).

No primeiro desses contos, um diplomata polonês, Filip, narra sua estranha atração por criadas feias, gordas, sujas, repugnantes, e a maneira obsessiva e cheia de precauções como procurava abordá-las nas escadas de serviço, sem nunca chegar a consumir fisicamente seu desejo por elas. Tendo sido nomeado para Paris, Filip consegue voltar para Varsóvia, pois, na capital francesa, as criadas lhe parecem por demais elegantes e refinadas. Para contornar um princípio de escândalo, acaba casando com uma senhora muito distinta, mas a vida matrimonial começa a lhe

parecer um longo suplício, na medida mesma em que sua esposa se esmera no asseio pessoal, na elegância e nos modos requintados. Tudo isso é percebido pelo personagem-narrador como uma forma particular de crueldade para com ele, da qual acaba se vingando ao induzir uma criada, indiretamente, a agredir sua esposa.

No conto, explora-se de maneira muito interessante o campo metafórico da idéia de pertencimento a um país e, nesse contexto, a questão da tensão Europa-Polônia. Filip rejeita Paris e consegue voltar para Varsóvia, mas, pelo casamento, acaba capitulando diante da cultura européia: “Também eu me havia tornado europeu, todo lavado e reluzente” (GOMBROWICZ, 2000, p. 100). Nesse sentido, o personagem não se sente completamente estabelecido “em seu país”.

Na verdade, é toda a perspectiva de ruptura com os ideais de perfeição e plenitude que já aparece delineada, com muita clareza e vigor, em “Na escada de serviço”:

Teria eu (...) arruinado minha vida inteira? Era possível que só o pecado e a sujeira fossem profundos? Ocultar-se-ia por acaso a profundidade embaixo de uma unha suja? (...) Se todas as criadas têm namorado, e esse namorado as ama, as ama apaixonadamente com toda a sua dose de beleza e de feiúra, poder-se-ia afirmar, pois, que também a feiúra é amada? E, se é amada, por que é combatida? Pensava ainda que se alguém ama somente o belo e o elegante, ama apenas a metade do ser humano. (...) Quem ama uma criada monstruosa, vive; em troca, os outros se estiolam sobre um seio de beleza clássica. (GOMBROWICZ, 2000, p. 109s)

Em “O bailarino do advogado Kraykowsky”, por outro lado, explicitam-se o sadomasoquismo e o homoerotismo. Um personagem-narrador, epilético, conta sua obsessão por um homem casado, o advogado Kraykowsky, obsessão esta que teve início quando, numa fila de teatro, o advogado, com um gesto forte, o impediu de passar à frente das pessoas que esperavam para comprar bilhetes. A partir daí, o personagem emprega todos os estratagemas imagináveis para se aproximar do advogado, humilhar-se diante dele e servi-lo. Por várias vezes, espera em vão ser castigado pelo advogado, cuja irritação

é crescente, mas que nunca chega a agredir fisicamente seu importuno admirador.

Ambos os contos, por caminhos muito diversos, apontam para uma das questões centrais da alta modernidade, a saber, a substituição do privado pelo pessoal. Reportando-se a Tocqueville, escreve Bernard Arcand:

Tocqueville tinha previsto a primeira fase da atomização das relações sociais, quando a vida pública já não oferece satisfações suficientes e o indivíduo se encerra na intimidade do privado. Mas, quando o privado é substituído pelo pessoal, torna-se previsível que toda relação com o outro tome a forma de um compromisso necessariamente limitativo. Por ser muito mais restritivo que o público, no qual o indivíduo na maior parte das vezes podia dissimular-se, quando não perder-se, o privado torna-se em seguida tirânico. (ARCAND, 1993, p. 167s)

De fato, nos dois contos, as relações que são significativas para os personagens se dão *fora* do espaço privado, percebido como tirânico — e, mais ainda, manifestamente contra ele. No primeiro caso, temos a contraposição entre os efêmeros e limitados contactos pelas escadas de serviço e o espaço doméstico da intimidade conjugal, do qual o

personagem-narrador acaba por se vingar. No segundo, a perseguição enlouquecida a que o narrador submete o objeto de seu desejo, mas que não visa, de maneira nenhuma, ao estabelecimento de um espaço de intimidade entre ambos, o que parece estar excluído de antemão devido à inflexão peculiar que a relação senhor-escravo assume no conto. Significativamente, nos dois contos, a precariedade e incompletude das relações estabelecidas de maneira solipsista pelos respectivos personagens-narradores são percebidas como satisfatórias ou, pelo menos, como muito mais satisfatórias do que as correspondentes relações de intimidade (real, num caso; hipotética, no outro). É nesse processo de contraposição dessas relações *sui generis* ao espaço da intimidade, que a crueldade tem seu lugar. Como escreve Bernard Arcand,

