

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### MOMENTOS DO HOMOEROTISMO. A ATUALIDADE: HOMOCULTURA E ESCRITA PÓS-IDENTITÁRIA.

Jessé dos Santos Maciel  
(PG-UEL/CNPq)

RESUMO: Neste artigo apresentamos alguns momentos do homoerotismo na literatura brasileira, em textos selecionados para análise, que visam desenhar um percurso relevante seguido nas representações da temática. Da desqualificação e silenciamento iniciais dos sujeitos homoeróticos, ao reconhecimento do caráter fluido das posições de identidade, buscou-se refazer um percurso possível. Como ponto de chegada foi escolhido o romance *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*, considerado como exemplar da escrita que reconhece uma homocultura e a dificuldade para classificar os sujeitos em posições identitárias fixas, escrita também chamada de pós-identitária.

PALAVRAS CHAVE: Homocultura; Homoerotismo; Pós-identidade.

#### **O homoerotismo em alguns de seus momentos.**

As boas maneiras, a educação formal e a elegância, são apenas algumas das qualidades de Azevedo, personagem de *O demônio familiar*, peça de autoria de José de Alencar. Talvez pudéssemos acrescentar certo cosmopolitismo, uma vez que, ao residir na Europa, este jovem aristocrata brasileiro pôde ter acesso ao melhor do pensamento europeu de seu tempo. Entretanto, não foi esta a abordagem escolhida por Alencar para o desenvolvimento do papel do personagem na peça. Amaneirado, misturando de forma gratuita o idioma francês e o português, o personagem passa de fato como uma possível caricatura da juventude abolicionista brasileira, que contava com muitos jovens que estudaram no exterior.

Para Alencar, o filho de um padre metamorfoseado em senador do império, a inserção do personagem justificava-se como alerta à sociedade sobre os perigos de expor jovens moralmente fracos aos maus costumes de sociedades carcomidas pelo vício. Entretanto, o autor não colocou as palavras de advertência na boca de um personagem respeitável, responsável, coube a Pedro o garoto escravo, o demônio do título da peça, sugerir que havia

algo errado com Azevedo. Sussurrou Pedro ao seu dono: “Rapaz muito desfrutável, Sr. môço! Parece cabeleireiro da Rua do Ouvidor!” (ALENCAR 1960: p.91).

Para o *enfant terrible* do romantismo brasileiro, o teatro constituía verdadeiro canal para a promoção de valores morais na sociedade. Consciente das qualidades especiais de linguagem necessárias ao meio teatral, foi no realismo francês que Alencar buscou os moldes para sua profusa dramaturgia, fazendo hábil uso na peça da figura do *raisonair*, personagem que apresenta comentários e tece juízos morais. Não por acaso, assumiu o papel de *raisonair* Eduardo, amado filho e irmão, médico, sucessor do patriarca falecido, e proprietário do escravo problema Pedro.

Para defender a idéia de que a abolição da escravatura deveria ser o resultado da humanização das relações entre senhores e escravos, algo como uma emancipação espontânea, Alencar mostrou o perigo que a presença do escravo poderia representar aos valores morais da família burguesa. Desencontros e fofocas, insolência e mentiras, são apenas algumas das conseqüências da ação de Pedro, movido pelo desejo de ser alforriado para tornar-se cocheiro. Apresentou-se como argumento a favor de uma futura alforria voluntária o perigo que a mente infantil, ou diabólica, do negro poderia representar. Desqualificava-se também como interlocutor um estrato culto da sociedade, representado por Azevedo, ao caracterizá-lo como moralmente frouxo e superficial, desfrutável.

O texto de José de Alencar demonstrou uma abordagem superficial, transversal, e supressora de qualquer debate no que respeita ao homoerotismo, limitou-se à sugestão de um possível sujeito, não qualificado para ser levado a sério, foi seguido por dois destacados romances que pelo menos não se furtaram a dar nomes a atos e sentimentos. Refiro-me a *O ateneu* (1888), de Raul Pompéia, e a *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. Entretanto, é provável que tenha sido o rancor o sentimento motriz de ambos os autores na produção de seus textos. Mesmo que problemático falar em motivação de autor, uma vez que dizem ter este morrido, é necessário mencionar o contexto humano, o entorno existencial em que as obras foram produzidas e recebidas.

Ao texto de Raul Pompéia, poderíamos chamar de acerto de contas com o passado, denúncia do meio escolar hostil, o internato, o qual serviu de espaço para o exercício brutal de relações assimétricas e degradantes de poder, sendo as práticas homoeróticas apenas uma das conseqüências do ambiente. Já para Adolfo Caminha a questão seria o ressentimento com a armada à qual servira, tendo sido forçado a pedir demissão de seu posto, o que livrou a marinha de um jovem politicamente engajado e com histórico de problemas morais: o envolvimento com a esposa de um oficial do exército.