(...) o êxito de toda relação humana como conhecimento e aprendizagem do outro não pode jamais ser completo se se quer evitar a triste impressão de não se ter nada para dizer, mas, em contrapartida, o incompleto, o segredo e o mistério tornam-se pretextos de frustração e são

fonte de inquietude, de preocupação e de um sentimento de fracasso. A certeza do outro cria rapidamente o tédio, seu mistério é um ultraje. O círculo está viciado: a modernidade inventa e quer explorar todo o peso do ser para logo achar a experiência insuportável. (ARCAND, 1993, p. 168)

Assim, já nesses contos escritos por Gombrowicz aos vinte e poucos anos, no início de sua carreira literária, a crueldade aparece como elemento central no processo de superação da promessa ilusória de plenitude de que a modernidade investe o espaço do privado, nomeadamente o espaço da conjugalidade heteropatriarcal. Desse modo, desde os primórdios de sua obra, Gombrowicz vê no incompleto, no imperfeito, no não-pleno — tanto em perspectiva heterossexual quanto em perspectiva homoerótica — o lugar por excelência em que se pode encontrar o humano e em função do qual a crueldade pode ser uma importante forma de expressão.

Mas, como interpretar mais profundamente essa crueldade? Qual é a sua fonte? Em princípio, poderíamos pensar a crueldade como fruto da opção pelo que é

abjeto, numa linha de raciocínio que diria que “a abjeção como uma posição produzida pela lei heterossexual forma parte constitutiva do discurso e dessa maneira abre a possibilidade de uma subversão” (DOMÍNGUEZ RUBALCAVA, 2001, p. 31). Essa seria uma interpretação clássica no âmbito dos *gay and lesbian studies*, segundo a qual o sujeito homossexual se identificaria com a zona abjeta do sistema simbólico heterossexual e o ressignificaria, subvertendo-o. Dessa maneira, a crueldade, sadomasoquista ou não, faria parte desse percurso simbólico de identificação com o que é abjeto para ressignificá-lo, percurso este de que a obra de Jean Genet, por exemplo, seria um dos grandes paradigmas.

Ainda que seja possível aplicar esse esquema interpretativo a Gombrowicz, não me parece que seja o mais produtivo, entre outras razões pelo fato de sua obra não se construir a partir de um lugar de enunciação homossexual nem assumir o processo de regulação sexual como modo de produção do sujeito. Por outras

palavras, o homoerotismo em Gombrowicz não está balizado pela idéia de *coming out* e, nesse sentido, para falarmos com Oscar Guasch, não “sanciona nem bendiz o mito da heterossexualidade” (GUASCH, 2000, p. 20). Gombrowicz, como vimos, não aceita a idéia de normalização do homoerotismo, por meio de uma leitura política de desejos e práticas eróticas, nem aceita que a preferência sexual constitua a verdade mais íntima do sujeito. Pelo contrário, recusa-se peremptoriamente a endossar semelhante postura. Coloca-se sempre aquém ou além de qualquer imposição de identidades e categorias construídas a partir da contraposição entre desejo homoerótico e ordem heteropatriarcal.

Por isso, parece-me ser bem mais produtivo abordar a questão da crueldade em Gombrowicz a partir da idéia de quebra da identificação recíproca entre corpo individual e corpo social. De fato, desde *Bakakai* (1933) e *Ferdydurke* (1937) até os romances escritos em Buenos Aires, como *Trans-Atlântico* (1953) ou *A Pornografia* (1960), passando pelo *Diário*,

toda a obra de Gombrowicz está marcada pela crítica à cultura europeia e ao lugar que, em seu âmbito, cabe à Polônia e, num segundo momento, à Argentina. Se a idéia de exílio implica a percepção da diferença entre o homem e o cidadão, toda a obra de Gombrowicz — mesmo os textos escritos ainda na Polônia — está sob sua égide. Nesse sentido, o estar na periferia cultural e política de seu próprio mundo, com o qual, por outro lado, já não se consegue comungar plenamente, é a experiência fundante, que se manifesta inclusive no plano erótico. A recusa dos salões de Varsóvia em prol das escadas de serviço, logo substituídas pelas ruas de Buenos Aires, é a síntese do percurso gombrowicziano como mergulho no mundo da periferia — inferior, imaturo, incompleto, imperfeito — que ele reivindica para si. É nesse contexto que cabe interpretar também os sentidos atribuídos à crueldade.

O primeiro capítulo de *Ferdydurke*, intitulado “Rapto”, já coloca de maneira muito clara os termos da questão. Nele, um

personagem Gombrowicz começa a discorrer sobre seus esforços por superar a adolescência e passar a integrar o mundo dos adultos. Quanto mais se avança nas explicações, mais fica clara para o leitor a quebra da identificação entre o sujeito individual e a ordem em que supostamente quer entrar:

A evolução estava cumprida, tinha chegado o momento do inevitável assassinato, o homem feito devia matar o rapaz inconsolável e depois voar como a borboleta que abandona a crisálida. (...) É estranho, mas me parecia que minha entrada no mundo não podia ser feita sem explicações, mesmo que não se pudesse imaginar nenhuma explicação que não tornasse as coisas mais obscuras. (GOMBROWICZ, 1996, p. 273)

Há, pois, um esforço de integração a um mundo que, ao mesmo tempo, já é percebido como problemático e, de algum modo, inacessível:

Esfregar-se nesse mundo superior e adulto sem poder nele penetrar, encontrar-se a dois passos da distinção, da elegância, da compreensão do sério, dos julgamentos maduros, da estima mútua, da hierarquia de valores, e só contemplar esses prazeres através de uma vitrine, senti-los inacessíveis, estar a mais... Freqüentar os adultos tendo continuamente a impressão, como

aos dezesseis anos, de que se está apenas fingindo ser um deles? (GOMBROWICZ, 1996, p. 277)

Significativamente, na seqüência do romance o personagem vive um longo pesadelo no qual, já adulto, é tratado como um garoto em idade escolar e, nessa condição, sofre — e vê sofrer a outros — toda uma série de atos tirânicos e arbitrários dos quais não estão ausentes fortes componentes eróticos. Nesse pesadelo, o exercício arbitrário do poder e a atração erótica conjugam-se de maneira inextrincável tanto nos relacionamentos intergeracionais quanto nos intrageracionais, que então se estabelecem. Essa tensão progressiva vai desaguar, no final do romance, em cenas abertamente sadomasoquistas, envolvendo o personagem-narrador, seus colegas e um criado. Ao deixar-se espancar pelo criado, por quem se sente fortemente atraído, um dos personagens, Mientus, desencadeia todo um processo de subversão da ordem social e cultural, que tem seu foco precisamente na questão da

identificação entre corpo individual e corpo social:

O fato subversivo de que um criado tenha levantado a mão sobre o rosto de Mientus, convidado dos senhores e ele-próprio um senhor, só podia acarretar conseqüências não menos subversivas. Uma hierarquia secular repousava sobre a dominação das partes do corpo senhoriais: era um sistema feudal e rígido segundo o qual a mão de um senhor estava no nível do pescoço do servidor e o pé do senhor chegava a meio-corpo do camponês. Uma tal hierarquia remontava à noite dos tempos. Era uma lei eterna, um cânon, uma ordem. (GOMBROWICZ, 1996, p. 465)

Em *A Pornografia* (1960), encontramos uma formulação ainda mais clara da relação entre homoerotismo, juventude e crueldade. Nesse romance, deparamo-nos novamente com um personagem-narrador Gombrowicz, dessa vez em 1943, na Polônia ocupada. Em companhia de um conhecido, Frederico, Gombrowicz deixa Varsóvia e vai para uma propriedade no campo, na qual conhece um casal de namorados, Karol e Hénia, pelo qual experimenta uma ambígua atração, muito próxima do *voyeurismo*. O título do romance alude precisamente a esse olhar, que se

alimenta do objeto para o qual se dirige e que manifesta um especial interesse e predileção pelo rapaz.

Num desses muitos momentos em que o olhar homoerótico do narrador se detém sobre Karol, há um equacionamento muito claro da relação entre juventude e crueldade, em profunda sintonia com o que vimos a propósito das outras obras de Gombrowicz:

Dividido entre a criança nele e o homem adulto (o que o tornava, ao mesmo tempo, inocentemente ingênuo e impiedosamente experiente), não era, todavia, nem uma coisa nem outra, mas uma terceira: ele era a juventude, nele violenta e desenfreada, que o entregava à crueldade, à submissão e à obediência e o empurrava para a escravidão e a humilhação. Inferior porque jovem. Imperfeito porque jovem. Sensual porque jovem. Carnal porque jovem. Destruidor porque jovem. E em sua juventude — desprezível. (GOMBROWICZ, 1996, p. 1005)

Assim, Gombrowicz vê a juventude concretamente sujeita a uma estrutura cruel de violência física e simbólica, por parte do sistema social, político e cultural hegemônico, e pode perspectivar a atração erótica por essa mesma juventude em termos de desejo de imperfeição, de inferioridade, de não-

plenitude, como vimos. As formas de crueldade que nessa atração se manifestam são a contraparte da crueldade e violência do próprio sistema de sujeição da juventude pelo mundo adulto, com seus ideais de perfeição e plenitude, e não, uma opção desafiadora pelo lugar da marginalidade e da abjeção, como se vê em outras tendências da cultura *gay*.