Inseridos no cânone literário brasileiro os autores citados: Alencar, Pompéia e Caminha iluminam as abordagens e representações iniciais que foram dispensadas aos sujeitos homoeróticos. Seja pela insinuação preconceituosa do homoerotismo, fosse pela apresentação de atos homoeróticos como resultantes da degradação moral causada pela brutalidade do regime de internato, ou a denúncia rancorosa dos maus tratos sofridos pelos marinheiros da armada, não é possível falar em uma elaboração de identidade homoerótica, ao mesmo tempo socialmente autônoma e responsável. Coube a Machado de Assis, talvez o mais canônico de nossos autores, no conto “Pílades e Orestes”, a dissecação dos interesses, das motivações, e da mecânica que tornou possível a dois membros de estratos sociais mais elevados a manutenção de uma união homoafetiva em

pleno século XIX.

Inserido no livro de contos *Relíquias de Casa Velha* (1906), o texto “Pílades e Orestes” ganhou especial importância por apresentar uma abordagem machadiana para a questão homoerótica. Preferimos utilizar o termo homoerotismo pela conotação atribuída ao mesmo por Jurandir Freire Costa em sua releitura de Sandor Ferenczi. No texto de Machado as identidades erótico-afetivas são efetivadas segundo as regras do jogo de interesses de classe que somente pode se realizar plenamente sob o domínio do cânone heteronormativo, compreendido como lei. Há claramente a oscilação entre o desejo e a realidade, que molda a conformação discursiva dos sujeitos.

Na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, época em que se passam os fatos narrados, o relacionamento erótico entre dois homens poderia ser interpretado basicamente de duas formas distintas conforme a localização espacial, social e temporal dos sujeitos envolvidos. A primeira abordagem do fato, que pode ser chamada de religiosa, correspondia à sua interpretação sob os valores católicos tradicionais, que identificavam as práticas homoeróticas com o pecado de sodomia, definido durante boa parte do período de vigência da Inquisição como a prática do coito anal. A segunda abordagem, que se afirmou de maneira convincente após a revolução burguesa na França, manteve a noção de uma ordem natural para as práticas sexuais cuja transgressão poderia ser interpretada como manifestação patológica.

Em “Pílades e Orestes” Machado de Assis lançou mão da referência a um mito grego transposto para o teatro ainda na antiguidade sob a forma de tragédias compostas pelos três grandes do período de ouro do teatro clássico: Ésquilo, Eurípedes e Sófocles. A este respeito o narrador machadiano faz referência ao citar Sófocles. Entretanto, nesta narrativa e em outras como: “Viver!”, “O anel de Polícrates”, “A visita de Alcebiades”, o autor soube apropriar-se habilmente do mito para a elaboração de um texto que exprime elementos de sua própria cultura pela re-significação dos referenciais diegéticos.

O mito de Orestes, cujos elementos podem ser colhidos na *Odisséia*, no *Catálogo das Heroínas*, no poema *Orestéia*, e na *Pítica XI*, relata os acontecimentos que seguiram o retorno do rei Agamêmnon a Argos. Após o assassinato do monarca e comandante da guerra de Tróia, Egisto e sua cúmplice, a rainha Clitemnestra, voltaram-se para Orestes, o filho caçula do rei morto, uma vez que eliminado o herdeiro legítimo do trono, ambos estariam seguros e livres da vingança pelo sangue derramado.

Salvo da morte por sua irmã Electra, Orestes foi levado para a corte de Estrófilo rei de Crisa, onde cresceu seguro e pôde conquistar a amizade de Pílades, filho do rei. Atingida a maioria Orestes obedeceu às ordens de Apolo e retornou para Argos com Pílades, amigo inseparável, para vingar o terrível crime cometido por Egisto e por sua própria mãe, Clitemnestra. Ajudado por Electra, que o introduziu no palácio, e pelo inseparável Pílades, que o animou a agir no momento em que hesitava diante dos seios desnudos da mãe suplicante, Orestes executou a justiça de Apolo.

Surge, então, no relato do mito aquele gérmen do trágico que inspirou a tantos na antiguidade: a condição do homem frente às demandas de potências que estão além de seu controle levando-o às ações cujas conseqüências esmagadoras não podem ser evitadas. Diante da execução da mãe lhe sobrevém loucura e o tormento das Fúrias, as vingadoras dos crimes contra consangüíneos, Orestes havia cometido o matricídio! Purificado do crime por Apolo

em Delfos e livrado das Fúrias após um julgamento em Atenas, presidido pela própria deusa Atena, Orestes recebeu ordem de partir em busca de uma estátua de Ártemis, guardada em Táuris, que o poderia livrar da loucura.

No conto de Machado é narrada a história do relacionamento entre dois homens que haviam estudado juntos, morado juntos, e alcançado o bacharelado no mesmo ano. Quintanilha e Gonçalves, provenientes de estratos sociais médio-altos que se diferenciam posteriormente, uma vez que o primeiro não precisará trabalhar após a formatura, tendo sido eleito deputado provincial, o que demandava a posse de certos recursos financeiros. No caso do segundo há a obrigação de trabalhar para viver e, se possível, ascender à magistratura. Reencontram-se os amigos após o recebimento da gorda herança que um tio havia legado a Quintanilha. Assustado com a pressão e os protestos dos familiares, foi em Gonçalves que Quintanilha encontrou o suporte para resistir mantendo a exclusividade na herança mesmo em face dos protestos dos parentes.