Em Gombrowicz, há a percepção muito aguda da quebra da identificação do corpo individual com o corpo social e é nesse lugar e a partir dele que a crueldade emerge, em íntima associação com a beleza, para o olhar homoerótico que a contempla:

A languidez, a beleza dessa forma esbelta que tínhamos sob os olhos, de onde vinham senão do fato de que ele não era um homem? Pois lhe tínhamos levado Hénia como se leva uma mulher a um homem, mas ele ainda não era um... ele não era um macho. E, portanto, não era um senhor. Não era um mestre. E não podia possuir. Nada podia lhe pertencer, ele não tinha direito a nada, ele era ainda aquele que deve obedecer (...). Eles se uniram bruscamente, não como um homem e uma mulher, mas de outro modo, numa oferenda comum a um Moloc desconhecido, incapazes de possuir, capazes apenas de se oferecer — e a harmonia sexual que havia entre eles se rompeu para dar lugar a uma outra

harmonia, a algo mais cruel, sem dúvida, mas, com certeza, também mais belo. (GOMBROWICZ, 1996, p. 1031s)

Gombrowicz, portanto, radica a atração homoerótica pela juventude masculina nessa ruptura da identificação entre corpo individual e corpo social, que faz com que o corpo do rapaz possa ser visto pelo olhar adulto como algo que se lhe oferece à contemplação e à posse, devido à situação de inferioridade e não-acabamento que nele se inscreve. A mesma situação de inferioridade, imperfeição e não-plenitude que cabe à Polônia e à Argentina dentro da cultura européia, segundo o imaginário gombrowicziano.

Assim, no universo literário gombrowicziano, o homoerotismo e a crueldade que vem a ele freqüentemente associada aparecem perspectivados não tanto como uma forma específica de desejo que assumiria o lugar de abjeção que a ordem heteropatriarcal lhe assinala, para, a partir daí, ressignificá-la e subvertê-la, quanto como uma experiência muito densa de quebra da

identificação entre corpo social e corpo individual, que se expressa pelo reconhecimento do inferior, do incompleto e do imperfeito como dimensões fundamentais do ser humano. No tipo de crítica cultural que a obra de Gombrowicz propõe, o que está em jogo é, antes, a reconfiguração da ética e da estética da tradição, que uma economia específica de desejos eróticos.

Nesse contexto, a crueldade emerge do desmoronamento das hierarquias e não, da opção pelo abjeto enquanto tal. Tem, portanto, mais um caráter agônico que propriamente marginal. Nesse sentido, pode-se afirmar que Gombrowicz passa ao largo e, ao mesmo tempo, supera a dialética entre assimilação e provocação que perpassa boa parte da literatura *gay*, dialética esta que contrapõe, por exemplo, Gide, Green e Arbasino, por um lado, a Wilde, Genet ou Goytisolo, por outro. Para Gombrowicz, não se trata de opor o sublime ao abjeto, mas de relativizar fortemente toda e qualquer hierarquia:

Com efeito, (...) um postulado errôneo quer que um homem seja bem definido, isto é, inabalável em seus ideais, categórico em suas declarações, seguro em sua ideologia, estrito nos seus gostos, responsável em suas palavras e em seus atos, instalado de uma vez por todas em sua maneira de ser. Mas vejam bem como semelhante postulado é quimérico. Nosso elemento é a eterna imaturidade. O que pensamos ou sentimos hoje será fatalmente uma bobagem para nossos tataranetos. Mais vale, pois, aceitar desde já a parte de estupidez que o porvir revelará. (GOMBROWICZ, 1996, p. 338)

Enfim, conforme Gombrowicz registra com grande lucidez em seu *Diário*, o reconhecimento de que o que nos une é a insuficiência constitui um “alargamento imprescindível de nossa consciência” (GOMBROWICZ, 2001, p. 66). É no cerne desse projeto de uma ética e uma estética da incompletude, que ele situa, de maneira tensa, a experiência do homoerotismo e da crueldade.

Referências bibliográficas:

ARCAND, Bernard. *El jaguar y el oso hormiguero: antropología de la pornografía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, vol. VII. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.

DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

DOMÍNGUEZ RUBALCAVA, Héctor. *La modernidad abyecta: formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2001.

GOMBROWICZ, Witold. *Testamento: conversaciones con Dominique de Roux*. Barcelona: Anagrama, 1991.

_____. *Moi et mon double*. Paris: Gallimard, 1996
(contém a ficção completa).

_____. *Bakkaï*. 2 ed. Barcelona: Tusquets, 2000.

_____. *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

GUASCH, Oscar. *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona: Laertes, 2000.

LILLY, Mark. *Gay Men's Literature in the Twentieth Century*. Londres: Macmillan, 1993.

- MALINOWSKY, Sharon (ed.). *Gay & Lesbian Literature: Detroit/ Londres: St. James Press, 1994.*
- MILLER, Neil. *Out of the Past: Gay and Lesbian History from 1869 to the Present.* Nova York: Vintage, 1995.
- MIRA, Alberto. *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica.* Barcelona: Tempestad, 1999.
- POPP, Wolfgang. *Männerliebe: Homosexualität und Literatur.* Stuttgart: J. B. Metzler, 1992.
- SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. In: VÁZQUEZ-RIAL, Horacio. *Buenos Aires 1880-1930: la capital de un imperio imaginario.* Madri: Alianza, 1996, p. 183-195.
- SCHOCK, Axel. *Die Bibliothek von Sodom: das Buch der schwulen Bücher.* Frankfurt: Eichborn, 1997.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet.* Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1990.
- SMITH, Paul Julian. *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990.* Barcelona: Tempestad, 1998.