Passada a tormenta foi em Gonçalves que Quintanilha encontrou um substituto para os parentes com os quais se indispôs e aos quais desprezou como interesseiros. Esta proximidade entre os dois jovens solteiros atraiu a atenção de alguns que os chamavam de ‘casadinhos de novo’, uma vez que era impossível para Quintanilha disfarçar a atração e a fascinação que nutria pelo amigo, expressando-as pela atenção exagerada que dispensava, pelos presentes caros e pelos empréstimos desinteressados. A proximidade entre ambos somente diminuiu após a execução de uma idéia nascida no retorno das férias que compartilharam em Petrópolis, a pintura de um retrato.

A exibição do quadro que retratava os amigos lado a lado desencadeou uma violenta reação de Gonçalves, supostamente dirigida contra as habilidades do pintor e o gosto do amigo, que foi resolvida com a destruição da obra. Após o incidente que indicava a impossibilidade da oficialização do relacionamento, Quintanilha procurou restabelecer o contato com a família, através da visita a um primo recém viúvo que tinha uma linda, prezada e virtuosa filha, possuidora da herança moral da mãe. Convencido, após algumas visitas, que estava apaixonado pela moça, ou talvez interessado na conveniência social de tal casamento, Quintanilha contou ao amigo sua decisão de casar, o que desencadeou reação fria de dissimulada decepção.

O mal estar entre os amigos somente foi resolvido com a desistência de Quintanilha do intento de desposar Camila, após um pesadelo no qual compreendeu a verdade por trás da reação fria do outro, Gonçalves amava a jovem e talvez fosse correspondido, renuncia, portanto, à idéia de seu casamento. Quintanilha buscou então promover o enlace do amigo, ou companheiro, com a filha de seu primo, pelo condicionamento da posse de sua herança à efetivação do matrimônio. De certa forma comprou-se para o mais necessitado, aquele que desejava prosseguir carreira na magistratura, a esposa tão necessária. Reconcilia-se a família, e reproduz-se o papel do patriarca, Agamêmnon está vingado.

Realizado o casamento de Gonçalves e Camila, Quintanilha pôde manter o companheiro e reconciliou-se com a família que foi representada pela jovem de olhos fatais. Anos após o casamento, tendo sido testemunha ao noivo e padrinho dos dois filhos do casal, morreu Quintanilha, vítima de uma bala perdida em meio à revolta de 1893 (Revolta da Armada), enquanto ia despreocupado visitar os afilhados. Assim encerra-se o conto:

Está enterrado no cemitério de S. João Batista; a sepultura é simples, a pedra

tem um epitáfio que termina com esta pia frase: “Orai por ele!” É também o fecho da minha história. Orestes vive ainda, sem os remorsos do modelo grego. Pílates é agora o personagem mudo de Sófocles. Orai por ele! (ASSIS 1997: p.715)

Merecem especial atenção a posição de classe social privilegiada de ambos, e a coragem e desenvoltura autoral de Machado de Assis para mostrar sujeitos homoeróticos que realizam a relação apesar das fofocas, tendo sugerido a existência da tática do casamento por interesses como recurso de camuflagem para a real natureza da união afetiva de ambos.

No século XX, Mário de Andrade também não furtou-se a abordar o homoerotismo, valendo-se dele para uma crítica aos valores patriarcais fora de lugar que privavam o adolescente de um modelo masculino humano e que privilegiavam o patriarca mesmo ao custo de uma esterilização das relações afetivas.

Publicado postumamente, *Contos novos* representou, segundo Telê Ancona, o marco da maturidade de Mário; o que seria refletido pela longa elaboração de alguns dos contos do livro, “Frederico Paciência”, por exemplo, evoluiu de 1924 a 1942. Para Maria Célia de Almeida Paulillo, em *Contos novos* o narrador de Mário está mais preocupado em narrar do que em contar ou conversar, também é alterada a relação personagem-espaco, sendo um fato marcante o notável adensamento psicológico dos personagens com a perda da cor local do espaco. Teria ocorrido uma mudança na atitude literária do autor, paralela à permanência de alguns dos valores de 22.

Uma das permanências pode ser vista na busca pela cadência da língua falada, compromisso ainda presente em *Contos novos*, há o tom da conversa com bordões e sintaxe coloquial. Exemplo desta sintaxe é o uso do pronome oblíquo em início de período: “Me introduziram na saletinha da esquerda” (“Vestida de preto”); “Me deu de sopetão uma ternura imensa” (“Peru de Natal”). Outro valor que permaneceu do primeiro modernismo foi o resultado da pesquisa de vocábulos e expressões da fala brasileira. Não obstante o grande amadurecimento, segundo Paulillo, Mário de Andrade é o contista pescador de momentos singulares cheios de significação.

Referindo-se aos dois livros de contos mais destacados de Mário de Andrade, *Contos novos* e *Contos de Belazarte*, Jaime Ginzburg afirma:

Em termos temáticos, há alguns eixos fundamentais na construção dos dois livros de contos. Dentre eles, cabe destacar o problema do patriarcado. Os livros contêm várias marcas da base patriarcal da formação social brasileira. Nessa base, a liderança social é representada por um perfil específico: o homem branco, adulto, heterossexual, com posses. Todos os outros segmentos sociais devem, em termos sócio-políticos, estar em uma posição submissa. (GINZBURG 2003: p.40)

Prossegue ainda Ginzburg: “No Brasil, o patriarcado configurou uma das expressões mais presentes do autoritarismo, articulando macropoderes e micropoderes” (GINZBURG 2003: p.40). Acrescente-se que os latifundiários, fazendeiros, políticos e os senhores de escravos delimitavam os graus variáveis de liberdade de mulheres, negros e crianças, além de organizarem a vida econômica e o mercado. Constituíam na vida privada estruturas de regras de obrigação e obediência. Este pano de fundo que permite contextualizar boa parte da obra de Mário de Andrade é o cenário dos resquícios do patriarcado que devem ser superados, e segundo

Ginzburg:

A crítica ao patriarcado, configurada por Mário de Andrade, tem enorme importância política e social. Antonio Candido, em dois trabalhos (*O serviço de inteligência* e *O dirêto à literatura*), sinalizou a importância estratégica do trabalho de Mário. Como intelectual anti-fascista, contrário ao autoritarismo, Mário deixou em sua produção várias marcas de seus valores políticos. Coerentemente, de fato, a ficção em seus livros de contos tem um papel libertário, uma vocação emancipatória, procurando encontrar focos de ruptura em meio à dominação patriarcal, e expor as fragilidades e contradições do sistema. (GINZBURG 2003: p.40-41)

A contestação da figura patriarcal nos contos de Mário, em geral, aconteceu com o recurso a elementos da experiência cotidiana para criticar a figura autoritária nas pequenas práticas sócio-afetivas. Um exemplo desta abordagem é o papel que o autor dá ao personagem Juca, no conto “Peru de Natal” (*Contos novos*). Atuando como agente da libertação dos familiares, Juca fez do peru da ceia de Natal uma arma para superar a imagem repressora do pai falecido que teimava permanecer entre os vivos, alojado na memória. Assim aconteceu uma ceia diferente, em que todos puderam comer o melhor, o que foi em si um ato libertário.

Representado como uma chaga não cicatrizada, o pai morto permanecia presente na memória dos familiares que não conseguiam se libertar de suas leis. Somente pela ação do filho contestador e com fama de doido, Juca, usando o peru da ceia de Natal contra a “presença” do pai, é que a família pôde escapar da repressão do patriarca ao mesmo tempo em que manteve uma memória simpática e re-elaborada do velho, de fato um sovina e repressor.

Como um passo a mais em seu questionamento do patriarcado Mário usou a temática do homoerotismo, cujo alcance foi maior do que podemos imaginar hoje, segundo Ginzburg:

Na sociedade patriarcal, a condenação do homoerotismo é um princípio constitutivo. Na década de 30, essa condenação, conforme Carlos Alberto Messeder Pereira, estava em debate. O princípio da heterossexualidade está ligado nesse contexto à credibilidade do masculino, como princípio de organização do poder e de construção de hierarquia. (GINZBURG 2003: p.43)

Para o mesmo crítico, Mário anteciparia diversos autores do final do século 20 em sua forma de lidar com o homoerotismo, pois em *Contos novos* a temática teria sido explorada de forma realmente amadurecida e mais eficaz. O mesmo Jaime Ginzburg esclarece:

O tema do homoerotismo ganha ainda maior presença, dentro de *Contos novos*, no texto “Frederico Paciência”. Antecipando Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, Mário de Andrade colocou em cena a dificuldade de dois rapazes lidarem com o afeto que sentiam um pelo outro. Logo no início do texto, o narrador manifesta a sua impressão sobre o rapaz como quem inicia uma amizade: “Admirava lealmente a perfeição moral e física de Frederico Paciência e com muita sinceridade o invejei (...) Quis ser ele,

ser dele, me confundir naquele esplendor, e ficamos amigos”. (GINZBURG 2003: p.43)

A elaboração da relação homoerótica entre o amor e a amizade foi o recurso usado por Mário de Andrade para representar em ficção a pauta ética e política anti-patriarcal. Apesar do final em que os sentimentos homoeróticos foram reprimidos, pelo menos o autor introduziu o motivo do desprendimento, usando o amor como certa expressão de espontaneidade para uma abordagem alternativa à sociedade patriarcal. Concluindo, Ginzburg afirma:

O amor se constitui como expressão de espontaneidade. Em uma sociedade como a brasileira da primeira metade do século XX, em que as aparências e a rigidez moral eram cultivadas pela elite dominante, um texto como esse aponta para a existência de fissuras no sistema patriarcal. A imagem rígida de homens poderosos e confiáveis, estipulada pelo patriarcado, é associada, através do enredo de Mário de Andrade, a um lado diferente da masculinidade, do companheirismo entre homens. Essa associação ajuda a repensar os valores brasileiros e o processo de formação social. (GINZBURG 2003: p.44)

O personagem principal da narrativa é Juca, que reaparece em outros contos do mesmo livro. Narrado em 1ª pessoa, o conto pode ser descrito como memorialista por apresentar recordações da adolescência na forma da amizade entre dois jovens estudantes. Frederico Paciência, o personagem que empresta o nome ao título do conto, descrito como possuidor de certa solaridade escandalosa, que exercia sedução sobre seu colega Juca, misto de qualidade física e moral.

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. (ANDRADE 1999: p.76)

O espaço escolar foi o cenário do primeiro encontro entre os amigos, o que não constitui novidade uma vez que a escola é recorrência como ambiente propício para a ação homoerótica em nossa literatura. O interessante foi a extrapolação dos limites da escola, quando a amizade ultrapassou os muros. Há de antemão o cuidado do narrador em esclarecer a natureza inicial do sentimento que Juca nutria por Frederico Paciência, sentimento de admiração. “O admirava sempre em tudo, mesmo porque até agora o acho cada vez mais admirável, até em sua vulgaridade que tinha muito de ideal. Mas pra mim, para o ser que eu me queria dar, eu... eu corrigia Frederico Paciência” (ANDRADE 1999: p.85).

A imagem do outro ideal, seduzia pelo desejo de emulação do objeto admirado, sendo o primeiro passo na relação que descortinaria a sexualidade a leitura do livro português, por ambos os personagens, *História da prostituição na antiguidade*, sobre o sexo na Grécia antiga, página 79 (*Contos novos*). A narrativa de Juca sobre sua descoberta do amor através do beijo em uma garota apenas realça a castidade de Frederico Paciência, buscando desarmar o leitor de suas reservas quanto às motivações de ambos, uma vez que um futuro beijo entre homens pôde ser entendido como algo que aconteceu sem planejamento.

Para além de qualquer fato, é a morte do pai de Frederico que aproxima os amigos para depois afastá-los quando do reconhecimento do sentimento profundo que subjazia à amizade, sentimento expresso pela metáfora do lodo e da florada, página 87 (*Contos novos*). Mas a morte que ensejou a revelação do sentimento cria uma segunda oportunidade, desta vez para a união dos dois, que se frustra pela submissão de Juca à família, ou ao patriarca, o que à época significava a mesma coisa.

Apesar de toda a boa vontade demonstrada por diversos e esforçados críticos e críticas canonizantes, há uma incomoda constatação: no frígido dos ovos a narrativa de Mário permanece profundamente presa a valores morais católicos tradicionais. O que de fato rolou entre os dois amigos poderia ser descrito como a sedução pela imagem que desperta um desejo de emulação do outro. O desejo é de confundir-se com o outro para o compartilhamento de qualidades, o companheirismo é resgatado pela negação da dimensão erótica. Feito o diagnóstico do narrador de que há uma amizade pura sobre um possível lodaçal, o fundo homoerótico da relação, ao patriarca caberia a culpa pela confusão de sentimentos, afinal, sendo ausente e rígido não conseguiria inspirar o filho e conquistar-lhe sequer a amizade e quanto mais servir de modelo.

### **Atualidade: Homocultura e Escrita Pós-identitária.**

Como traço comum às obras citadas anteriormente está o caráter canônico de seus autores, entretanto, ressalta-se a limitação das imagens e grafias dos sujeitos homoeróticos nas mesmas, e a ausência de uma homocultura, compreendida como espaço e veículo de valores simbólicos compartilhados por um grupo. A exposição da multiplicidade de práticas e de sujeitos homoeróticos, no contexto cultural, constitui elemento importante dos romances: *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. Talvez o tornar-se canônico não constitua uma vantagem afinal, pois para sê-lo parece inevitável tornar-se digerível para a maioria pela preferência por retratos com cores débeis ou traços distorcidos.

No romance de Silviano Santiago, o exílio sexual do jovem Eduardo da Costa e Silva, a *Stella Manhattan* do título, constituiu-se em oportunidade especial para a apresentação de configurações identitárias de subculturas homoeróticas bem mais diversificadas na Nova Iorque de fins dos anos 60 do que em qualquer cidade brasileira da época. Mesmo podendo afirmar a existência de movimentos migratórios interestaduais no Brasil, motivados pelas identificações e práticas sexuais e de gênero, assim como também a variedade dos sujeitos homoeróticos bem anterior aos anos 70 – fato registrado pelo historiador James Green (GREEN 2000: p.251) – é inegável que a extensão dos fenômenos que expandiram e também consolidaram a comunidade homossexual nos Estados Unidos foi bem maior. Faltavam aos sujeitos homoeróticos no Brasil as condições políticas, uma vez que viviam sob regime militar, para a impulsão das dinâmicas responsáveis por um movimento de liberação homossexual autóctone.