TAMAGNE, Florence. *Histoire de l'homosexualité en Europe*: Berlin, Londres, Paris, 1919-1939. Paris: Seuil, 2000.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1998.

"Vejam o que fizeram com a Scarlett": ícones femininos no universo cultural *gay*

Poco a poco me fui llenando de iconos que influyeron en mí: todo aquel que tuviera un pasado de amargura me servía para alimentar la sed infinita de mis odios. Fue así como logré lo que siempre quise: hacerme notar. Quien me conocía no podía dejar de hablar de mí, generalmente mal, lo cual es muy bueno porque eso demuestra que uno va un paso más adelante en esta vida.

Alonso Sánchez Baute

Al diablo la maldita primavera, romance de estréia do escritor colombiano Alonso Sánchez Baute, que recebeu o Prêmio Nacional de Romance Cidade de Bogotá de 2002, é um exemplo consumado da melhor literatura *gay* latino-americana. Nele, toda uma ampla galeria de personagens femininos, históricos ou ficcionais, é alçada à condição de ícone cultural e, desse modo, serve à articulação discursiva das experiências de vida

de homens *gays*. Figuras como Grace Kelly, Jacqueline Onassis, Lady Di, Marguerite Gautier ou Scarlett O'Hara, entre muitas outras, são convocadas sistematicamente, em momentos decisivos da narrativa, como instrumentos aptos à articulação discursiva dos sentimentos, pensamentos, situações ou vivências com que se defronta o narrador personagem. Nesse sentido, compõem uma verdadeira mitologia contemporânea, que acaba por cumprir um papel análogo ao da mitologia clássica em boa parte da literatura canônica, a saber, prover um chão de sentido sobre o qual construir a própria subjetividade e a partir do qual propor uma leitura de mundo.

Narrado em primeira pessoa por Edwin Rodríguez Buelvas, um pequeno-burguês provinciano radicado em Bogotá, que nas horas vagas faz *shows* em *drag queen*, *Al diablo la maldita primavera* logra recriar, com notável virtuosismo, o humor *camp*, que marca uma parte expressiva do universo cultural *gay* das últimas décadas. O objetivo deste texto é

explorar rapidamente o papel que os ícones femininos desempenham nesse processo.

Vejamos uma observação do narrador personagem: "Y supe además para entonces que la vida es dura y la gente es mala. Imagínense: si hasta le quemaron la casa a la Scarlett, qué podría esperar yo?" (Sánchez Baute: 2003, p. 18). O que chama a atenção de imediato, e é fonte do tipo especialíssimo de humor que é o *camp*, é a identificação aparentemente ingênua do narrador personagem com a figura mitificada de Scarlett O'Hara, identificação esta que, no entanto, lhe permite refletir sobre sua própria situação de fragilidade no mundo. Aquilo que parece ser uma manifestação de frivolidade e inconseqüente mitomania converte-se, assim, num poderoso instrumento de reflexão sobre a própria posição de vulnerabilidade social e política no mundo: "o que eu poderia esperar?"

Essa afetação de ingenuidade abre-se, na verdade, para dois campos opostos: por um lado, temos a identificação do homem *gay* com

uma figura feminina emblemática enquanto objeto do desejo masculino, como é o caso de Scarlett O'Hara, em *E o vento levou...*; por outro, temos a descoberta de que "a vida é dura e as pessoas são más", ou seja, a constatação, formulada de maneira quase infantil, da vulnerabilidade social que afeta de modo particular os *gays*. Há, pois, um movimento simultâneo de identificação imaginária com uma posição de poder, no campo do erotismo, da sedução e do *glamour*, e de constatação de uma realidade insofismável, qual seja a posição de fragilidade e vulnerabilidade do homem *gay*, no campo das relações sociais e políticas efetivas. O contraste entre frivolidade e seriedade, que esse jogo implica, é a chave de sua força como recurso retórico e dá o tom particular que o *camp* assume como estratégia de conhecimento e desvendamento do mundo.

O olhar *gay* que o romance de Sánchez Baute constrói é, pois, um olhar que reflete a insegurança de uma posição no processo mesmo em que esta busca auto-afirmar-se. A

pergunta por "o que se é" mostra-se indissociável das perguntas por "onde se está" e "de onde se fala". Os ícones femininos são, muitas vezes, o elemento que permitirá essa dupla perspectiva em que força e fraqueza aparecem imbricadas. Outro processo, paralelo a este, será a releitura e renomeação do espaço urbano de Bogotá, como estratégia de apropriação do mesmo: desse modo, o bairro de Chapinero Alto se converte em *Gay Hills*, a Universidade Javeriana em Gayveriana, o supermercado Carulla, em Gayrulla etc.