Ao identificar-se como Stella, Eduardo mostrou uma concepção identitária que não desvincula suas práticas sexuais de um enfraquecimento da identificação com o gênero masculino. Para o jovem exilado vivenciar o homoerotismo, a condição seria aceitar a dicotomia ‘homens verdadeiros’ x bichas, configuração também conhecida como relação bicha x bofe, o que decididamente não era o caso com os homens do entorno imediato de Eduardo.

Por exemplo, alguns quadros de configurações homoeróticas que rodeiam Stella: Rickie, o jovem estado-unidense charmoso, que deixou o lar no pequeno estado de origem para fugir

ao serviço militar, para o qual as práticas sexuais têm menor papel na definição das identidades; Marcelo o intelectual e militante de esquerda, ex-colega de faculdade, que foi capaz de sustentar um casamento, mas ao final se rendeu ao desejo por Rickie; Valdevinos Vianna, coronel do exército, adido militar, madrinha de Stella, conhecido no Rio como Viúva Negra, para o qual as práticas sexuais e a relação de dominação são definidoras de uma identidade de entendido, no caso um sinônimo para enrustido; Paco, o maricón cubano, exilado anticomunista que aceita a inferioridade de sua 'condição' frente a um ideal heteronormativo.

Mesmo compartilhando a condição de exilados políticos, ou sexuais, no romance os personagens homoeróticos são posicionados ante uma multifacetada homocultura estado-unidense, que não impõe posições fixas de identidade degradantes baseadas em papéis sexuais assumidos, como por exemplo: ativo=bofe, passivo=bicha. Diversas identidades estão representadas, definidas pelas diferentes posturas frente aos arranjos político-sociais de suas origens e por práticas bem mais diversas. Um caso exemplar é o do coronel Viana, adepto de leather, prática de vestir-se com roupas de couro ousadas, elemento necessário para o acesso à sub-cultura homoerótica em que conseguia favores sexuais melhores.

No romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, o narrador-personagem, um jornalista convertido em detetive, recebeu a missão impossível de descobrir o paradeiro da famosa diva da canção popular há muito desaparecida, Dulce Veiga. Ao contrário de outro repórter, Clarck Kent, para o repórter brasileiro do romance não foi possível recorrer a expedientes como: a super-audição, a super-velocidade ou a visão de raios x. Mesmo não contando com os mesmos poderes do homem de aço, ao final de uma árdua jornada exterior e interior de sete dias, o herói brasileiro conseguiu localizar aquela que despertou o interesse de tantos.

O tom marcante do romance é o desamparo dos personagens, cujas histórias são essencialmente feitas de perdas. Para cada sujeito a figura de Dulce Veiga representa uma perda com dimensão e natureza variáveis, mas sempre marcante e definidora da condição atual. Para Márcia, jovem cantora de sucesso, soropositiva, contaminada pelo companheiro falecido, usuário de drogas, Dulce foi a mãe ausente. Para Patrícia, filha de uma atriz e socialite do Rio, dublê de empresária do conjunto de Márcia, era a repetição da história materna, uma vez que estava apaixonada por Márcia, que a abandonaria por força da doença. Para Saul, militante de esquerda em 1964 e pai de Márcia, talvez Dulce tenha sido a perda maior, talvez maior do que os anos em que foi torturado, encarcerado e exilado, fato que atestou pela incapacidade de vencer a passividade que o prendeu às drogas, passando os dias sentado na poltrona gasta de Dulce, em frente à tv travestido como a diva Dulce Veiga, exilado em si mesmo e fisicamente preso no quarto imundo de cortiço. Não é melhor a condição do herói, abandonado pelo amor de sua vida, desamparado, sentindo-se como personagem de um infeliz filme B. “E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem platéia, sem *close* nem *zoom*, [...]. Eu estava irritado com aquela cena em câmera lenta & *closes* nos olhos reminiscentes” (ABREU 1990: p.11,48)

O desaparecimento do homem amado foi o fato responsável por colocar o herói sem nome do romance, um exilado de Passo da Guanxuma, numa crise que não pode mudar nem alterando o eixo de rotação da Terra e voltando o tempo, o que, afinal, não pode fazer

mesmo, já que não é o Superman. Ao sofrimento da solidão na metrópole soma-se a presença de uma verdadeira Kryptonita em seu sangue, o vírus HIV, que pode ter sido o presente involuntário deixado por Pedro. Converte-se a doença em metáfora para a condição doentia da vida desnaturalizada dos sujeitos na metrópole, na qual o estilhaçamento, e também o embaralhamento, das identidades mostra-se contra o pano de fundo dos acontecimentos históricos do Brasil pós-64, em que a ausência de perspectivas é o cerne da questão. No mundo real, cheio de decepções e perdas, como recuperar o encantamento das utopias que moviam o mundo?