A escolha da frivolidade como meio expressivo não deve, porém, nos induzir em erro. Trata-se de um aspecto daquilo que Graciela Speranza, ao contrastar a literatura de Puig com a de Borges e a de Cortázar, chama de "eloqüência das superfícies" (Speranza: 2000, p. 73). O movimento que se instaura é o de converter essências e identidades em aparências, gestos e superfícies. O que é muito expressivo, no caso de *Al diablo la maldita primavera*, é que a questão da desigualdade e dos antagonismos

sociais é continuamente reinscrita nesse processo (em aparência, frívolo) de exploração das superfícies de um certo tecido cultural massmediático e consumista contemporâneo. Veja-se, por exemplo, o trecho seguinte:

(...) y regia como Carolina de Mónaco que no sé cómo hace pero nunca nunca nunca la he visto gorda. (...) Hija de Grace tenía que ser.... La Kelly: esa sí que tenía clase, y elegancia, y compostura, y donaire, y estilo... y pensar que salió de la nada, como uno que salió de Barranquilla y, bueno, no he surgido más por falta de oportunidades, pero ya les conté adónde he llegado: soy la estrella de La Caja de Pandora. (Sánchez Baute: 2003, p.32)

No fascínio exercido pela figura de Grace Kelly sobre o narrador inscreve-se, pois, de maneira inequívoca, a experiência da desigualdade e dos antagonismos sociais. Desse modo, reconfigura-se, de maneira radical, a questão da identidade gay. Ao identificar-se com a Princesa Grace no percurso ascensional que arranca de uma suposta origem modesta que ambos compartilhariam, o narrador rompe com qualquer possível abordagem essencialista e autenticadora da questão da identidade,

deslocando-a para o âmbito da experiência da desigualdade e da luta por um lugar ao sol que esta implica. Ser fina e elegante é, nessa perspectiva, o resultado de uma luta num mundo marcado por conflitos e não, uma essência abstrata e a-histórica dada de antemão. Como escreve Flavio Rapisardi, numa firme tomada de posição acerca da cultura *gay* no mundo contemporâneo, "a 'cultura' pode ser historizada como uma superfície na qual se inscrevem e articulam as condições materiais da 'experiência' como campos de conflitos hegemônicos" (Rapisardi: 2003, p. 102).

Assim sendo, a pose, como quer Silvia Molloy, é efetivamente um gesto político. Todo o discurso do narrador de *Al diablo la maldita primavera* é marcado por uma preocupação obsessiva com a elegância e o bom-gosto, com pautas de consumo e códigos de comportamento, que convivem, com muito bom-humor, com sua realidade de pequeno-burguês latino-americano, provinciano e pobre.

A pose é um instrumento de luta num mundo de conflitos:

Sí, claro, ya sé: vuelvo y repito que bajo estos supuestos nadie es amigo de nadie. Pero, como la vida es dura, lo único valioso es estar rodeado de la people, así no se confíe en ellos. Finalmente, me repetí para convencerme, a mí lo que me gusta es llamar la atención, que me quieran, que me cosientan, que la gente se voltee a mi paso. Por eso decidí ser la mejor. O, como quen dice, la peor. Amigo de todos, pero enemigo de todos. Mi inspiración primaria fue, por supuesto, Alexis Carrington. (...) Y para ser una buena perra, ante todo, hay que tener clase. Y tener clase no es sino mantener una sonrisa hipócrita ante las adversidades mundanas, así uno por dentro se esté muriendo de la ira. Como el día que a Jackie O le derramaron una salsa de nosequé en un restaurante neoyorquino y.... (Sánchez Baute: 2003, p.22).

O que está em jogo, ao longo do romance, é uma das mais conspícuas características da cultura *gay*, a saber, "a imagem do mundo como totalidade estética" (Monsiváis: 2004, p. 95). A indistinção entre ética e estética, que essa postura supõe, fundamenta a autoconstrução imaginária do *gay* como um personagem cuja vida se desenvolveria no âmbito de um cenário de sonho e fantasia, tomado, de maneira mais ou

menos séria ou irônica, conforme os casos, como realidade. Por outras palavras, pensa-se a existência fundamentalmente como experiência estética. Falando de um amigo, diz o narrador:

El problema es que es un personaje tan acomplejado de su destino que necesita arrojarse con el cuerpo de un ser inexistente para sobrevivir. De allí sus ínfulas de descendiente prehistórico de princesas y oropéndolas, de reyezuelos dorados rodeado por una pléyade profana de aristocracia inventada. Él mismo es un invento suyo. Al crecer seducido por la blancura de su piel en medio de una población indígena, vive engreído de su color, y de una sangre imaginada de Borbón criollo. Habita en su propio mundo de colorinches etéreos, de semblanzas palaciegas e intrigas versallescas que él solito imagina y teje y suelta subrepticamente sobre cualquier desprevenido transeúnte sin pensar em daños ajenos. (Sánchez Baute: 2003, p. 30s)