Destacam-se no romance dois núcleos de personagens que poderíamos chamar de: núcleo do maior-abandonado, e a sua contraparte, o núcleo do menor-abandonado. Uso os termos com o objetivo de diferenciar o grau de prejuízo a que os personagens são submetidos. Para alguns as perdas são de tal forma devastadoras que comprometem a elaboração e a vivência da identidade. Apesar de simplista, esta divisão permite perceber o papel do repórter-personagem-narrador, no desnudamento dos dramas gerais, à medida em que se move pela cidade em busca de Dulce, carregando seus próprios dramas.

Buscando primeiro em São Paulo, depois no Rio de Janeiro, enfim o herói encontrou a diva em uma cidade do interior chamada Estrela do Norte, fora da roda-viva da metrópole, fazendo o que amava, cantando despreocupadamente em uma churrascaria, morando em uma casa à beira da mata, no limite entre duas realidades. Lido desta forma, o texto apresenta Dulce como símbolo da paixão perdida em consequência da modernização violenta e excludente do país, feita sob uma ditadura militar. Porém mesmo perto do refúgio de Dulce, é possível ao personagem narrador perceber os tentáculos da metrópole desumanizadora, que com o seu crescimento descontrolado ameaçava não apenas fisicamente, mas também simbolicamente, pela dissolução de modos de vida mais simples e saudáveis, contrários aos valores, ao à ausência dos mesmos, sendo os fast-food um símbolo.

Na apresentação dos dramas humanos, abundantes em um momento de busca por novos rumos, destaca-se a condição precária dos sujeitos, cujas identidades são apresentadas como estando em crise. É com certeza uma qualidade da elaboração narrativa do autor a opção por uma concepção que podemos chamar de pós-identitária, compreendida como visão problematizada das identidades, tomadas como papéis identitários assumidos com grau maior ou menor de autonomia pelos sujeitos. Portanto, para Caio as identidades, ou papéis de subjetividade, não seriam fixos, definidos negativamente contra o pano de fundo de uma identidade padrão centralizadora, produto de uma lei heteronormativa. O autor é sutil, fazendo o texto mostrar de forma lenta os eventos definidores do drama do herói, também usa uma estratégia diferente para a expressão do desejo homoerótico, uma estratégia feita da renúncia a identidades fechadas, fixas, estanques. Constitui-se sua escrita uma verdadeira proposta pós-identitária, por recusar o congelamento do ser em termos historicamente datados, adotando a expressão dos sentimentos como valor de revelação de uma realidade interna e sentimental. Está, assim, de acordo com as constatações de Stuart Hall, que afirma sobre o presente:

Está-se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas disciplinares, todas as quais, de uma forma ou de outra, criticam a idéia de uma identidade integral, originária e unificada. (HALL 2004: p.103)

Para o personagem de Caio, a confusão em sua caminhada em busca de um novo sentido para a vida se deve muito mais à dificuldade em preencher o espaço vazio no coração do que em aceitar que este pertencesse a um outro homem, apesar das resistências iniciais à fisicalidade do amor. As resistências são frágeis, estratégia para gerar empatia pelo sujeito abandonado a seus dilemas. Não há um descompasso entre o eu e o desejo, o que pressupõe a aceitação da multiplicidade de formas assumidas pelo desejo nas performances do prazer, o que novamente está em harmonia com o sentido presente para a identidade: “As perspectivas que teorizam o pós-modernismo têm celebrado, por sua vez, a existência de um ‘eu’ inevitavelmente performativo” (HALL 2004: p.103). Neste contexto até mesmo o sexo é visto por alguns teóricos como resultado de uma lei reiterada:

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer circular, diferenciar – os corpos que ela controla. [...] Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. (BUTLER 2001: p.153-154)

Em sua escritura Caio compreende e aceita que: “A identidade é um desses conceitos que operam ‘sob rasura’, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões não podem ser sequer pensadas” (HALL 2004: p.104). Não sendo mais possível pensar a identidade como questão redutível a um núcleo orientador, responsável por definir o valor dos sujeitos de forma automática, Caio mostra nas subjetividades destroçadas das personagens o resultado que a falta do outro, o amado, faz na definição de si mesmo, compreendendo o caráter de processo a que as categorias do ser estão reduzidas hoje. Esclarece Hall:

Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da identificação, como se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer. (Idem 2004: p.105)

Para Linda Hutcheon a constatação de que não há uma fixidez dos sujeitos em suas identidades constitui uma crise do sujeito, não de um ser qualquer, pois tem sexo, cor e origem definida. O sujeito que durante muito tempo ocupou o centro do cenário e é masculino, branco e europeu (e claro, também é heterossexual). Tendo monopolizado os discursos por séculos “Ele” serviu para fundamentar e legitimar relações de poder as quais vêm sendo contestadas por uma política pautada na lógica do descentramento, promovido pelos historicamente submetidos: negros, mulheres, gays, e todos os que se dispõem à tarefa de historicização e desconstrução da narrativa do sujeito. É este momento de crise que Caio tão

bem apresenta em seus textos, e em especial no romance citado.

Diante da crise da concepção de uma identidade essencial para os sujeitos, ao mostrar os muitos lugares contraditórios ocupados pelos sujeitos em um cenário de ruínas emocionais, Caio mostra uma recusa dupla: Não há uma identidade cartesiana e fixa que sirva para explicar e hierarquizar os muitos sujeitos; Portanto não há que se arrogar a submissão da diversidade inerente do ser pela acomodação a um modelo que reduza os discursos a um só. Afinal, hoje percebemos processos de identificação, tendo a noção de identidades fixas sido detonada por sucessivos descentramentos promovidos, pela teoria social, pela psicanálise, etc. Falar em identidades unificadas e não problematizadas acaba por ser conformismo que se contenta com uma assimilação guetizante.

Ao mostrar as conseqüências que a ausência do amor acarreta na estabilização de identidades performáticas, o autor propõe encarar corajosamente as conseqüências da perda de certezas que o descentramento político promovido pelos minoritários possa acarretar, pois este descentramento apresenta, de fato, a real trama dos sujeitos, política e discursiva.

A descentralização filosófica, “arqueológica” e psicanalítica do conceito do sujeito foi liderada por Derrida, Foucault e Lacan, entre outros. Entretanto, descentralizar não é negar. O pós-modernismo não faz confusão, conforme afirma Terry Eagleton, entre “a desintegração de certas ideologias tradicionais do sujeito e o desaparecimento final do sujeito” (1985, 70). Sua historicização do sujeito e dos alicerces (centralizadores) habituais desse sujeito problematiza radicalmente toda a noção de subjetividade, voltando-se diretamente para suas contradições dramatizadas (HUTCHEON 1991: p.204).

Apresentando sujeitos descentrados, definidos pela ausência, pelo sentimento de falta, o romance de Caio mostra a complexidade das identidades, constituídas por processos bem mais complexos do que a posição simplista de preferência de gênero dominante, constitui assim um discurso em favor de uma política pós-identitária, o que para nós é parte importante da abordagem de uma Queer Theory.

Superar o conceito de ‘minorias’ sexuais, substituindo-o pela constatação e aceitação da diversidade, constitui-se, assim, em necessidade, uma vez que as posições de gênero e sexo se multiplicaram e escaparam dos esquemas binários. As fronteiras passam a ser constantemente atravessadas, inclusive constituindo-se a fronteira no lugar em que alguns sujeitos vivem. O que é ressaltado no romance pela forma como o herói encara seu envolvimento com Pedro. Esta abordagem no texto de Caio mostra-se de acordo com a ‘nova dinâmica’ de teorias e movimentos sexuais e de gênero, em que teóricos Queer sugerem uma teoria e política pós-identitária. Opor-se à categoria homossexual/ heterossexual como a categoria central que organiza as práticas sociais, o conhecimento e as relações entre os sujeitos, ganha enfim mais sentido quando percebe-se o efeito contínuo de alteração dos costumes e expectativas que tal ação pode ter.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Caio Fernando. 1990. *Onde andaré Dulce Veiga? : um romance B*. São Paulo: Companhia das

Letras.

ALENCAR, José de. 1960. *O demônio familiar. Obra completa*. V. 4. Rio de Janeiro: Aguilar.

ANDRADE, Mário de. 1999. *Contos Novos*. 17ª Ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia. [109].

ASSIS, José Maria Machado de. 1997. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

BUTLER, Judith. 2001. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*, Guacira Lopes Louro (org.). 2ªEd. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GINZBURG, Jaime. Jul./ dez. 2003. “A crítica da sociedade patriarcal em contos de Mário de Andrade”. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n.34, [39-45].

GREEN, James Naylor. 2000. *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: UNESP.

HALL, Stuart. 2004. “Quem precisa de identidade?”. *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (org.), 3ªEd. Petrópolis, RJ: Vozes.

HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.

LOURO, Guacira Lopes. Jul.-dez. de 2001. “Teoria Queer – Uma política pós-identitária para a educação”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 9, [541-52].

SANTIAGO, Silviano. 1999. *Stella Manhattan*, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco.

#### MOMENTS OF HOMOEROTISM. NOWADAYS: HOMOCULTURE AND POST-IDENTITARIAN WRITTING.

**ABSTRACT:** In this article we present some moments of homoerotism in the Brazilian literature, in texts selected for analysis, that aim to draw a relevant pathway followed in the representations of the subject. From the initial undermining of credibility and silencing of homoerotic subjects, to the recognition of the fluid characteristic of the identity positions, we tried to recover one possible path. As arriving point was chosen the novel *Whatever happened to Dulce Vêiga? : A B novel*, considered as an example of the writing that recognizes a homoculture and the difficulty to classify the subjects in fixed positions, writing also known as post-identitarian.

**KEYWORDS:** Homoculture; Homoerotism; Post-identity.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.