Na perspectiva do romance, a resposta que muitos homens *gays* dariam ao apagamento ou silenciamento de sua existência por parte da cultura heteropatriarcal dominante seria a de autoconstruir-se por um excesso de referências culturais superpostas, em que o melhor e até mesmo o mais distante da tradição cultural é reivindicado de maneira

agressiva e é investido de um poder simbólico de distinção e de legitimação muito mais forte do que aquele que esses mesmos elementos têm no próprio âmbito da cultura hegemônica. No sentido próprio do termo, o homem *gay* apropria-se e reverte sobre o conjunto da sociedade o poder de *discriminar*. Ao se fazer gala do bom-gosto, da elegância e de pautas de consumo sofisticadas, através desse processo de identificação com toda uma extensa galeria de ícones femininos, está-se propondo um ideal de vida como totalidade estética, o que implica uma radical estetização de todos os problemas morais e políticos, num processo magnificamente estudado por Carlos Monsiváis, a propósito do poeta mexicano Salvador Novo (Monsiváis: 2004, p. 93-103).

É nessa perspectiva, parece-me, que se deve situar também as atuações do personagem como *drag queen* e a distinção, carregada de desprezo, que ele propõe entre sua própria condição e a dos travestis. Ao identificar-se com as grandes divas e desidentificar-se, de maneira agressiva, com

os travestis, o personagem de *Al diablo la maldita primavera* está reivindicando uma situação de superioridade, elegância e distinção que se basearia supostamente numa perfeita identificação entre arte e vida, cujas origens podemos fazer remontar à herança decadentista das vanguardas do século XX (cf. Amícola: 2000, p. 40). Desse modo, na figura da *drag queen*, “o corpo reivindicado (...) anula o corpo submetido à ordem social e permite que emergja uma nova subjetivação” (Eribon: 2004, p. 113).

O paradoxal desse processo é que ele próprio se converte em fonte de novas e ferozes hierarquias, discriminações e exclusões. Isso se dá porque, como Carlos Monsiváis observa, com grande acuidade crítica, no estudo já citado, a lógica do marginal consiste em considerar-se “a causa e não o objeto das perseguições” que sofre (Monsiváis: 2004, p. 43). Assim, a pergunta fundamental “por que me perseguem?” transmuta-se imediatamente em “por que me odeiam?”, como se se tratasse de formulações

equivalentes e intercambiáveis. Ora, é o “por que me odeiam?” que será a grande justificativa para a atitude defensiva e armada do personagem frente ao mundo e aos outros e para as novas formas de opressão e exclusão que ele próprio passa a promover:

(...) así que comencé a defenderme con la lengua, que es mucho mejor que hacerlo con los puños. Siempre fui consciente que poco a poco, cada día más, mi corazón se iba llenando de amargura y mi lengua de veneno: la gente me evadía y yo le gritaba sus sinsabores; la gente me enfrentaba y yo le inventaba sus verdades; la gente era indiferente conmigo, y yo le recordaba los secretos de su familia, generación tras generación. Así que la gente terminó siendo amiga mía para que no les escupiera todo mi odio. Amigos de apariencias, ya lo sabía, como son siempre los amigos. Pero nunca me la montaron. (Sánchez Baute: 2003, p. 18)

Desse modo, o caráter corrosivo ou venenoso de uma vertente do discurso *gay* é plenamente assumido e legitimado como atitude frente o mundo. Nesse processo, forma estética e postura ética identificam-se de tal maneira, que se tornam indiscerníveis uma da outra. Gesta-se, assim, a imagem da “bicha maldita” (*bitch*, em inglês; *perra*, em espanhol)

que é uma das figuras mais interessantes da cultura gay. Como escreve Daniel Harris,

Os homossexuais foram atraídos pela imagem da bicha maldita em parte por sua língua viperina, por sua habilidade em alcançar por meio da fala, por meio da acuidade verbal, por suas réplicas imediatas e contundentes, esse controle sobre os outros que os gays freqüentemente são incapazes de obter em suas próprias vidas. (Harris: 1997, p. 15)

Em *Al diablo la maldita primavera*, o protagonista faz claramente esse percurso previsto pela lógica do marginal, que vai da vitimização à reação pela língua venenosa e pelas respostas fulminantes:

Mas este, en definitiva, es un mundo sin héroes. La consigna es acabar con cualquiera que logre surgir, como han tratado de acabarme a mí mis enemigos de La Caja de Pandora, diciendo que yo soy una arpía venenosa, como si las arpías fueran venenosas. (...) O no me comprenden tal vez y no saben de todo este dolor que alberga mi alma. Quizás por eso dicen que soy venenosa: porque cuando soy mala soy la peor. Ni el áspid que mató a Cleopatra destila tanto veneno como yo. Pero, qué le vamos a hacer! La vida me obligó a caminar por este sendero y, total, todas mis amigas también son arpías, y yo no tengo por qué dejarme de nadie. A mi que me respeten, así me odien! (Sánchez Baute: 2003, p. 59 e 17)

Uma vez mais, são os ícones femininos convocados a ser os instrumentos de

intelecção e transfiguração desse processo que busca explorar a proximidade entre o abjeto e o sublime, entre a maldade e a elegância. Referindo-se a Lady Di, assim se exprime o narrador:

(...) al igual que muchos de nosotras, era una princesa surgida casi de la nada, que vivió enfrentando un mundo de arpías y víboras, que con la Camila era suficiente y, a pesar de ello, se impuso, e impuso su estilo, y era elegante, y con clase, y bella tan sólo como ella. (Sánchez Baute: 2003, p.61)

Como se vê, na construção textual da subjetividade do personagem *gay*, o papel desses ícones é o de transformar “o inferno social em paraíso escritural” (Monsiváis: 2004, p.44). Ao encenar esse processo com grande maestria e precisão, desvendando-lhe a lógica interna e os mecanismos externos de construção, Alonso Sánchez Baute traz uma importante contribuição ao conhecimento de uma vertente bastante significativa do universo cultural *gay* contemporâneo. Por isso, podemos afirmar que, com seu livro de estréia, o jovem escritor colombiano garante um lugar

de destaque no âmbito da melhor literatura *gay* latino-americana.

Referências bibliográficas

AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

ERIBON, Didier. *Una moral de lo minoritario: variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama, 2004.

HARRIS, Daniel. *The Rise and Fall of Gay Culture*. Nova York: Hyperion, 1997.

MONSIVÁIS, Carlos. *Salvador Novo: lo marginal del centro*. 2 ed. México: Era, 2004.

RAPISARDI, Flavio. Regulaciones políticas: identidad, diferencia y desigualdad. Una crítica al debate contemporáneo. In: MAFFÍA, Diana (org.). *Sexualidades migrantes: género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria, 2003, p. 97-116.

SÁNCHEZ BAUTE, Alonso. *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Alfaguara, 2003.

SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig: después de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000.

Publicação originária dos textos aqui reunidos

- Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. *Caderno Seminal*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 8, p. 7-42, 2000. Republicado em José Luiz Foureaux de Souza Jr. (org.). *Literatura e homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002, p. 13-66.

- Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959). *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 18, n. 23, p.7 - 42, 1998.

- “Homossociabilidade masculina e homoerotismo na ficção de Eça de Queirós” in Marli Fantini Scarpelli, Paulo Motta Oliveira (orgs.). *Os Centenários: Eça, Freyre, Nobre*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001, p. 127-150.

- “Literatura e homoerotismo masculino: entre a cultura do corpo e o corpo da cultura” in Bernadette Lyra, Wilton Garcia (orgs.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, p. 127-155.
- Entre o passado e o futuro: configurações do homoerotismo masculino em narrativas dos anos 1950. *Matraga*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 17, p.157-175, 2005
- “Marcel Proust: o homoerotismo como poética” in Rick Santos, Wilton Garcia (orgs.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002, p. 203-213
- “Homoerotismo e espiritualidade em José Lezama Lima” in André Luiz Trouche, Lívia de Freitas Reis (orgs.). *Hispanismo 2000*. Niterói: Associação Brasileira de Hispanistas, 2001, p. 831-835.
- “Homoerotismo e alteridade em Julien Green” in Tereza Marques de Oliveira Lima, Conceição Monteiro (orgs.). *Representações culturais do outro nas literaturas de língua inglesa*. Niterói: Vício de Leitura, 2001, p. 121-128.

- “Dos salões de Varsóvia às ruas de Buenos Aires: homoerotismo e crueldade em Witold Gombrowicz” in Ângela Maria Dias, Paula Glenadel (orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p. 155-168.

- “Vejam o que fizeram com a Scarlett: ícones femininos no universo cultural *gay*” in Maria Conceição Monteiro, Tereza Marques de Oliveira Lima (orgs.). *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006, p. 337-344.

José Carlos Barcellos, o autor

José Carlos Barcellos, Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (1991) e em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2000), é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense e Professor Visitante do Doutorado em Ciências Humanas da Universidade Nacional de Catamarca (Argentina). Publicou: *O herói problemático em Cerromaior*: subsídios para o estudo do Neo-Realismo português. Niterói: EDUFF, 1997 e *Literatura e espiritualidade*: uma leitura de *Jeunes Années*, de Julien Green. Bauru: EDUSC, 2001.

icarlosbarcellos@hotmail.com